

***Muñeca*: un clásico nacional con distintos reflejos**

Ana Seoane (UNA/UBA)

La historia se inició el 20 de mayo de 1924 cuando en el teatro Nacional se estrenó *Muñeca* de Armando Discépolo. Se la había dedicado a José Antonio Saldías con las siguientes palabras que dejó escritas para su publicación: “José Antonio: Son dos actos estos hechos con amor. Tú sabes que te quiero. Tuyo son.”¹. Fueron muy amigos, por eso apenas dos años más tarde asumirían la dirección artística conjunta de la compañía de Carlos Perelli y Milagros de la Vega. Ellos –Discépolo y Saldías– priorizaron la presencia de los autores nacionales. Además organizaban luego de cada función una conferencia junto al o los directores del espectáculo. Esta difusión de lo nacional la llevaron a cabo en las giras que emprendieron por Córdoba, Rosario, Tucumán, Mendoza e incluso en algunos países limítrofes como Uruguay y Chile.

Fue en ese mismo año – 1924– cuando Discépolo también presentó *Giácomo*, en colaboración con José Rafael de Rosa en otro teatro y con otra compañía. Eran tiempos muy prolíficos para él como dramaturgo, algo que abandonaría diez años después para dedicarse sólo a dirigir.

En la primera noche de estrenó Anselmo, el gran protagonista de *Muñeca*, aunque la obra no lleva su nombre como título, fue interpretado por Domingo Sapelli, actor que también trabajó y mucho para el cine nacional desde los inicios del sonoro en nuestro país (1933).

Fue David Viñas quien subrayó las huellas que había dejado Luigi Pirandello en Discépolo, recordando que el primer estreno de una obra del creador italiano fue en Buenos Aires, en julio de 1923, a través de la traducción de Joaquín de Vedia y su visita al país ocurriría diez años más tarde.

Los teatros oficiales se acercaron al texto de *Muñeca* a fines de los años 80, cuando ya se había recuperado la democracia. Fueron las autoridades del teatro San Martín quienes aceptaron presentarla a sugerencia del director Rubén Szuchmacher. Esta nueva puesta se estrenó el 26 abril 1988 con un elenco integrado por Onofre Lovero, como Anselmo, Ingrid Pellicori, como Muñeca y Horacio Peña como Enrique, así se conformó el triángulo protagónico. En un reportaje realizado por Antonio Rodríguez de Anca para la publicación del teatro

¹ Discépolo, Armando. *Obras Escogidas. Clásicos de nuestro tiempo*. (1969) Editorial Jorge Álvarez. Tomo 2. Buenos Aires. (Pág.447)

oficial, Szuchmacher reflexionaba sobre por qué había elegido este texto y destacaba varias razones:

Una es su argumento, esta historia de amor no correspondido. Pero el tema es diferente del argumento, de la peripecia escénica. Y tiene que ver con aquello de la inutilidad de la bondad cuando se opone al deseo. Discépolo nos señala en la obra que es absurdo ser bueno a ultranza cuando esto choca con las leyes de las necesidades humanas”².

También subrayaba que esta obra es “esencialmente una tragedia”.

Son varios los investigadores que señalan que es la caída del héroe la que confirma la presencia de la tragedia, ya desde tiempos de la Grecia clásica. Aquí Anselmo es un ser perfecto en lo moral, con la fortuna de su lado en cuanto a lo material, pero su rostro no refleja su alma y esa fealdad hace que su destino sea trágico, ya no con exilio, sino con el suicidio como único final posible. Su amor no es correspondido y siente que no tiene futuro, el pasado le pesa y actúa cortando con toda posibilidad de cambio. Su suerte está echada.

En 1994, Ricardo Bartís también volvió a este texto de Discépolo y firmó no sólo la dirección sino también la versión. Fue en una sala independiente, el “Callejón de los Deseos”, con su grupo “Sportivo Teatral”, integrado por Clodi Iglesias, Ruy Krygier, Omar Fantini, Marcelo Chaparro y Santiago Traversa. La escenografía y el vestuario fueron diseñados por Graciela Galán y la iluminación por Jorge Pastorino. La música creada por Carlos Villavicencio fue interpretada con violín por Javier Casalla. Afirma en su libro Bartís: "

Muñeca propone algunos temas que me resultaron atrapantes y que son muy constitutivos de la realidad argentina: la concepción del amor como enemigo, la terrible idea de que la miseria ajena siempre reconforta, la afirmación de que el futuro siempre será peor, la condena de no poder reconocerse nunca ³

Quien estudia y sigue las creaciones de Bartís analiza los cambios que introdujo en la obra. Julia Elena Sagaseta define los significados de esta puesta en escena y señala las modificaciones:

En *Muñeca* (1924) el grotesco de Armando Discépolo estaba deconstruido, planteado en fragmentos. La obra se dislocaba, se dispersaba en imágenes, voces, gestos. El tema del amor y el desengaño, el descubrimiento de la traición, se astillaba en la mirada desesperanzada que proponía Bartís. Y

² Rodríguez de Anca, Antonio. “Cuando la bondad se opone al deseo”. (1988) En Revista Teatro. Año 8. N° 35. Buenos Aires junio. (Pág.23)

³ Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. (2003). Buenos Aires, Atuel (Pág. 126)

entonces podía introducirse el simulacro (Enrique sustituía a Muñeca, Anselmo no llegaba a matarse)".⁴

Cumplíendose noventa años del estreno, otro artista volvió a esta obra y lo hizo de manera respetuosa, pero al mismo tiempo personal. Fue Pompeyo Audivert quien asumió esta versión "libre sobre el original" y compartió la dirección junto a Andrés Mangone e interpretó al célebre Anselmo. Fue en el Centro Cultural de la Cooperación, en 2014 y se repuso en este 2015, con varios de sus actores más habituales como es el caso de Mosquito Sancinetto.

Hay coincidencias entre la mirada de Rubén Szuchmacher y la de Audivert, ambos leyeron el texto como tragedia, así la definía en los anticipos de prensa el propio Audivert:

Pienso en *Muñeca* desde hace más de veinte años, siempre quise hacerla, dirigirla, actuarla, es un material que me obsesiona apasionadamente. Creo que se trata de una obra que cruza política y poética de un modo tan sutil como feroz, y a la vez alcanza la dimensión teatral de la tragedia griega nacional. *Muñeca* es un sistema de representación fracturado, se trata del intento desesperado de una clase social en decadencia por reconstruir su aliento y su perspectiva. Pero el teatro no funciona ya como espejo narcisista, lo que devuelve es espantoso, habrá que actuar para calmar al monstruo, disimular la debacle y sostener otra noche más esta ficción de realidad histórica y personal. Se impone un sacrificio. *Muñeca* nos permite poner en juego cuestiones metafísicas vinculadas a la máquina teatral, a sus procedimientos y a sus temáticas de fondo, la reencarnación, el cuerpo como condena, el destino, la repetición, la máscara como frontera entre la identidad histórica y la sagrada, y al hacer vibrar estas resonancias desde la estructura y las temáticas propias del texto de Discépolo, se produce un mestizaje poético, la obra deja de ser un monumento, un referente arqueológico de la teatralidad perdida, para convertirse en un acto donde se cruzan pasado, presente y futuro"⁵

Es por esto que Audivert imaginó una estructura circular, que desde el inicio, sin texto pero con las actitudes físicas de los personajes y el subrayado de la luz de Leandra Rodríguez anticipan el final. Cualquier espectador atento intuirá la muerte del protagonista, aunque sólo en los últimos minutos del espectáculo pueda comprobarlo. También agregó nombres y circunstancias históricas a la obra, sin olvidar los guiños de anacronismos. Discépolo no nombra ni al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen, como tampoco a los trágicos fusilamientos en la Patagonia. Es ésta una decisión de Audivert, ya que en su lectura ve en esta clase social - los amigos de Anselmo- a los cómplices golpistas. A algunos de estos

⁴ Sagaseta, Julia Elena. "Recorriendo veinticinco años de escena performativa". (2010). En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires. (Pág. 200)

⁵ Material de prensa.

personajes los hace burlarse de los radicales, teniendo en cuenta que en esas décadas ese partido era popular y el único que había llegado a la primera magistratura, ya que los socialistas sólo había alcanzado algunas bancas en el Senado y en la Cámara baja. El anacronismo surge cuando se subraya “la casa está en orden”, inevitable referencia a las palabras del presidente Raúl Alfonsín, en aquella recordable semana santa (1987), donde se temió un nuevo golpe a la república.

Estos amigos de Anselmo son señores frecuentadores de la noche, el Hipódromo, las drogas, el alcohol y también del Colón, son los que añoran la política liberal iniciada en otros años. Y para ampliar la imagen del personaje de Muñeca, Audivert decidió agregarle textos de la poetisa uruguaya Marosa Di Giorgio. Redujo algunos diálogos entre ella y Anselmo, para que la figura femenina fuera más intensa y también enigmática. Con mínimas palabras entre los dos hombres en pugna por su amor, ella se comporta como un títere sin psicología. En la puesta en escena de Audivert y Mangone esta idea se ve profundizada a través de la gestualidad de la intérprete (Ivana Zacharski), quien es llevada, arrastrada, la visten, la desvisten, la ubican, la sacan o la trasladan al ropero, la manipulan como un objeto de deseo, pero cosificándola. Algunos pueden llegar a leer en esta Muñeca a la República, ya que sólo el más joven es correspondido por ella y es el que está dispuesto a morir, sin permitirse ninguna mentira: Enrique, el futuro, le entrega el arma a Anselmo para que lo mate, algo que el monstruo/el feo/el viejo no podrá realizar.

¿Por qué buscar una lectura política en esta versión de Audivert? La respuesta está en el mismo programa de mano cuando subraya “donde se cruzan pasado, presente y futuro”. El pone en funcionamiento su “máquina teatral” y ella está sustentada por su mirada ideológica, que no puede dejar de ejercer la crítica a esos políticos que sólo ven en el poder la mejor forma de vivir y obtener un modo de vida acomodado, donde los únicos proyectos que se acarician son los que buscan beneficios propios.

Vale recordar que también hay travestismo en esta puesta en escena, dos de estos amigos de Anselmo, Sebastián (Gustavo Durán) y Gotardo (Carlos Correa) aparecerán disfrazados como sus esposas Estela y Carlotta. Se dejan los pantalones y el maquillaje busca ridiculizar acentuando rasgos. Son actores/hombres vestidos de mujeres, pero al espectador se lo involucra en este juego, no se busca engañarlo. Mientras que el actor Mosquito Sancinetto fue el encargado de componer a Perla, la más desprejuiciada de todas, aquí no hay parodia aunque nuevamente aparece la complicidad con el público.

Pueden existir numerosas interpretaciones sobre este juego de ser otros, desde el teatro dentro del teatro, hasta intuir una homosexualidad en estos seres que ya han probado todo, desde alcohol, drogas y por qué no correr el límite de su sexo. O tal vez son las otras máscaras que eligió Audivert para multiplicar las posibles lecturas.

Todos son perdedores, quizás los mayores alegatos de Discépolo que Audivert mantiene son los de Mora, aquí representado sólo con pierna muerta, en el original hemipléjico, es también un signo de todo lo que perdió en la vida, quien parece haberlo tenido todo.

La palabra tragedia va tomando más peso dramático con el transcurso de la historia. Siguiendo a Schopenhauer, Raymond William afirmaba:

De este modo el significado de la tragedia es la comprensión de la naturaleza de la vida y el sentido del héroe trágico es su resignación, la renuncia no solamente de la vida sino de la voluntad de vivir. Los héroes de la tragedia están purificados por el sufrimiento en tanto que su voluntad de vivir, que estaba formalmente en ellos, se muere.⁶

Si Audivert eligió titularla como “tragedia nacional en dos actos” es porque en su lectura está el país, esta Muñeca es mucho más que una bella mujer, puede ser también la república, por momentos perdida y casi siempre manipulada por los distintos poderes, aquí representada por estos personajes que solo defienden sus propios intereses.

Hay un signo no lingüístico que sobrevoló todas las puestas en escena y que Audivert- Mangone también subrayaron: la música. Aquí hay dos instrumentos que acompañan y subrayan muchos momentos: el cello y el piano. La música original es de Claudio Peña, a quien se lo observa sentado casi en paralelo con la platea ejecutando y sumándole posibilidades expresivas a este instrumento, que acaricia, araña o toca, según los momentos. Sus sonidos se mantienen a lo largo de todas las acciones, aunque sólo en algunos instantes, le deja lugar para que el propio Pompeyo Audivert toque el piano en vivo, o en otras circunstancias otros intérpretes accionan y se pasan grabaciones de alta calidad, que cuesta diferenciar con las que se realizan sobre el escenario. Estas melodías y sonidos que se van extrayendo de los instrumentos aportan una musicalidad en paralelo con las frases, con las palabras elegidas por Discépolo/Adivert.

El apellido Audivert tiene una larga tradición en las artes plásticas y Pompeyo lleva evidencia de este pasado en el manejo de la composición y lo que consigue no sólo con la elección de colores, telas y luces sino en la manera en que diseña sus cuadros escénicos, en los cuales la perspectiva es una constante evidente.

⁶ Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. Edhasa, Buenos Aires, 2014 (Pág.57)

Contó con la colaboración del diseño de luces de Leandra Rodríguez y consigue plasmar los claroscuros pictóricos de este universo que Audivert le entrega al mundo discepoliano. También la despojada escenografía de Julio Suárez ubica temporalmente en el pasado esta historia y con el vestuario permite una nueva lectura de los personajes. El vestuario de Muñeca es el que tiene los colores más claros y son mayores sus transparencias, las mujeres/actores sólo usarán negros. La otra, la que sirve de contraste, Perla/Sancinetto lucirá violetas, casi morados, es la que juega con la infidelidad, la que se queda con dinero, la antagonista de la bella.

Hay en esta puesta como en sus antecesoras, tanto la de Szuchmacher como la de Bartís espejos. Audivert eligió uno grande que colocó en el fondo y luego sólo usó marcos, donde los rostros se apoyan, deformándose y demostrando retratos. Anselmo sufre al mirarse en el espejo, ese es el objeto que le muestra la máscara que tiene, aunque su alma sea de una belleza que no consigue reflejar.

Otro tema que se desarrolla en esta puesta en escena es el de las distintas actuaciones. Pompeo Audivert compone a Anselmo y le entrega una forma de caminar distinta, manteniendo sus pies enfrentados durante todo el espectáculo y obligándose a caminar de una manera deforme. Se agrega una peluca y buscó en los movimientos de mano y rostro un aire de expresionismo alemán, que puede asociarse con *Nosferatu* de Murnau (1922). Anselmo necesita la belleza de Muñeca cerca, casi como un vampiro para contrarrestar con su belleza los reflejos que le devuelven los espejos de su fealdad.

Son varias las actuaciones que deforman sus cuerpos o sus rostros, también Mora (Fernando Khabie) arrastra su pierna, mientras que “el loco”, el “cornudo” de Nicolás (Pablo Díaz) deformará su rostro varias veces, como si fuera una réplica de *El grito* de otro gran expresionista, en este caso de la pintura: Edvard Munch.

Casi siguiendo las premisas de David Viñas, Audivert intensifica en la imagen de sus actores lo grotesco. En su tan citado libro Viñas escribió sobre *Muñeca*: “La fractura de la norma se multiplica así y se penetra en el grotesco desatado, generalizado: Nicolás ya no habla con animales, sino que los imita hasta llegar a la animalización corporal”⁷.

¿Qué demuestra Pompeyo Audivert con *Muñeca*? Sólo una gran artista consigue multiplicar hasta el infinito el arte de otro. Audivert propuso una nueva lectura de este texto de 1924, pero lo hace desde el hoy, sin poder teñirse de pasado artístico, de cuadros, de imágenes de cine, y encontrando en esta suma tan personal que realiza su propio y nítido estilo. También consigue que Discépolo siga siendo un

⁷ Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. (1973). Corregidor. Buenos Aires (Pág.73)

clásico, capaz de hablarle a todas las generaciones. Los bienes, las riquezas no pueden comprar todo, hay algo a lo que acceden los pobres, aquí los jóvenes, y ese amor/ideal que no puede corromperse, no llega a envilecerse, por más que la mugre busque mancharlo. Es Enrique, el bello y protegido de Anselmo quien entrega el arma para que lo maten, pero es el feo de esta historia el que lo salva, dejándole el camino libre.

Discépolo creó otra versión del célebre cuento de *La bella y la bestia*, aquí no hay lugar para el amor, son los iguales los que se necesitan y se buscan, pero el feo también tiene mucho que decir y enseñar a la sociedad. Las décadas cambian pero cierta frivolidad se mantiene, con un agregado muy valioso por parte de Audivert donde él se permitió una mayor ferocidad de crítica para los políticos aunque mantuvo ese principio discepoliano: "... y los buenos son muy complicados".

Bibliografía

Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. (2003). Buenos Aires, Atuel.

Discépolo, Armando. *Obras Escogidas. Clásicos de nuestro tiempo*. (1969) Editorial Jorge Álvarez. Tomo 2. Buenos Aires.

Rodríguez de Anca, Antonio. "Cuando la bondad se opone al deseo". (1988). En *Revista Teatro*. Año 8. N° 35. Buenos Aires Junio.

Sagaseta, Julia Elena. "Recorriendo veinticinco años de escena performativa". (2010). En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

Viñas, David. *Grotesco inmigración y fracaso*. (1973). Corregidor. Buenos Aires.

Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. (2014) Edhasa, Buenos Aires.