

## PEQUEÑAS OPERACIONES DOMÉSTICAS

Marta Plaza Velasco  
Universitat de València

**RESUMEN:** El montaje de Ana Harcha *Pequeñas operaciones domésticas* consiste en un conjunto de operaciones sobre el concepto de lo doméstico en el espacio doméstico. Lo original de este montaje es, pues, que parte del espacio doméstico real y lo convierte en un espacio ficcional, para llevar a cabo una reflexión sobre el mismo. Este artículo se propone analizar este trabajo sobre el espacio. Cómo el montaje trata el espacio doméstico como un cuerpo, recorre ese cuerpo, interviene en él y lo deconstruye, y, con ese movimiento, se propone reflexionar y hacernos reflexionar acerca de cómo nos comportamos y nos relacionamos en ese espacio y en esos lugares, en definitiva, acerca de cómo éstos contribuyen a la construcción-domesticación de nuestras propias corporalidades.

**PALABRAS CLAVE:** espacio, doméstico, domesticación, cuerpo.

**ABSTRACT:** The Ana Harcha's performance *Pequeñas operaciones domésticas* consists of a series of operations on the concept of the domestic in the domestic space. The original of this performance is, therefore, that starts from the real domestic space and turns it into a fictional space, to carry out a reflection on it. This article attempts to analyze this work on space. How the performance treats the domestic space as a body, travels all around it, operates on it and deconstructs it, and how, with that movement, does the performance reflect and make us think about how we behave and we relate in this space, in short, about how it contributes to the build-domestication of our own bodies.

**KEY WORDS:** space, domestic, domestication, body.

### Pequeñas operaciones domésticas

Como su título indica, *Pequeñas operaciones domésticas* consiste en un conjunto de operaciones sobre el concepto de lo doméstico en el espacio doméstico.

El concepto de lo doméstico aúna dos significados, en primer lugar, lo relativo o perteneciente a la casa o al hogar y, en segundo lugar, frente a lo salvaje, lo que se cría en compañía de hombre. Estos dos significados son puestos en juego en esta obra que parte del espacio doméstico real para llevar a cabo una reflexión sobre el mismo.

En «Escenarios domésticos o Instrucciones para construir la soledad» Menene Gras Balaguer define este tipo de escenarios de la siguiente manera:

Por escenario doméstico se entiende cierto tipo o modalidad de espacio, en el que transcurre la vida o se representa, y con el que solemos estar familiarizados. Cualquier lugar de la casa o de la calle en el que suceda algo que forme parte de nuestra vida puede convertirse en escenario doméstico. Los hábitos cotidianos se reanudan sin cesar en estos espacios, que paradójicamente nos extraña, cuando los interrumpimos por cualquier motivo, y tenemos la oportunidad de observarnos en los decorados correspondientes. Lo doméstico presupone una relación muy estrecha entre *yo y yo*, *yo y tú*, *yo y ello*, *yo y los otros*, y el lugar en que estas relaciones se crean (Gras Balaguer, 2000: 6).

Pues esto es precisamente lo que propone esta obra, interrumpir nuestros hábitos cotidianos por un momento para observarnos en su decorado y reflexionar acerca de nuestras relaciones con nosotros mismos y con los otros, y los lugares en que estas relaciones se crean, en definitiva, la obra nos propone reflexionar acerca de cómo nos domestica el espacio doméstico. En este sentido, resulta necesario señalarlo dado el contexto en el que nos encontramos –un número de revista dedicado a teatro y cuerpo–, el montaje trabaja con el cuerpo y la corporalidad, y lo hace a diferentes niveles. Trata el espacio doméstico como un cuerpo, recorre ese cuerpo, interviene en él y lo deconstruye (primer nivel), y, con ese movimiento, se propone reflexionar y hacernos reflexionar acerca de cómo nos comportamos y nos relacionamos en ese espacio y en esos lugares, en definitiva, acerca de cómo éstos contribuyen a la construcción-domesticación de nuestras propias corporalidades (segundo nivel). En este sentido resulta significativa la utilización del término «operación» en el título del montaje.

### **Specific plays project**

*Pequeñas operaciones domésticas* se presenta explícitamente como un *specific plays project*, denominación que toma como referente los *site specific* para introducir en esta etiqueta una pequeña modificación, la sustitución del «*site*» por el «*play*», con su doble significado de actuación (operación) y juego. Los *site specific* son un tipo de instalaciones artísticas en forma de pequeños habitáculos que proliferaron durante un determinado momento en el arte contemporáneo y que, según Fernando Castro Gómez, reúnen tres características: «la alegoría arquitectónica, la referencia a las condiciones del habitar y la determinación espectacular en la que se inscriben (entre los media y el mercado del arte)» (Castro Flórez, 2000: 3). *Pequeñas operaciones domésticas* toma este tipo de instalación artística como referencia y lo traslada al terreno del teatro, con lo que el modelo queda sustancialmente transformado.

Efectivamente, el montaje presenta las tres características de los *site specific*. En primer lugar, trabaja con la alegoría arquitectónica en el sentido de que tiene lugar, no en un espacio ficcional (un escenario), sino en un espacio real, de modo que la arquitectura real acaba convertida en un lenguaje escénico más. En segundo lugar, la referencia a las condiciones del habitar, puesto que la obra no sólo tiene lugar en el interior de una casa sino que nos presenta una ficción que nos habla de cómo ese espacio real se habita, proponiéndonos en este proceso distintas formas de habitarlo. En tercer lugar, se inscribe en la determinación espectacular desde el momento en que se presenta explícitamente como un espectáculo que nos convierte en los espectadores de una intimidad, una intimidad ficcional, en realidad, la representación de una intimidad.

El traslado de este modelo al terreno del teatro supone lógicamente un cambio, el paso de la instalación a la representación, transformación que queda evidenciada con la sustitución de «*site*» por «*play*», con el doble sentido antes señalado de actuación y juego. Nos encontramos, por tanto, ante una representación ficcional de una intimidad que tiene lugar en un espacio real. La obra queda

convertida así en una operación, un conjunto de operaciones sobre este espacio real, el espacio de lo doméstico y todo lo que este representa. Y en esta operación, el juego, lo lúdico, adquiere un papel deconstructivo fundamental, que poco a poco iremos comentando.

### **Pipilotti, Tazio y la casa**

Comienza el espectáculo, los espectadores están ya en el salón y alguien entra en casa y empieza a saludarla, alguien le contesta desde la cocina, pero los saludos continúan: «Hola casa. [...] Hola dormitorio. Hola otro dormitorio. Hola otro dormitorio. Hola trastero. Hola baño. Hola escritorio. Hola baño grande. Hola jacuzzi. Hola wáter. Hola espejo. Hola llave. Hola agua. Hola toalla. Hola planta». Entonces aparece en el salón la que, después nos enteramos, se llama Pipilotti, al menos por un día. Y desde la cocina Tazio le pregunta: «¿Te lavaste las manos? ¿Ya te lavaste las manos?». Ya han entrado en «escena» los tres grandes personajes de esta «historia». Sobre la casa hablaremos más tarde. Sobre los personajes humanos habría que comentar dos aspectos. En primer lugar, el juego de los nombres y la deconstrucción de la noción identidad que representa este juego y que se lleva a cabo a lo largo de todo el montaje. En segundo lugar, las referencias históricas explícitas a las que nos remiten esos nombres.

«¿Qué nombre llevas hoy?», le pregunta Tazio a Pipilotti, en lo que parece ser un juego cotidiano. Y a partir de aquí la obra inicia un juego con la noción de identidad. El nombre propio parece ser nuestra marca de identificación, lo que nos constituye como sujetos. Lo que permite los demás y a nosotros mismos reconocernos como eso, como nosotros mismos. Judith Butler, en su libro *Lenguaje, poder e identidad* (2004), en el que intenta esbozar una teoría general de la performatividad del lenguaje político, aborda la cuestión de cómo el lenguaje participa en la constitución del sujeto. En él nos presenta al lenguaje, no simplemente como un instrumento de expresión, sino como la condición de posibilidad del sujeto. Butler llama la atención sobre el hecho de que la existencia social del cuerpo se hace posible gracias a la interpelación en términos del lenguaje, es decir, que existimos gracias a la dependencia fundamental de la llamada del otro. Y afirma que los términos que facilitan este reconocimiento son convencionales, son los efectos y los instrumentos de un ritual social. Así, el sujeto se constituye a través de la llamada del otro y, una vez que hemos recibido el nombre propio, estamos sujetos a ser llamados de nuevo, nos volvemos vulnerables con respecto al otro. El juego que proponen nuestros personajes suponen, pues, la introducción de una ruptura dentro de este ritual social, puesto que la efectividad del mismo depende de la repetición. Los personajes de este montaje llevan un nombre cada día, el nombre que ellos mismos deciden representar, por lo tanto, el ritual se rompe. Con el borrado de esta marca que supone el nombre propio establecido por el otro se introduce la primera operación en el concepto de identidad. La obra introduce así como juego la disolución de la noción de identidad. Estos personajes, que eligen cada día su propio nombre, tienen la oportunidad de «inventarse» cada día, llamando la atención sobre el hecho de que nosotros mismos no somos nunca idénticos a nosotros mismos. Pero esta «operación» sobre la noción de identidad no se acaba aquí, sino que se lleva a cabo a lo largo de todo el montaje a través de otros «juegos», como por ejemplo, el juego con los roles de género. De repente, aparece la que después identificaremos con el nombre de Pipilotti vestida de traje y corbata, viene de trabajar en el aeropuerto. De la cocina sale Tazio, ejemplar de hombre doméstico y vestido como tal, amante de la limpieza y de la cocina, a las que se dedica en cuerpo y alma cada día. Este intercambio de los roles de género se produce a lo largo de toda la obra y nos recuerda en todo momento la fragilidad del concepto de identidad, evidenciándola como una construcción cultural.

El segundo aspecto que cabe comentar es las referencias explícitas de estos nombres. Los nombres que eligen nuestros personajes no son gratuitos. Pippiloti toma como referencia a Pippilotti Rist, la videoartista, que a su vez toma su nombre de Pippi Calzaslargas. Tadzio es el personaje principal de *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann. Los personajes se dibujan, por tanto, tomando como referencia personas y personajes culturales. Mucho habría que comentar sobre estas referencias, pero desafortunadamente no tenemos aquí el tiempo de pararnos en ellas, me parece, sin embargo, necesario apuntarlas.

### **El hall, el pasillo, el salón, la cocina, el baño y el dormitorio: la casa**

El montaje propone a los espectadores un recorrido por la casa de la mano de estos personajes. La casa se convierte, así, en un personaje más que evoluciona a lo largo del montaje, sobre todo porque se trata de un recorrido «reflexivo» en el que los personajes, a través de sus diálogos, proponen al espectador una reflexión sobre esos mismos espacios y las funciones tradicionalmente adscritas a ellos. Como hemos apuntado al principio, el montaje toma, así, este espacio como un cuerpo y se propone reflexionar sobre su corporalidad y transformarlo a través de una serie de *operaciones*. Además, como también comentábamos al principio, el montaje nos sitúa (en el sentido más corporal) en un espacio doméstico real, pero al convertir ese espacio doméstico en un espacio teatral, es decir, ficcional, nos convierte en espectadores que «observamos» ese espacio desde fuera (es decir, desde una posición corporal de extrañamiento), como un decorado, y de esta manera, nos propone reflexionar sobre nuestras relaciones con este espacio, es decir, acerca de nuestras relaciones con nosotros mismos y con los otros, y los lugares en que estas relaciones se crean. En definitiva, como ya hemos apuntado, a través de este recorrido por este espacio-personaje a la vez ficcional y real la obra nos propone reflexionar acerca de cómo nos domestica este espacio doméstico.

### **El salón y la cocina**

El recorrido empieza en el salón y la cocina. Como señala Fernández Galiano:

«En todas las culturas, la cocina se presenta vinculada a unos elaborados rituales de extraordinaria importancia simbólica, y de especial trascendencia para la supervivencia del grupo social, que se reconoce a sí mismo en su alimento tanto como en las ceremonias asociadas a su preparación y consumo» (Fernández-Galiano, 1987: 13).

Es por esto que el comedor casi siempre se encuentra cercano a la cocina. Es este el caso. Al salón llegarán nuestros personajes, Pipilotti desde la calle, Tadzio desde la cocina, para llevar a cabo ese diario ritual social que es la comida familiar. Ritual social que es presentado en este montaje, una vez más, a manera de juego: la comida de colores. «¿De qué color es la comida hoy?», le pregunta Pipilotti a Tadzio. Y así empieza la representación de este ritual, que una vez más introducirá una ruptura en el mismo a través del juego. La primera operación doméstica que realiza este montaje será, por tanto, la deconstrucción de este ritual social que es la comida familiar y del espacio donde tiene lugar, a través de una repetición subversiva del mismo.



© Samuel Domingo

Pipilotti llega al comedor, Tazio sale de la cocina (espacio generalmente asociado al género femenino, continúa el juego con los roles de género) y saca la comida de colores: «Hoy la comida es bicolor. Café y roja: solomillo con tomate, vino tinto y de postre fresas salvajes». Se sientan a la mesa y ponen la música de siempre, la canción de un video de Pipilotti Rist. Empiezan a comer, coreográficamente. Él come con pasión animal y ella con notable abulia. Y, como todas las familias, esta peculiar familia comienza a hablar de cómo han pasado el día. Pipilotti no tiene hambre y comienza a hablar de su día en el trabajo y la comida con sus compañeros. El tema de esta conversación cotidiana es, por tanto, la puesta en cuestión del mismo ritual que están llevando a cabo: la comida. Después Tazio comienza a hablar de su día, es decir, de cómo han pasado el día sus vecinos, a los que espía por la ventana del salón: Salchichón Ibérico, las chicas flores, la guapa... Después hablan de lo que pasa en el mundo y llaman vía Skype (nuevo rito contemporáneo) a Puppé, que cumple años en la otra parte del mundo.

A lo largo de la conversación los personajes reflexionan acerca de temas como la condición animal de la condición humana, los inmigrantes, los desastres mundiales, la maternidad, el miedo ante los vecinos, lo teatral... y con ellos reflexionamos los espectadores. Como señala Richard Ingersoll, «aunque los titulares de los periódicos llaman a su puerta diariamente llevando noticias sobre guerras, luchas, desastres y acontecimientos, la casa permanece imperturbable ante sus mensajes» (Richard Ingersoll, 1987: 33). Y esto es evidenciado:

Pasan muchas cosas, pasa de todo, no pasa sólo algo, pasa algo todos los días: desapariciones; terremotos; catástrofes naturales; se otorgan premios; alguien se hace famoso; se descongela el polo, los osos polares, las focas, los lobos marinos y los pingüinos, corren riesgo de extinción; estalla una guerra; se estrellan aviones; se caen los obreros de los andamios, como hormigas, uno tras otro, piiiuuuf, piiiuuuf piuuuuf; nace gente, muere gente, gente busca gente; se estrenan obras de teatro; se desfila; se protesta; se defiende; se elimina; se extorsiona; se corrompe; se construye; se destruye; el periódico revienta cada día; el periódico nos indica que todo revienta a nuestro alrededor cada día y nuestra casa (o nuestra casa de alquiler) continúa siempre – siempre- imperturbable: *Home sweet home*.

Y así, al mismo tiempo, se abre una reflexión explícita acerca de la casa. Y es que otro juego que lleva a cabo el montaje es un juego deconstructivo con las creencias populares acerca de la casa a través de la referencia a refranes. «Tu casa es el reflejo de tu alma», dice Tadzio. Y Pipilotti contesta:

¿En serio? No me jodas. ¿Y qué pasa si vivo en casas de alquiler y me cambio de casa cada dos, tres, cinco años? ¿Y qué pasa si además vivo en casas compartidas donde cada cual mete la mierda a su bola? ¿Cómo es mi alma? Alma de alquiler. Eso es peor que culo de alquiler. Además no es la casa la que es el reflejo del alma, es la cara, la cara es el reflejo del alma y los ojos, los ojos son las ventanas del alma». [...] Estos muebles de alquiler no tienen nada que ver con mi alma. Y con la tuya tampoco. ¿Te identifica esta mesa? ¿Te sientes representado por esta silla? O este hermoso mueble para poner vasos y adornos, estos preciosos *adornitos*, ¿te provoca mirarlo y pensar: estoy viendo el reflejo de mi alma? [...] ¿Y qué pasa si nunca queremos tener una casa? ¿Y qué pasa con la gente que nunca logra tener una casa? ¿Nunca tiene un reflejo de su alma? ¿Su casa vive reflejando el alma del propietario?

O, en otro momento, al bailar la danza de los electrodomésticos:

Los vecinos pensarán que esto es una casa de locos. T- Los vecinos no pensarán que esto es la casa de dios. P- Me cago en la casa de dios. Mecagoendios. T- Los vecinos pensarán que esto es una casa de putas. P- De lenocinio. T- De citas. P- De niñas. T y P- De camas. T- Los vecinos no pensarán que esto es la casa real. P- Los vecinos si pensarán que esto es la casa real. Esto es una casa real. Es una casa de locos y es una casa real. ¡Posiciones!: El rey de la casa. T- Y la reina de la casa. P- El rey de la casa vestido de andar por casa. El rey de la cocina de la casa. T- Los vecinos creerán que estamos tirando la casa por la ventana. P- O que a uno de nosotros se nos cae la casa encima. T- ¿Qué quieres decir con eso? P- Que es insoportable la permanencia en ella.

Y así el montaje, trabajando continuamente con lo lúdico, esta vez jugando con el lenguaje popular, va proponiendo al espectador, desde su peculiar posición de extrañamiento en ese espacio ficcional y a la vez real, la reflexión acerca del espacio doméstico. Reflexión que se sitúa en el aquí y el ahora, puesto que los diálogos están llenos de referencias concretas. Así, por ejemplo, cuando Puppé les pregunta «¿Cómo están las europas?, nuestros personajes le contestan: «Esto no es Europa. Es España. En obras».



## El baño

Pasamos entonces al baño, espacio de la higiene íntima. A ella se dedican nuestros personajes, dándose un baño compartido, al tiempo que los temas pasan a ser más íntimos.



© Samuel Domingo

Nos encontramos, por tanto, de nuevo ante la representación de otro ritual, el baño, este más moderno que el anterior. Piplilotti ha salido llorando del salón porque le han cambiado de puesto y porque algo más pasa, Tadzio la lava, a ella y a su dolor, mientras las miles y miles de gotitas de agua se mezclan con sus lágrimas. Mientras, juegan al juego de las preguntas:

¿Para qué sirve una casa? Para que descanse el guerrero. ¿Para qué sirve una casa? Para guardar a la gente. ¿Para qué sirve una casa? A la gente frágil. A la gente peligrosa. ¿Para qué sirve una casa? A la gente honrada. A la gente malvada. ¿Para qué sirve una casa? Para encerrar a los ciudadanos. Al buen ciudadano. Al ciudadano productivo. Al ciudadano ideal. Al ciudadano normal ¿Para qué sirve una casa? Para tener una dirección a donde nos lleguen los telegramas. ¿Para qué sirve una casa? Para que nos lleguen cartas, cuentas del banco, multas de los policías y errores del cartero[...] ¿Para qué sirve una casa? Para sentirse poderoso ¿Para qué sirve una casa? Para sentirse miserable ¿Para qué sirve una casa? Para tener un lugar donde vivir ¿Para qué sirve una casa? Para tener un lugar donde morir ¿Para qué sirve una casa? Para tener un lugar donde recordar ¿Para qué sirve una casa? Para tener un lugar donde olvidar.

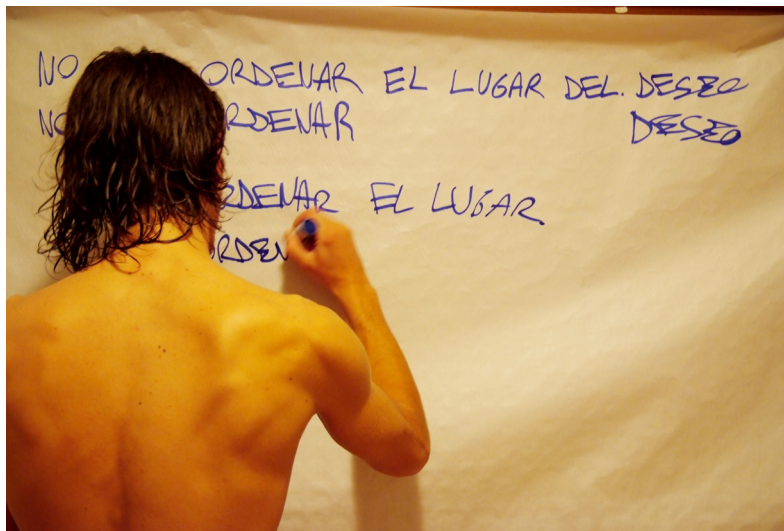
Y, así, el montaje sigue reflexionando y, con él, los espectadores, a la vez que se plantean otra serie de temas, más íntimos estos, puesto que nos encontramos en el espacio de la intimidad por excelencia. Y así se plantea la posibilidad de que estos dos personajes sean hermanos que viven una extraña historia de amor, planteando el tema del incesto y dejando al espectador en la ambigüedad de la incógnita. Se hace referencia también al «plan hipermoderno de reciclaje de humanos», la moda de «recoger a chinas, etíopes, indias y otras razas desgraciadas.

La operación termina con Pipilotti haciendo pis, y Tadzio, fanático de la limpieza, desparramando, en actitud ritual, Pato wc por el váter y tirando de la cadena. El próximo juego será el juego de las sábanas. Y así avanza el recorrido, un recorrido a través de espacios y rituales domésticos que, como vemos, es lúdico y reflexivo y, por ello, deconstructivo.

## El dormitorio

El dormitorio es el espacio del deseo. Es también un lugar donde el tiempo que pasa (la historia particular de cada uno) deposita sus residuos a manera de polvo y recuerdos. El objeto fundamental en él es la cama, espacio individual por excelencia, es un instrumento concebido para el descanso nocturno, pero acaba convertido en el espacio del sueño y la nostalgia, y también de la amenaza, pues nuestros miedos nos asaltan muchas veces en ella. El dormitorio es, pues, el espacio del deseo.

«Escribe: no debo ordenar el lugar del deseo», le dice Pipilotti a Tadzio, que, neurótico del orden, ha convertido el dormitorio en un espacio aséptico envuelto en papel blanco. «Mi caos es mi orden. Amo mi caos. No me interesa tu orden. ¿Dónde está mi desorden? ¿Dónde está mi caos? Tal vez, yo misma soy un caos. Devuélveme mi caos». Y así comienza la escena, reflexionando sobre el mismo espacio y evidenciando con un juego de palabras que el orden del espacio es *la* orden del espacio y, por tanto, el poder del espacio, es decir, que el espacio es poder.



© Samuel Domingo



Y Pipilotti intenta recuperar su des-orden, su particular caos, el caos de sus deseos, representado por sus peluches, sus fetiches. Como señala Fernando Castro:

En cuanto a la presencia, el objeto fetiche es, en efecto algo concreto y hasta tangible, pero en cuanto constatación de una ausencia es, al mismo tiempo, inmaterial porque remite continuamente a algo que está más allá de sí mismo, que no puede poseerse nunca realmente. [...] Los objetos terminan por ser encarnaciones de lo inquietante e inhóspito, siniestro en la terminología freudiana. [...] Todos hemos compartido nuestros sueños con animales inmóviles (osos, ovejas, perritos, etc.) y por ellos conocemos la anómala iniciación a la alteridad que formulan: No contestan a nada, reciben tanto el cariño como la violencia extrema sin inmutarse. Más tarde comprendemos que los juguetes tienen una vida extraña y múltiple (Fernando Castro Flórez, 2000: 16-17).

Y es de esto precisamente de lo que va a tratar esta operación, de sueños, recuerdos, angustias y deseos. Y de fondo, la reflexión siempre presente acerca de la casa y del habitar, una reflexión que, como vemos en la siguiente cita, tiene que ver con lo corporal, con cómo se construye el espacio como cuerpo y como éste construye nuestros cuerpos:

Si me quedo mirando el techo, tumbada, horas de horas de horas en esta acción completamente inútil, completamente impráctica alucinando el mundo y alucinando mi cuerpo frágil y fuerte sobre el mundo esto tampoco dura para siempre. En algún momento debo salir de aquí. Pero mientras dura, en ese momento, esta casa, este piso de alquiler, no es mi hogar. La ciudad entera es mi hogar. [...] Esta ciudad enferma con sus manías de construcción, con sus manías de destrucción, es mi hogar. Y tampoco durará para siempre, ni ella, ni yo.

Y, frente al deseo agresivo de Tazio, «Quiero hacerte feliz», la inevitable confesión de Pipilotti: «Estoy enamorada. [...] Se me cae la casa encima. Se me hace insoportable la permanencia en ella. Dejaré esta casa. Dejaré este. No puedo quererte más sólo por la pereza de querer a quien tengo más cerca dentro de la casa». Y a partir de ahí todo se precipita. Llantos, rabia, preguntas y la ventana abierta, lugar intermedio de apertura al exterior. Y, entonces, por primera vez en todo el montaje, los actores se dirigen directamente al público (lo miran, afectándolo en tanto cuerpo), evidenciando así la ficción y enturbiando aún más los límites entre espacio ficcional y espacio real. Al que definitivamente el espectador vuelve cuando, tras oír el ruido de vasos rotos llega a la cocina, donde está el nuevo inquilino que, tras anunciar el «Fin de la representación» les invita a vino.

### **¿Para qué sirve una casa?**

«El trabajo doméstico, aunque evidentemente está integrado en el esquema económico de las sociedades avanzadas, es pariente cercano del ritual. Sacudir el polvo del alféizar de las ventanas, apilar platos y limpiar la suciedad del suelo con una escoba son actos repetitivos que contribuyen a proporcionar una sensación de salvación, manteniendo tanto el orden físico de la casa como el personal de sus ocupantes» (Richar Ingersoll, 1987: 32).

Empezábamos el artículo diciendo que *Pequeñas operaciones domésticas* consiste en un conjunto de operaciones sobre el concepto de lo doméstico en el espacio doméstico. Creo que ahora podemos entender bien el significado de esa expresión tan reiterativa.

Hemos visto cómo el montaje convierte un espacio real, el espacio de la casa, en un espacio teatral y, por tanto, ficcional, y realiza un recorrido lúdico-reflexivo a través de los diferentes espacios del mismo, realizando repeticiones subversivas de los rituales del trabajo doméstico tradicionalmente adscritos a los mismos, deconstruyendo en ese juego el espacio del que partía. Si el trabajo doméstico, como dice la cita, consiste en una serie de rituales, actos repetitivos, que contribuyen a proporcionar una sensación de salvación, manteniendo tanto el orden físico de las cosas como el personal de sus habitantes, con la repetición lúdico subversiva de estos rituales y, por tanto, con la ruptura del orden físico de la casa y del personal de sus habitantes (tanto actores como espectadores) el montaje nos llama la atención sobre la ilusión de esa salvación. Al igual que el cuerpo tras una operación quirúrgica, el espacio-cuerpo de la casa ha quedado sustancialmente transformado tras este conjunto de operaciones domésticas.

Decíamos también al principio que lo que nos propone el montaje es interrumpir nuestros hábitos cotidianos por un momento para observarnos en su decorado y reflexionar acerca de nuestras relaciones con nosotros mismos y con los otros, y los lugares en que estas relaciones se crean. Es decir reflexionar acerca de cómo ese espacio construye-domestica nuestro propio cuerpo. Es el momento de preguntarnos si lo ha conseguido.

El montaje parte de la convicción de que para reflexionar sobre la casa es necesaria una revisión de los ideales de familia, sexo y sociedad que ésta encarna. Y a esto es a lo que se dedica desde el principio al fin. La casa en nuestros días es considerada como símbolo del estatus social, es decir, como un reflejo de la propia identidad y lo que hace el montaje, como hemos visto, es poner en cuestión la misma noción de identidad, de género, social y cultural, a través de una repetición subversiva de los rituales que ayudan a mantenerla, evidenciando que, con nosotros, la casa nace, crece y se transforma, no siendo nunca idéntica a sí misma. La obra nos propone, pues, a los espectadores, una reflexión acerca del espacio doméstico a través de la puesta en cuestión de los valores sociales que actualmente lo conforman. Y, para ello, sitúa al espectador en una paradójica posición de extrañamiento -pues al crear una ficción en el espacio real, el espectador parece no existir hasta el final, cuando los actores se dirigen directamente a él- que le permite verse a sí mismo en ese espacio como un decorado y desde el distanciamiento darse cuenta de la líquida barra que separa lo público de lo privado, de cómo el poder configura el espacio doméstico, para domesticarnos:

Construir una casa supone invadir los territorios de otra vida, la vida salvaje, para crear campos de cultivo, pastos y recintos para unas formas de vida domesticadas. [...] Un apartamento moderno entra dentro del mismo tipo de espacio para el que están pensados los garajes. Se construye a partir de módulos económicos [...] de espacio-tiempo y está proyectado para satisfacer las supuestas necesidades del propietario. [...] Es imposible para los inquilinos «crear un hogar»; el lugar está estructurado y equipado para permitir sólo trabajos accesorios. Es la dirección a la que pueden llegar telegramas y multas de tráfico, carteros y policías; es el lugar idóneo para servir a aquellos que están sanos, a los que son buenos ciudadanos, a aquellos que sobreviven fuera de las instituciones gracias al *valium*, la televisión y los supermercados.[...] Un hogar hecho *por* la gente, no *para* la gente, es un espacio engendrado por los cuerpos de sus habitantes, el rastro ambiental de la vida vernácula. El hogar no es no un lugar para procrear ni una caja fuerte bien equipada; es el reflejo que producen en el medio los hombres y las mujeres. Como consecuencia de ello, *estar en casa* tiene que significar algo diferente (Ivan Illich, 1987: 28-29).



## Bibliografía

- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2000), «a Alberto Ruiz Samaniego, crítico ejemplar», en VVAA, *Escenarios domésticos*, Donosita-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, pp. 29- 41.
- (2000), «Navegando sin timón. Donde se habla de la banalidad domesticadora, el imperio autista de Internet, el arte epiléptico, el mal de archivo, la subjetividad desmemoriada y el voyeurismo del ridículo», en *Territorio doméstico. Cambres d'art. Project rooms*, Valencia, Interart 2000, 15ª Fira Internacional d'Art, pp. 3-20.
- DUBY, Georges (1987), «Mansión celeste y gineceo. El sueño feudal», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 22-25.
- ELIAS, Norbert (1987), «La casa galante. Interiores del Antiguo Régimen», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 26-27.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS (1987), «Arquitectura, cuerpo, lenguaje. Escenas de un diccionario de fragmentos», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 3-16.
- GRAS BALAGUER, Menenes (2000), «Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad», en VVAA, *Escenarios domésticos*, Donosita-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, pp. 6- 22.
- HARCHA, Ana (2007), *Pequeñas operaciones domésticas*, septiembre-diciembre 2007
- HAYDEN, Dolores (1987), «La felicidad entre cuatro paredes», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 34-37.
- ILlich, Ivan (1987), «El género del espacio. El hogar vernáculo», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 28-31.
- INGERSOLL, Richard, «Tareas domésticas. El rito cotidiano», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 32-33.
- PEREC, Georges (1999), *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Teresa (1987), «La vivienda soñada. Una investigación sociológica», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 46-55.
- RYKWERT, Joseph (1987), «El útero y la tumba. Antropología de la casa», *A.V. Arquitectura y vivienda*, n° 12, 1987, pp. 18-21.