

Mi muñequita – La farsa: Juego infantil macabro con un toque de vodevil*



Bárbara Padrón-León
Pasadena City College

Mi muñequita – La farsa del autor uruguayo Gabriel Calderón, representada por el colectivo uruguayo Complot en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz el día 21 de octubre en la Sala de La Tía Norica, podría decirse que es una de las obras más gustadas del FIT 2008. Esta puesta en escena se podría calificar de provocativa, sensual, aparentemente ligera y juvenil, en donde se propone un acto de denuncia de una sociedad frívola que vive de las apariencias pero, que a su vez, muere a manos de la nueva generación que no quiere andar el mismo camino errado de sus antepasados. Su autor, Gabriel Calderón, señala en una entrevista hecha por iCat fm (una de las emisoras de radio y televisión de Cataluña) que la obra se formuló como un grupo de niños que juegan a las casitas y que cada uno desempeña el rol de cualquier miembro de una familia; como el típico juego infantil, “la casita.” Sin embargo, el juego sólo es el pretexto y el lugar para concebir una obra en donde ocurriera un espiral de muertes, como plantea el mismo autor en esta entrevista. La sala, la familia, la muñeca, la madre, la niña, el padre, el mayordomo y el tío pederasta son el medio y no el fin de la obra. Una puesta en escena *Off-Off Broadway*, un vaudeville, una farsa, que toca temas creíbles de una sociedad decadente y frívola.

Entre los temas escabrosos que trata la obra, dentro del marco de una familia disfuncional de la clase media alta o alta, es el parricidio provocado por el abuso sexual que sufre la niña a manos de su tío

* Ver clip de la obra:

<http://www.youtube.com/watch?v=Q7nW1Ayh9OM&feature=related>

(el hermano del padre). Otros de los temas es el abuso verbal y psicológico que sufre la mujer/madre por parte del padre. Así también, las situaciones internas entre hermanos (el padre de la niña y el tío/hermano del padre), es otro de los temas que enreda la trama y la hace aún más interesante. Para colmar este derroche de disfuncionalidad, los celos absurdos de la madre por la muñeca de la hija y su odio hacia la muñeca hacen que el espectáculo se vaya configurando en un sórdido abuso infantil. A través de la puesta en escena el espectador ve caer una a una las máscaras de una sociedad corroída por el egoísmo, el maltrato y la frivolidad. Poco a poco van apareciendo los enemigos ocultos y las verdades internas y monstruosas de esta familia plagada de monstruos psicológicos y reales.

El interés de la puesta en escena en el Festival de Cádiz no sólo radica en su tema y en su trama, sino también que en *Mi muñequita...* se conjuga una variedad de géneros teatrales tales como, la farsa (como su título lo indica), el vodevil, el “*Off-Off Broadway Musical*,” que hasta cierto punto tiene algunos rasgos del cabaret. Todos estos géneros bien usados y entrelazados a través del espectáculo, le dan un aire juvenil, lúdico, en donde el espacio íntimo que se va creando entre personajes y espectadores va convirtiendo al espectador en cómplice de los abusos verbales y psicológicos del padre hacia la madre; la violación de la niña por parte del tío y los asesinatos que ejecuta la niña al final de la obra y que se suceden uno tras otro como si fuesen las vueltas de un carrusel, un efecto que se logra a través de los juegos de luces.

Desde el comienzo de la obra, los personajes van preparando al espectador y lo van convirtiendo en cómplice de la “danza macabra” que verán al final, mientras el espectador ingenuamente se ríe, se sorprende, se escandaliza y se paraliza cuando la obra llega al clímax y comienzan a sucederse los asesinatos uno detrás del otro. Como en un juego de feria, los personajes van cayendo como fichas de dominó, mientras el ritmo de la acción se va acelerando con el compás que va

llevando la música en donde las luces (estilo discoteca “tecno”) intensifican y velan un tanto los asesinatos convirtiéndolos en una danza macabra a ritmo y con estilo de película norteamericana sobre la mafia en un típico club nocturno.

Una de las cargas sígnicas de esta puesta en escena es el uso del lenguaje oral y corporal que se alternan indefinidamente desde el comienzo de la obra. Como define Fernando de Toro: “El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto que en el espacio escénico todo es signo, artificial o natural, todo es visto, percibido como signo por el espectador: la pluralidad y polifonía de signos en el teatro es inmen-



foto: manuel fernández

sa.”¹ Así mismo, en esta obra, la palabra funciona como uno de los signos principales para crear un mundo de caos e incomunicación no sólo entre los personajes, sino entre los personajes y el espectador. El caos se acentúa a través de la abundancia de las palabras atropelladas de los personajes y la polifonía de voces que se pierden y se dispersan

¹ Véase Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987) 94-95.

por el escenario. A su vez, la rapidez del lenguaje produce que las palabras se hagan a veces ininteligibles e incomprensibles para el receptor del discurso (el espectador).

La pluralidad de signos comienza en la primera escena desde que la madre habla en italiano y le explica al espectador una receta de cocina a un “tempo presto” mientras apura un trago y fuma un cigarro ridículamente. A la vez, esta mujer cruza y descruza las piernas mostrando una sensualidad forzada e insultante al mostrar indiscretamente su ropa interior al espectador que se encuentra a una distancia muy próxima al escenario. A la vez, me pregunto: ¿Quién la entiende o quién la escucha? La palabra como signo se convierte en ruido. Así mismo, mientras ella habla en italiano, todos los personajes que la acompañan en la escena tratan de hablar y se interrumpen unos a otros constantemente. Todos hablan sin importarles que alguien los escuche o entienda. Desde el principio, el caos ha tomado el control de la puesta en escena. Sin embargo, es un caos que tiene un sentido y ese sentido lo va a ir encontrando el espectador.

La carga signica del lenguaje oral como medio de comunicación se rompe una y otra vez, de aquí que repetitivamente se convierta el lenguaje corporal en el único medio de comunicación entre los personajes y el espectador. El caos familiar y el caos interior de los personajes son el eje central que mueve la trama a un ritmo de “tempo andante” al igual que la canción tema. La música y la letra de la canción de José Luís Perales: “¿Por qué te vas?” se repite a través de toda la obra. Con ella, el director marca su ritmo (un “tempo andante,” a veces, “presto”). Tanto el ritmo como la letra del estribillo: “Todas las promesas de mi amor se irán contigo, me olvidarás, me olvidarás, ¿por qué te vas?...” guardan una estrecha relación con la obra y su puesta en escena. La fuerte carga signica de la canción produce diferentes reacciones en el espectador desde el comienzo de la obra, ya que ésta comienza cuando entran los seis personajes cantando, bailando y actuando la canción. La música y la letra de la canción van produciendo

ciertas claves en dónde se le va entregando al espectador la trama, como una especie de código secreto que va dando poco a poco más sentido a lo que sucederá. Esta canción funciona como el eje contenedor de imágenes, del ritmo de la obra y del enmascaramiento de los personajes. Como buena farsa, esta obra caracteriza de una manera extravagante, con pequeñas dosis de credibilidad, la historia de una familia disfuncional con escenas aparentemente irracionales, con un personaje fantástico y macabro: la Muñeca, pero, a su vez, está basada en situaciones creíbles e interesantemente repudiables.

En esta puesta en escena de *“Mi muñequita...”* cada personaje está magistralmente caracterizado dentro de una cadena de significa-



foto: manuel fernández

dos que establece una subjetividad entre ellos. Por ejemplo, el mayordomo aparentemente es un personaje pasivo, discreto y atento, pero mantiene una relación un tanto comprometedor con la madre de la niña. Este personaje actúa como narrador y casi siempre se dirige directamente al espectador en un arranque de descripciones de los hechos que el espectador acaba de ver y que él trata de explicar usando un ritmo vertiginoso que produce diferentes

reacciones en el público, unos ríen de forma nerviosa, otros parecen divertidos y otros se quedan atónitos por la rapidez de la narración que como reportero informa casi inmediatamente los sucesos recién acontecidos.

En esta obra, cada personaje juega una función dentro de los códigos teatrales que aplican mejor a su personaje, por ejemplo, al de la madre se le pueden aplicar los códigos del subgénero dramático vodevil (“vaudeville”). Este personaje le da a la obra un tinte de comedia frívola, ligera y picante ya que en él se engendran situaciones equívocas, como cuando ella le toca indiscretamente los genitales y el trasero

al mayordomo; otras veces produce situaciones ridículas cuando trata de explicar en italiano la receta de cómo hacer la carne usando un tono exagerado y sobreactuado en donde trata de aparentar que es una mujer de la clase alta, sofisticada, moderna y que puede hablar un idioma extranjero aunque sea para explicar una receta de cocina. Lo lúdico del personaje radica en ese juego de “personaje madre, mujer frívola y aparentemente de mundo” pero, supuestamente lo está haciendo una niña que juega a ser madre, pero a la vez, la actriz es joven, pero no es niña. Es un juego al ser no ser, que podría mirarse a través de una mirada lacaniana en donde se pueden percibir los tres registros: lo simbólico, lo imaginario y lo real.²

En realidad, todos los personajes femeninos juegan a “ser,” pero no “son” y crean así elementos no lineales o incongruentes con el “rol racional” que debería jugar cada personaje femenino que trata de representar el rol de madre, niña o muñeca. Sin embargo, en cada personaje, hay elementos irracionales dentro de su comportamiento. Elaine Showalter en *Toward a Feminist Poetics* señala como Adrienne Rich comenta en *Of Woman Born*,

the term ‘rational’ relegates to its opposite term all that it refuses to deal with, and thus ends by assuming itself to be purified of the nonrational, rather than researching to identify and assimilate its own surreal or non-linear elements.³



foto: manuel fernández

² Véase Joel Dor, *Introducción a la Lectura de Lacan II* (España: Editorial Gedisa 1994) 17-44.

³ Véase Elaine Showalter, *Toward a Feminist Poetics* en Hazard Adams, ed., *Critical Theory Since Plato* (Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992) 1225.

En este juego del ser no ser los tres personajes femeninos: la madre, la hija y la muñeca, ya desde el comienzo del espectáculo cautivan la atención de la audiencia al desplegar una carga de sensualidad en donde la sutileza de la falsa inocencia de la niña y de la muñeca es el motor que predomina desde el primer instante que aparecen en escena y las hace conectarse con el público de una forma no racional.

La niña, por ejemplo, está enamorada del tío, es niña pero está enamorada, tiene una muñeca, juega con su muñeca, habla con la muñeca como cualquier niña lo puede hacer, pero se relaciona íntimamente con el tío (el hermano del padre), hasta que éste la posee cuando ella llega a los dieciséis años; edad que tiene un simbolismo importante dentro de la trama porque se conecta con la edad que tenía la madre cuando era novia de este mismo hombre. La madre luego dejó a ese novio por su actual esposo, quien es hermano del “tío” y padre de la niña. La niña, que no es una niña, porque ya tiene dieciséis años, aún se viste como niña, igual que cuando tenía nueve años. El tío y ella mantienen una relación incestuosa a escondidas del resto de la familia y, finalmente, el tío la viola cuando ella cumple esta edad. Es una de las escenas más violentas y, a la vez, mejor logradas de esta puesta en escena porque a pesar de la violencia que engendra una violación no hay desnudo, no hay golpes, sólo el sonido que produce el violador al poseer a la niña y expresiones de los rostros de ambos. La de él de ferocidad animal, sin escrúpulos y la de ella de decepción, de miedo y de angustia. Se muestra la pasividad infantil ante el horror de la violación, el final de un juego amoroso infantil.

El otro personaje femenino, la Muñeca, con una personalidad ambivalente, a veces, deja de ser la Muñeca tierna y habla y gesticula como un hombre mafioso y le da consejos negativos a la niña. Es la muñeca la que insita a la niña a que mate. Esta muñeca actúa como el “alter ego” de la niña. Curiosamente, la actriz que representa el papel de la Muñeca, es más alta que la niña, más corpulenta que la niña y que la madre, además, piensa, aconseja, escucha, habla coherentemen-

te, es más coherente e inteligente que la madre. Es un personaje diabólico y angelical: ángel del bien y de la muerte.



foto: manuel fernández

En todos los personajes femeninos no existe una identificación con el “ser” femenino que representan las actrices, sino que todas asimilan su propia no racionalidad, no buscan su identidad y ninguna de ellas se sale de los elementos lineales de los personajes que representan. Por otro lado, los personajes masculinos no presentan esa problemática, todos asumen su identidad y la asimilan actuando coherentemente con su personaje.

Otro aspecto interesante de esta obra es su trama interesante, enredada y particularmente llena de suspenso. El caos familiar y personal de los seis personajes es enfatizado por los tres triángulos amorosos en los que están envueltos. El primer triángulo: la madre, el padre de la niña y el hermano del padre de la niña; el segundo: la madre, la hija y el tío de la niña (o sea el cuñado de la madre); el tercero: la madre, el padre y el mayordomo. Estos triángulos amorosos provocan el final monstruoso de la tragedia, la danza macabra, el final rápido y desenfrenado de un parricidio múltiple. El caos, la neurosis total, la

distorsión y la disimulación convierten a esta tragedia lúdica en una locura generalizada que arrastra al sujeto Niña a la muerte vertiginosa de su propio ser/alma: el abandono de la inocencia y el dar paso a la violencia provocada por los adultos.

Mi muñequita... se podría estudiar a través de la idea de Freud cuando él consideraba la escritura literaria como una continuación del autor de sus juegos de la infancia o un sustituto de ellos. Así el texto, escrito por Gabriel Calderón a la edad de 16 años, la misma edad de la niña de la obra, fue concebido dentro un espacio lúdico, ligero y lleno de horror. Los personajes son sujetos monstruosos, pero a la vez típicos de una familia, en este caso una familia disfuncional. Un padre abusador, un tío pederasta, una madre frívola, una muñeca / conciencia “alter ego” de la niña y una niña parricida.⁴ Una joven generación que se niega a seguir los pasos de sus antepasados en una puesta en escena al estilo de un *Off-Off Broadway*, un vaudeville, una farsa, con el tema creíble de una sociedad decadente y frívola. Un caso para ser estudiado, una noticia actual en los diarios y de telenoticiarios: una sociedad que se abandona a la violencia, la inmoralidad, la superficialidad y el odio generacional. La concepción de mundo de un joven para un mundo adulto; eso es *Mi muñequita –La farsa*.

⁴ Véase “Creative Writers and Daydreaming” de Sigmund Freud en Hazard Adams, *Critical Theory Since Plato* (Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992) 711-712.