Trampas de muñecas en dos monólogos para actrices: “Rayito de sol”, de Natalia Villamil y “Kinderbuch”, de Diego Manso

LÓPEZ, Liliana / DAD, UNA -liliblopez@gmail.com

Eje: Cuerpos colonizados. Tipo de trabajo: ponencia

*Palabras claves: performance dramaturgia- género- cuerpo femenino- cuerpo colonizado- instituciones-reescritura*

* Resumen

Las casas de muñecas -parafraseando el título de la célebre pieza de Ibsen- pueden resultar trampas para los cuerpos de las mujeres. En dos monólogos para actrices -*Rayito de sol*, de Natalia Villamil (2017/2019) y *Kinderbuch,* de Diego Manso (2018) las *presas* deconstruyen esos supuestos contratos frente a interlocutores ficcionales múltiples. El orden patriarcal ha elaborado una imagen ficcional del hogar marital como espacio de libertad, que pronto queda desmentido a partir de nuevos mandatos familiares y sociales. En el primer caso, serán desmontados los preceptos más tradicionales sobre la maternidad y la fidelidad.. A partir de recientes consideraciones sobre el estatuto del monólogo teatral (Sanchís Sinisterra, 2001; Fobbio, 2009) examinaremos la destinación múltiple de esas voces, que también se sujetan a discursos que provienen de fuentes heterogéneas y contradictorias En el segundo monólogo -una reescritura de *Hedda Gabler* de Ibsen- se formula una distopía política aterradora en cuyo orden solo los cuerpos de unos privilegiados serán preservados.dad cuyos discursos envuelven al personaje como redes inmovilizadoras . Son cuerpos *hablados* y *hablantes*, cuerpos que alternan entre una condición de pasiva obediencia y la rebeldía activa, al ritmo de la misma enunciación. Son cuerpos que se debaten entre distopías y utopías (Foucault, 2010) y que mediante la voz interpelan e interactúan con el mundo de la ficción y con el mundo de los espectadores

* ***Presentación***

Cuando los hombres crean personajes femeninos,

muy pocas veces lo hacen con el objetivo de tratar de entender

lo que viven y sienten como mujeres.

Más bien es una forma de poner en escena

su sensibilidad de hombres en un cuerpo de mujer.

Virginie Despentes, *Teoría King-Kong.* p.22

Hedda Gabler es un personaje creado y recreado, casi siempre hablado por hombres; desde su concepción en la obra homónima de Henrik Ibsen y en las innumerables reescrituras contemporáneas. En los últimos cinco años, los escenarios de Buenos Aires han exhibido varias de ellas como las de Ciro Zorzoli -*Estado de ira* (2010/2015)*-*, Daniel Veronese -*Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* (2009/2011)*-,* Ricardo Bartís -*Hambre y amor* (2016/2017) *-*y la más reciente de Diego Manso -*Kinderbuch*- (2018/ 2019).

Con una relación intertextual menos evidente, *Rayito de sol,* de la dramaturga Natalia Villamil, retoma algunos tópicos tanto de la versión original como de *Casa de muñecas.*

* ***Rayito de sol o el marchitarse por deber***[[1]](#footnote-2)

La protagonista de *Rayito de sol* está enferma: le han diagnosticado tumores y ha sido operada. Sin embargo, ella atribuye su malestar físico a cuestiones anímicas: "Son nervios. El interior se pone nervioso y recuerda." (pág. 4)[[2]](#footnote-3). Este comienzo da lugar a un relato en primera persona retrospectivo y prospectivo, en el que el final pone a prueba el verosímil enunciando su monólogo desde la mente atrapada un cuerpo inerte. Hablar se constituirá en un modo de descarga desde la imposibilidad de acción y movimiento, cuando su cuerpo deviene en una suerte de muñeca inerte.

Rayito de sol es una mujer todavía joven, casada y con varios hijos pequeños; este dato no es menor, porque la representación que surge del discurso del personaje acerca de la maternidad es compleja, tal como ha sido analizada por Zucchi (2018), afectando al cuerpo en una suerte de "[...] simbiosis absoluta de los cuerpos" que se traduce como "falta de libertad". Zucchi concluye en que el rol asignado a la maternidad, en la lógica de la pieza, funciona como un engranaje indirecto dentro del mecanismo de control patriarcal.

Como a Hedda Gabler, a Rayito de sol los sentimientos asociados con la maternidad le resultan inexplicables; de allí la comparación con la perra que protege a los cachorros, analogia en la que pierde: "Hasta los animales cuidan más a sus retoños que yo" (pág. 13). Su relato restrospectivo nos informa que huyó del hogar siguiendo al jardinero del que se enamoró. Al igual que Nora en *Casa de muñecas*, dejó a los hijos con el padre. "Me picó el bicho sin freno. Nada más. Cuando pica, pica. No vaya a creer usted que es un bicho que solo ataca el envase masculino. Macana. Cuento chino. El bicho es bicho, ¿sabe?".(pág. 3). Resulta reveladora la identificación de su deseo con el de la sexualidad masculina, ya que tradicionalmente se las ha contrastado, tal como afirma De Lauretis: "En otras palabras, la sexualidad femenina ha sido invariablemente definida en contraste tanto como en relación al varón." (1996, 21)

La culpa por haber abandonado a sus hijos la hace regresar, finalmente, al hogar marital; y pagará un alto precio por ello. Luego de una golpiza, queda en estado vegetativo, convirtiéndose literalmente en una representación antropomórfica sin vida, en una muñeca:

Desde esa noche no reacciono a la vida, aquel me traslada como si fuese una muñeca de esas antiguas a las que hay que acomodar, me sienta, me acomoda el pelo, el vestidito, pero con los ojos no puede, están fijos, en el centro, desolados. Y entonces entendí como no sólo un revólver te puede matar. (2018, 11)

El cuerpo expandido por el deseo ha regresado al estado colonizado. El monólogo -hasta entonces dialógico- se resuelve en el silencio. Si en la obra de Ibsen Hedda usó la pistola heredada de su padre contra sí misma, *Rayito de sol* prolonga ficcionalmente a *Casa de muñecas* en la versión de la vuelta de Nora al hogar y muere en vida.

En la ficción se advierten nítidamente la incidencia de dos tipos de órdenes entrecruzados y en juego. un orden de género que se superpone a un orden de clase (Drucaroff, 2016). A diferencia de los personajes ibsenianos, Rayito de sol pertenece a una clase social desfavorable. Lejos de habitar una mansión, vive en una humilde y precaria casita. Por su ideolecto, el personaje se construye desde un registro lingüístico popular, al mismo tiempo que condensa ideologemas complejos: "Hablo. La lengua se despatarra, me alivio hablando" (2018, 4). El habla se corporiza, expandiendo un cuerpo que la vida conyugal no puede contener. Su discurso presenta numerosas frases hechas que exhiben por un lado, la heterogeneidad enunciativa, y por otro, las resignificaciones particulares. Las formulaciones discursivas propias de un orden heteropatriarcal son resignificadas por su singular visión de mundo, que se resiste a aceptarlo. Pero el orden de clase también interactúa, al impedirle cualquier tipo de autonomía, por ejemplo, económica. La situación de clase, sumada a la de género, coarta sus posibilidades de reorganizar su vida. El monólogo -polifónico y dialógico- permanence como la única alternativa posible: hacer oír su voz, hasta la interna, la que resuena en su cabeza de muñeca.

* ***Kinderbuch***[[3]](#footnote-4)

El virago, la mujer con esperma, es la que tiene la lengua espumosa.

No hay padre, sin esposo, sin hijos, voy siempre llorando.

No hay cuerpo, no hay vientre, no hay senos, sólo lengua.

Hélene Cixous, *La risa de la Medusa.*

La reescritura de Diego Manso, *Kinderbuch*, se subtitula "Un melodrama sobre algunos motivos de *Hedda Gabler,* de Henrik Ibsen". En un paratexto el autor indica que

*Kinderbuch* reúne algunos motivos de *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen: una correspondencia en el sentido de simetría y aproximación, nunca de versión. Mestizaje, al cabo. Todo texto, se tiene por verdad, es otro texto. Portamos un *sámpler* en el cuerpo: somos acaso lo que nuestros muertos ya escribieron sobre nosotros. (Programa de mano)

En alemán *Kinderbuch* significa significa "libro infantil", lo que también nos permite asociar con *Casa de muñecas* (*Puppenhaus*); en la misma línea, se menciona a la escritora española Gloria Fuertes (1917-1998), cuya obra en gran medida está dedicada al público infantil. No es la única referencia literaria: la protagonista, Germana Gauß, teje escarpines defectuosos de color amarillo patito, a semejanza de *Los poseídos entre lilas* de Alejandra Pizarnik. Comparte también con ese texto la atmósfera de horror ligada a la infancia.

Fuma embarazada, concurre al sauna y su pasatiempo preferido es disparar, aunque como Hedda, Germana preferiría cazar: " ¡Suelten perdices, nutrias, tatú carretas, perritos chihuahueños! ¡Lanzen al aire abejorros, langostinos, medusas, surubíes, que ninguno escapará a la precisión de mi balacera!"(2018, 10)[[4]](#footnote-5) .

Como vive en un *country*, debe conformarse con practicar en un polígono de tiro. Su gestualidad indica violencia contenida, impotencia, casi idéntica a la de Hedda en el texto homónimo: "Mientras, Hedda pasea de arriba a abajo, alza los brazos y cierra los puños. " (1965, 1685), Germana

Baja tres cambios. Se lleva una mano al cuello, del modo que usa quien quiere aliviar una tensión muscular. Con la otra sostiene la pistola al frente. Corre la silla y se sienta al escritorio. Apoya la pistola. Inhala profundamente y exhala. Apoya la punta de los dedos sobre el borde del escritorio, la espalda recta...(Se pone de pie. Va hacia el sillón, donde dejó el tejido. Lo toma. Lo evalúa.) Deformado como los demás. (Quita el escarpín de la aguja. Lo aprieta en un puño). (2018, 14)

El monólogo también tiene interlocutores múltiples e incluye voces ajenas. La heterogeneidad enunciativa presenta, sobre todo, los discursos del padre y del marido; el primero aparece en forma de mandatos: "Y que vos sos una mujer, hija mía, aunque sepas disparar las armas como un caudillo. Vos sos una mujer y los golpes dados por las mujeres se llaman braguetazo en la China y acá […] a diferencia de las grandes cosas que pueden hacer los hombres"(2018, 13). Más adelante aclara el significado de "braguetazo": "Nómbrase así al matrimonio que calcula su rendimiento… " (2018, 14)[[5]](#footnote-6).

Germana pertenece a la clase más alta de la pirámide social, en lo económico y también por pertenecer al círculo del poder. La figura del Coronel Gabler -en la obra de Ibsen- aquí es asimilada a la de un militar represor, encarcelado por delitos de lesa humanidad. Con su padre preso, Germana vive literalmente encerrada en el *country* junto a las esposas de otros funcionarios, en un futuro distópico. Fantasea con llegar en un tanque de guerra al sanatorio cuando llegue el momento de parir. Al igual que el marido de Nora en *Casa de muñecas,* el esposo se refiere a ella como "cascabelito", aunque la alegría no sería uno de sus estados de ánimo más frecuente.

Precisamente, este es el tópico recurrente en ambos monólogos: designado como tristeza, aburrimiento o insatisfacción, tanto Rayito de sol como Germana afirman padecer un estado de ánimo semejante, asociado a su estatus matrimonial, que el *horror* vacui La versión de Diego Manso cita textualmente a la de Ibsen: "Hay no sé qué marchito en el ambiente. A veces creo que sólo sirvo para aburrirme mortalmente." (15) y en *Rayito de sol*:

Vacío como kiosko de pueblo. Le tengo miedo al vacío. Cuando me casé me sentaba en el balcón y miraba las ventanas de otros departamentos, veía una lamparita encendida, una repisa o alguna persona que se movía con un libro y ahí me venía el vacío, nunca pude explicarlo, será que los vacíos no tienen explicación, no me podía parar porque sentía que lo arrastraba… y arrastrar un vacío es desolador. (2018, 4)

La misma situación existencial de género atraviesa el orden de clase social, en los extremos distantes.

De diversos modos, mediante la ficción del monólogo se expone la colonización de los cuerpos femeninos para hacerlos *actuar* y *decir* lo que suponen inaccesible; no es casual que la dramaturgia de Ibsen coincide con los inicios del psicoanálisis, para quien la mujer era un misterio a develar. Lou Andreas Salomé, psicoanalista cercana al círculo de Sigmund Freud escribió sobre las figuras femeninas en el teatro de Ibsen. En el capítulo dedicado a Hedda Gabler afirmaba sobre el personaje que

No puede salir de esa cárcel estrecha, está condenada por su debilidad a seguir siendo la dócil Hedda, colmada de salvajes deseos, para quien "un destello de belleza involuntaria" es el "acto valeroso" que desborda el marco de las conveniencias y el tedio. (1892)

En el ámbito local, José Ingenieros pronunció una conferencia en 1899 en el Centro de Estudiantes de Medicina titulada "La psicopatología en el arte". En ella, dedica un apartado a *Hedda Gabler,* y afirmaba, justificando la elección que

Se ha dicho en su elogio que Ibsen ha construido los personajes descollantes de sus dramas teniendo presentes los resultados de las modernas investigaciones psicológicas. […] Entre los grandes tipos ibsenianos ocupan lugar prominente las mujeres; en ellas, al revés de la pasada moda romántica, suelen hallarse encarnados sentimientos egotistas y antisociales circulados profusamente bajo la influencia de Stirner y de Nietzsche. Su tipo más acabado nos lo ofrece, sin duda, *Hedda Gabler*, personaje que siente y obra enfermizamente, aunque su lucidez mental es tan perfecta, tan lógica, que vive tiranizando y afligiendo a todas las personas que están obligadas a soportar su convivencia. (1957, 17)

A partir de este párrafo, Ingenieros analiza a Hedda Gabler como si fuera una persona en el mundo y no un personaje teatral, una operación factible debido, en buena medida por la adscripción al realismo/ naturalismo del texto dramático de Ibsen, una ficción con un alto grado de verosimilitud. Por otro lado, esta operación de apropiación de personajes teatrales para la configuración de psicopatías diversas, ya era constitutiva del discurso psicoanalítico en plena formación.

Lejos de discutir la institución matrimonial, Ingenieros atribuye la personalidad y la conducta de Hedda Gabler a una enfermedad individual. Es evidente que Ingenieros se previene de los cuestionamientos de los movimientos feministas que discutían el teatro de Ibsen y aún más, de August Strindberg, como en el siguiente fragmento de su análisis:

Algunos celebran en Hedda la "mujer fuerte", como si la superioridad femenina mereciera ser confundida con la inadaptibilidad moral; mujer fuerte es la que sabe amar más, la que es mejor compañera, la que es mejor madre, la que es mejor ciudadana, la que posee en más alto grado los sentimientos necesarios para aumentar la felicidad de los que la rodean, en el hogar y en la sociedad, pues de ello depende su propia dicha. (1957, 18)

Resulta revelador de las concepciones de la época sobre el carácter subalterno y transitivo de la condición de "felicidad" de la mujer expuesta en la consideración de Ingenieros. Las reescrituras contemporáneas muestran el desplazamiento del eje hacia la insatisfacción de mujeres en el ámbito doméstico y su resolución por medio de la palabra monológica -aunque contenga orientaciones dialógicas-[[6]](#footnote-7).

En estas reescrituras, la acción es reemplazada por la palabra; en todo caso, apela a la capacidad performativa del discurso, profuso y con un alto grado de focalización interna, que permite conocer hasta los pensamientos más íntimos de los personajes. Tal como plantea Helene Sixous en *La risa de la medusa*

Si la mujer siempre ha funcionado "en" el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza o ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que disloque "en", de que lo haga estallar, le de vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca, en la propia boca y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. (1995, 59)

Los monólogos analizados, reescrituras contemporáneas de clásicos, permiten la exhibición los mecanismos de control del orden patriarcal. No son simples actualizaciónes de los cronotopos, sino que reversionan críticamente el control sobre los cuerpos a través del lenguaje horadado. El estudio de la destinación múltiple, el análisis de la heterogeneidad enunciativa y la interacción que proponen al espectador son algunos de los elementos que podemos utilizar para develar esos procedimientos textuales.

**Bibliografía**

Andreas-Salomé, Lou (1892) *Figuras femeninas en Henrik Ibsen,* traducción de Ana Useros en <http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Hedda__Gabler,__de__Henrik__Ibsen_(5324).pdf> Recuperado el 27/6/2019.

Barrancos, D. (2010) *Mujeres en la sociedad argentina.* Buenos Aires: Sudamericana.

Butler, J. (2001) *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

De Lauretis, T. "La tecnología del género", en revista *Mora.* N° 2, (noviembre 1996). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 6-34.

Drucaroff, E. (2016) *Otro logos. Signos, discurso, política.* Buenos Aires: Ideas Edhasa.

Ibsen, H. (1965) "Hedda Gabler", en *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.

Ingenieros, J. (1957) *La psicopatología en el arte.* Buenos Aires: Elmer editor.

López, L. (2019) "Monólogos para la deconstrucción. Sobre *La mujer puerca* de Santiago Loza y *Pundonor* de Andrea Garrote" en revista digital *Territorio teatral*, N° 18 (julio) Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, UNA

<http://territorioteatral.org.ar/numero/18/articulos/monologos-para-la-deconstruccion-sobre-la-mujer-puerca-de-santiago-loza-y-pundonor-de-andrea-garrote-liliana-b-lopez>

López, L. (2018) "La noción de interteatralidad: una herramienta para el análisis de la puesta en escena", en *Interteatralidad. Topología de la crítica teatral V.* (Directora Liliana B. López). Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA. 51-65.

López. L. (2013) “Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas” en *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas en la escena contemporánea* (Directora Liliana B. López) Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas. IUNA. 51-61.

Sixous, H. (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.* San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Steiner, G. (1991) *La muerte de la tragedia.* Caracas: Monte Ávila.

Zucchi, Mariano. "Representaciones de la maternidad en *Rayito de sol*, de Natalia Villamil", en revista digital *Territorio teatral*, N°16 (junio 2018). Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, UNA. <http://territorioteatral.org.ar/numero/16/articulos/representaciones-de-la-maternidad-en-rayito-de-sol-de-natalia-villamil-mariano-zucchi>

1. Ficha técnica de *Rayito de sol.Un amor sin tiempo.* Dramaturgia: Natalia Villamil. Intérprete; Leticia Torres. Escenografía: José Escobar. Vestuario: Paula Molina. Música original: Daniel Quintás. Iluminación: Sebastián Evangelista. Producción: Bárbara García Di Yorio. Dirección: Cintia Miraglia. Teatro: Espacio Callejón. (2018) [↑](#footnote-ref-2)
2. Las citas de *Rayito de sol* provienen del texto digitalizado (inédito) al que la autora gentilmente me dio acceso. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ficha técnica de *Kinderbuch.* Dramaturgia y dirección: Diego Manso. Intérprete: Belén Blanco. Vestuario: Pablo Ramírez. Diseño de iluminación: David Seiras. Vestuario: Pablo Ramírez. Espacios: El Camarín de las musas y El extranjero. (2018) [↑](#footnote-ref-4)
4. Las citas de *Kinderbuch* corresponden al texto inédito en su versión digital (2018). [↑](#footnote-ref-5)
5. En relación al matrimonio como transacción económica: Y mi padre me había dicho: “No sos mujer a quien se le pueda a ofrecer un ambiente modesto” (2018, 16) [↑](#footnote-ref-6)
6. Sobre la condición dialógica del monólogo, véase López, "Monólogos para la deconstrucción. Sobre *La mujer puerca* de Santiago Loza y *Pundonor* de Andrea Garrote" (2019) [↑](#footnote-ref-7)