

Mientras cuidado de Carmela. Una aproximación dialéctica a la utopía



María Soledad Raffa

Universidad de Buenos Aires / m.soledad.raffa@gmail.com

Fecha de recepción: 13/02/2015. Fecha de aceptación: 03/04/2015.

Resumen

El presente trabajo desarrolla algunas reflexiones sobre la obra *Mientras cuidado de Carmela*, del grupo *el bachín teatro*. A partir de la noción de *performatividad*, se considerarán dos grandes núcleos que, según entendemos, recorren y estructuran la propuesta semántica del espectáculo: las que denominamos *emotivo-ficcional* y *crítico-performativo*. Nuestra hipótesis de lectura se centrará en la relación que se presenta entre ambos núcleos, la cual nos permitiría aproximarnos al carácter positivo de la noción de utopía (en términos de Paul Ricoeur) en tanto síntesis dialéctica de ambos ejes.

Palabras claves

Performatividad
Monólogo político
Brecht
Teatro político
El bachín teatro
Santos Iñurrieta
Mientras cuidado de Carmela

Abstract

This work approaches the play *Mientras cuidado de Carmela*, by the group *el bachín teatro*. With the notion of performativity as framework, we identify two main principles which, as we understand, structure and organize the semantics of the play: we have called one *emotive-fictional* and the other, *critical-performative*. Our analysis will focus on the relation between both. This relation will let us address the positive character of utopia (in terms of Paul Ricoeur) as a dialectic synthesis of both principles.

Keys words

Performativity
Political monologue
Brecht
Political theater
Bachín teatro
Santos Iñurrieta
Mientras cuidado de Carmela

Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.

Eduardo Galeano (1993:230)

Mientras cuidado de Carmela, con texto, interpretación y dirección de Manuel Santos Iñurrieta, pone en escena el proceso creativo transitado por el personaje de un dramaturgo que se propone escribir su próxima obra¹, tarea que desempeña mientras

1. Nos parece interesante destacar que, siendo el intérprete de este personaje al mismo tiempo el dramaturgo de la obra, la escena se presta permanentemente a una lectura autorreferencial.



Mientras cuido de Carmela.
Foto: Sabrina Díaz. En imagen:
Manuel Santos Iñurrieta

se gana la vida cuidando niños por hora, en este caso, la pequeña Carmela a la que refiere el título. La escena en cuestión se exhibe estetizada, con reminiscencias tanto del show de varieté y de payaso rioplatense, como de monólogo político y del teatro brechtiano.

Para acercarnos a esta propuesta escénica, nos concentraremos en dos núcleos en torno de los cuales, según entendemos, se organizan sus mecanismos de producción de sentido. El primero de estos núcleos se encontraría en relación con una serie de valores que remiten a lo emotivo: la inocencia, la nostalgia, la revalorización de lo local y la creencia en un teatro político formarían parte de este primer eje. Asimismo, y en relación dialéctica con el primero, se encontraría un segundo núcleo que remite a la autocrítica, el análisis lógico y la distancia emocional solicitada y que apuntaría al distanciamiento racional requerido y planteado por la obra. En el presente análisis, ambos núcleos semánticos serán puestos en relación con el concepto de *performatividad* y, una vez desarrollados, serán utilizados para reflexionar tanto acerca del modo en que la propuesta teatral ejercería su carácter político, como de la forma en que los distintos recursos puestos en juego se articulan con los diferentes géneros que operan intertextualmente en el espectáculo. Finalmente, arribaremos a una posible lectura de *Mientras cuido de Carmela* reflexionando sobre el concepto de utopía en tanto figura del imaginario social analizada por Paul Ricoeur y poseedora tanto de una faz positiva, como de una negativa. Nuestra hipótesis se basa en la idea de que esta obra propone a la utopía como síntesis dialéctica éticamente necesaria, ya que al vincular dialécticamente ambos núcleos planteados, pone en escena los mecanismos críticos que evitarían la caída de la utopía en su faz negativa y destructora.

Performatividad / ficcionalidad

Nos interesa partir de una reflexión sobre el concepto de *performatividad*. Para esto, seguimos la caracterización del mismo que ofrece Óscar Cornago y que da cuenta de la visión dinámica de los fenómenos culturales propia de esta perspectiva.

La cultura se piensa como un espacio de actuación, un espacio en el que suceden unas acciones a través de las cuales una colectividad reafirma sus lazos de iden-

tividad, proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos. (Cornago, 2004:14).

Así, la perspectiva performativa plantearía una inédita centralidad del fenómeno de la puesta en escena. De modo que la puesta en relieve del aspecto procesual y material de las representaciones, en tanto mecanismos de producción de sentido, reemplazaría la otrora central atención en el texto final. Este cambio también nos permitiría pensar una cierta tensión entre dicha exaltación del carácter performativo de la creación y recepción estética y la idea tradicional de ficción.

El concepto de *performatividad* deberá ser entendido en relación a la tendencia general de la cultura moderna de cuestionarse acerca de sus propios procesos de funcionamiento, que permite explicar el carácter especialmente autorreflexivo del arte moderno. Cornago da cuenta del gran abanico de posibilidades mediante las cuales la escena contemporánea ha sabido focalizar en la condición performativa que le es propia. Los distintos modos de poner el acento en el carácter procesual y los diferentes grados en que este se articula con un esquema ficcional permitirían pensar las diferentes propuestas contemporáneas y sus diversas estrategias dramáticas. En *Mientras cuida de Carmela*, las estrategias performativas no llegarían a emanciparse del plano ficcional; sin embargo, el carácter de este último estaría constantemente puesto en jaque mediante los distintos procedimientos de extrañamiento utilizados.

Consideramos que el juego dialéctico que se da entre las estrategias performativas y el plano ficcional se corresponde con los dos núcleos de sentido que, según entendemos, recorren y estructuran el sentido de la obra. De modo que un análisis de los recursos puestos en juego en cada uno de los núcleos previamente detallados, mostraría que, mientras los recursos ficcionales se presentan al servicio del núcleo vinculado a la emotividad y su defensa, las distintas estrategias performativas se ponen a disposición del núcleo crítico y racional con el que dialoga el primero. Así, tendríamos un primer núcleo que, sintetizando esta correspondencia, llamaremos emotivo-ficcional, y un segundo núcleo a ser mencionado en adelante como crítico-performativo.

El núcleo emotivo-ficcional

Podemos dar cuenta del primero de los núcleos de sentido planteados mediante elementos de distintos lenguajes puestos en juego.

Como primer y destacado elemento de este núcleo, podemos identificar a Carmela, quien, a pesar de ser un objeto (una muñeca envuelta en mantillas que no se deja ver en detalle), adquiere un carácter actancial al ser manipulada y presentada verbalmente por el actor. Entendemos a Carmela como metáfora de la inocencia y el futuro que *debe* ser protegido.

Otro elemento protagónico de este núcleo sería la luna, símbolo clásico de la imaginación, la utopía y la poesía. Ésta toma parte en la escena desde distintos lenguajes. Una luna proyectada que nos remite a ella icónicamente es a la vez citada desde los fragmentos de textos proyectados al inicio de la obra (uno de Borges, otro de Alfonsina Storni y el tercero del Che Guevara). Por otro lado, esa luna a la que *hay que* aventurarse y a la que *es posible* llegar se nos presenta cuando el personaje relata y representa su viaje a la luna y el encuentro con los astronautas *yanquis* (aquí se presenta una fuerte contraposición entre el valor emotivo de lo local -el país, el barrio y lo comunitario en “las empanadas que le prepararon sus vecinos para su viaje a la luna”- frente al carácter aséptico del extranjero “imperialista” que pretende clavar su bandera en la luna que “no tiene dueño”).



Mientras cuida de Carmela.
Foto: Sabrina Díaz. En imagen:
Manuel Santos Iñurrieta

Por último, hallamos el carácter emotivo propio de este primer núcleo en la misma construcción del personaje, expresada, tanto por el vestuario y maquillaje elegido para su caracterización, como por los objetos que lo acompañan en escena. En cuanto al vestuario, dado por un traje que podría acercarse al de un mimo o quizás al utilizado por Chaplin (personaje que menciona como parte de sus referencias emotivas), podemos ver cómo lo payascesco se encuentra en una clave nostálgica. Las ropas están gastadas y hasta presentan algunos rasguños en las telas. Colaboran en esta construcción las gruesas cejas maquilladas en expresión de asombro (que también denotarían inocencia). Por su parte, los objetos seleccionados para la escena, con su carácter antiguo y ocre, funcionarían también como índices de la emotividad y nostalgia que está presente en el personaje. Ejemplo, el pupitre que sirve de asiento y baúl al personaje. En comparación con cualquier otro asiento que se podría haber seleccionado, quizás pocos se presentarían tan entrañables y cargados de emotividad como un pupitre escolar (aquí nuevamente se daría cuerpo a la inocencia). En este mismo sentido funcionaría la máquina de escribir que utiliza el personaje, objeto que nos remontaría a un pasado más lento y poético frente a la actual eficiencia inmaterial del mundo digital.

Como podemos notar, los distintos elementos mencionados en relación a este núcleo son los mismos que hacen al aspecto ficcional de la propuesta teatral en cuestión.

El núcleo crítico-performativo

Por su parte, el segundo núcleo de sentido propuesto, el núcleo crítico-performativo, se puede encontrar desde la propia estructura espacial de la obra, en tanto ésta favorece el aspecto distanciador planteado. El intérprete se presenta de cara al público, a quien se dirige, en un espacio dramático austero. Éste es habitado por pocos elementos y limitado por lamparitas que recuerdan a los marcos de luces propios de los camarines del espectáculo y también a las candilejas del teatro de antaño. Estas mismas luces que lo limitan dan lugar a una apertura en el frente que permite la salida del personaje hacia el espacio del público, salida que es usada por el protagonista para situarse en la platea, mientras se proyecta un video de él mismo al cuidado de Carmela. Aquí el personaje desdoblado se observa y se analiza a sí mismo, imitando e invitando al espectador en un mismo gesto.

En este sentido distanciador también funcionaría el manejo de luces por parte del protagonista (en un momento, pide al técnico que se ilumine su mano al soltar el cochecito colocando así la iluminación al servicio del conflicto dramático y, con ello, dando cuenta del carácter espectacular y de la posibilidad de orientar la atención del público a voluntad). Del mismo modo, operarían tanto los cuadros conceptuales que el dramaturgo bosqueja y que nos son expuestos mediante la proyección, como los comentarios metalingüísticos presentes a lo largo de toda la obra que se refieren al proceso teatral y a determinados códigos académicos y teatrales (menciona irónicamente, entre otros, el método de Stanislavski, el sentido de la confección de un abstract, lo que le gusta el teatro participativo y su participación en un plenario donde se discutió la relación arte-vida). Podemos ver en estos comentarios cómo, de acuerdo con lo planteado por Cornago, las estrategias performativas funcionan enfatizando el aquí y el ahora del arte como proceso, de modo que “la puesta en escena del teatro contemporáneo se convierte en la puesta en escena del mismo proceso de la creación teatral” (Cornago, 2004:19).

Por su parte, Hans-Thies Lehmann, en una actualización de sus reflexiones sobre el teatro posdramático, señala la actual tendencia a recuperar y poner en el centro de la escena la palabra por parte de muchas propuestas. El autor destaca la performatividad propia del habla, analizando la capacidad de dicho carácter performativo para facilitar una relación profunda del espectador con el performer y la conversión del teatro en un espacio de reflexión. Siguiendo la línea de pensamiento de ambos autores, consideramos que, en *Mientras cuidado de Carmela*, el “acto físico y real del acto de habla”² (Lehmann, 2013:870) es puesto en primer plano, dándole al mismo un fuerte carácter performativo y, con ello, alcanzando las posibilidades que plantea este autor para dicho recurso.

También podemos notar que tanto el vestuario como los objetos utilizados, ambos fuera de una relación de identidad con el contexto extrateatral, funcionarían en este segundo eje signado por el distanciamiento y la promoción de una lectura analítica.

La articulación entre ambos núcleos de sentido

Consideramos que ambos núcleos planteados se vinculan de un modo dialéctico, en un continuo ir y venir de uno a otro. Podemos ver en relación a este vínculo cómo la ruptura constante de la cuarta pared funcionaría aquí no sólo como convención propia de los géneros que nutren esta propuesta –show de varieté y de payaso rioplatense, monólogo político y teatro brechtiano–, sino también como recurso que permitiría el pasaje de un eje al otro. En distintas ocasiones, el parlamento del actor se detiene en un profundo silencio que mira de frente al público. Estos silencios irrumpen a lo largo de la obra seguidos de un tono serio (quizás algo desgarrado) donde la emoción y la razón parecen reunirse en una pregunta autocrítica y a la vez compasiva, que señala la utopía como única posibilidad válida. Desde nuestra lectura, aquí sería donde se condensa la propuesta semántica de la obra. Entendemos que la relación dialéctica que se propone entre los dos núcleos identificados escenifica la reflexión crítica que permite mantener la utopía dentro de lo que, tomando la caracterización de la misma llevada a cabo por Paul Ricoeur³, se considera su faz positiva y socialmente constructiva. Permitiendo así, ubicar a esta en el lugar de una elección consciente y éticamente necesaria. En *Mientras cuidado de Carmela*, la utopía se plantea desde lo emotivo, pero sometida constantemente a un juicio crítico para, sólo luego de ello y no sin ver a su vez las contradicciones que encierra, considerar su necesaria elección. Necesaria no en tanto única posibilidad, sino en cuanto única posibilidad éticamente aceptable.

2. La traducción al español es propia, siendo la cita original “ato físico e real da fala”.

3. En su libro *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, el autor expone el carácter constructivo de la utopía en tanto nos permite imaginar sociedades radicalmente distintas y, de este modo, mirar críticamente a la propia. Sin embargo, también advierte que, la misma utopía, en lo que llama su faz negativa (la cual se daría al intentar llevar la utopía tal cual es pensada a la práctica) tendría como consecuencia la negación de las contradicciones propias de toda realidad social.

El carácter político de esta propuesta teatral

De acuerdo con nuestra lectura, el carácter político de esta obra se basaría tanto en su análisis ético de las posibilidades de acción como en las de interacción (a su vez dentro y fuera del teatro). En este sentido, estamos de acuerdo con Lehmann quien, al pensar el teatro posdramático, determina el carácter verdaderamente político de una propuesta al margen de la intensión consciente del creador al respecto. Demás estaría decir que *Mientras cuidado de Carmela* posee un carácter conscientemente político; desde lo temático, esto es evidente. Sin embargo, creemos que éste tiene una real incidencia en tanto, como indica Lehmann a partir del concepto de *estética relacional* de Nicolas Bourriaud, la obra funciona “como laboratorio para imaginar, inventar e investigar otros tipos de relaciones humanas a través de la exploración de nuevos tipos de espectador y por la invención de tipos diferentes de posición para los espectadores” (Lehmann, 2013:877).

¿Cuál sería la posición del espectador y la relación con este que propone la obra analizada? Entendemos que, si bien no se halla en la base de este espectáculo una ruptura radical del modelo de expectación tradicional, tampoco se propone en él una situación “comfortable” para el espectador.

Beatriz Trastoy, al analizar la tradición escénica del monólogo político en la escena tanto revisteril como televisiva nacional, da cuenta del modo en que frecuentemente “la pretendida actitud crítica del humor político desplegada se diluye en la mera trivialidad de la observación jocosa” (Trastoy, 2010:7), siendo este el resultado “al no asumir posiciones definidas frente a los hechos comentados ni realizar opciones ideológicas precisas, esto es, al no realizar un gesto auténticamente político” (Trastoy, 2010:7). La autora explica así cómo esta tradición se transforma entonces en una “tranquilizadora confirmación de oírse a sí mismo en el discurso del otro sin que medie la crítica ni la autocrítica” (Trastoy, 2010:7).

Por el contrario, en la obra analizada no se detecta una complacencia ante la opinión que se sabe en común⁴, sino que es justamente en los puntos donde es sospechable que los espectadores presentes nos encontremos a gusto donde se hará un giro hacia la crítica, es decir, de acuerdo con nuestra propuesta de lectura, que se dará un pasaje al núcleo que hemos llamado previamente crítico-performativo. Sólo en el principio de la obra encontramos un monólogo que se dirige a una complicidad no crítica con el espectador. Siendo coherente con nuestra lectura, el hecho de que en esta ocasión el tema tratado no se relacionara con temas socio-políticos, sino que, por el contrario, esta sección del monólogo hace referencia a inocentes características poco felices del cuidado de niños.

Entendemos que, en cuanto a las relaciones propuestas por la obra, nuevamente se ponen en juegos los dos núcleos planteados como ejes de lectura. De modo que, mientras el núcleo emotivo-ficcional propondrá una relación de empatía entre el espectador y el personaje, el núcleo crítico-performativo planteará una distancia crítica y analítica sobre dicha emotividad.

En tanto hacemos referencia a las relaciones con el espectador propuestas por esta obra, no podemos obviar la constante utilización del *efecto V* brechtiano. Éste se caracteriza por utilizar distintas estrategias en favor de hacer “extraña” la escena. Es decir, dar cuenta de la artificialidad de la misma promoviendo una comprensión que no provenga de una identificación con lo mostrado en ella, sino de una comprensión de la misma como proceso y construcción. Como es sabido, en las bases de la propuesta brechtiana se encuentra el proyecto marxista de volver visibles los procesos de producción en detrimento del fetichismo operante como base necesaria del sistema

4. En este sentido, nos referimos al carácter en mayor o menor medida progresista que presenta el público frecuente del Centro Cultural de la Cooperación.



Mientras cuida de Carmela.
Foto: Sabrina Díaz. En imagen:
Manuel Santos Inúrieta

capitalista. Es en este contexto en el que el teatro brechtiano se esfuerza por explicar, ante cada elección del personaje, el hecho de que esta es una de las opciones disponibles. Dicha capacidad de elección devuelve al personaje y al espectador, en tanto comprensión de esto mismo, su responsabilidad ética ante un accionar que, en toda ocasión, será electivo y no inevitable.

Desde esta perspectiva, entendemos que la obra funcionaría como “intersticio social”, término proveniente del marxismo y tomado por Bourriaud (2008) para dar cuenta de la posibilidad de la obra de arte de sugerir posibilidades de intercambio distintas a las propias del sistema, encontrándose a su vez integrado con este.

En relación con la utilización de procedimientos brechtianos en *Mientras cuida de Carmela*, nos parece importante aclarar que hacemos mención a los mismos entendiendo que en el contexto de la obra analizada y en el contexto socio-cultural en que se encuentran, funcionan generando el *efecto V* previsto. Hacemos esta aclaración atendiendo a la imposibilidad de considerar adecuadamente el funcionamiento de cualquier procedimiento si no se tiene en cuenta la actualización de su contexto como parte constitutiva del mismo.

También en relación a los procedimientos brechtianos utilizados por la obra analizada, nos parece importante destacar su participación del núcleo que hemos definido como crítico-performativo. Entendemos que dicha participación afirma, en cierto modo, el pedido que, según entiende Halima Tahan (2012), hace Lehmann de brindar a la obra de Brecht una lectura desde la modernidad. Decimos esto en tanto estamos entendiendo los procedimientos brechtianos dentro del carácter performativo de la obra. Carácter que, de acuerdo con Cornago, hemos definido como aquel que pone de relieve la cualidad procesual de la obra teatral de un modo autorreferencial propio de la modernidad artística.

Conclusiones: con la utopía en el horizonte

Para terminar, queremos volver sobre la propuesta de Paul Ricoeur. Al realizar una crítica de las figuras propias del imaginario social, el autor plantea el carácter constructivo de la utopía en tanto ésta nos permite imaginar realidades radicalmente distintas

de aquellas en las que nos encontramos, dándose así que “de `ninguna parte´ surge el cuestionamiento más formidable de lo que es” (Ricoeur, 1985:112). Sin embargo, de este mismo *salto afuera* propio de la utopía se desprenderían sus rasgos patológicos, explicados por el autor en tanto su “tendencia a someter la realidad al sueño”, su preferencia por “la lógica del todo o nada”, el “desprecio por los grados intermedios” y “una ceguera acerca de las contradicciones propias de la acción” (Ricoeur, 1985:113).

Consideramos que *Mientras cuida de Carmela* se muestra en cierto modo consciente del peligro planteado por Ricoeur en relación a ambas caras de la utopía y que, mediante su juego dialéctico entre los dos núcleos semánticos que en nuestro análisis hemos llamado emotivo-ficcional y crítico-performativo, se propone la constante puesta en crisis que evita la caída de esta en su faz negativa.

El final de la obra está plenamente signado por lo emotivo. Sin embargo, dicha emotividad no es ya inocente sino que es la resultante de una constante revisión crítica de opciones posibles, es la síntesis dialéctica a la cual se arriba. El comediante en escena elige la utopía como camino, pero no sin saber que lo está haciendo y que esta es un lugar prácticamente inaccesible, pero éticamente necesario. Entonces, “¿Vamos? ¡Vamos! (...) por tener sangre en las venas y un compromiso con la vida”.⁵

5. Fragmentos del monólogo final de *Mientras cuida de Carmela*.

Bibliografía

- » Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Cornago, O. (2004). "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso". *Gestos*, 19(38), 13-34.
- » Galeano E. (1993). *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos.
- » Lehmann, H. T. (2013). "Teatro Pós-dramático, doze anos depois". *Revista brasileira de Estudos da presença*, 3(3), 859-878.
- » Ricoeur, P. (1985). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia.
- » Tahan, H. (2012). "Hans Thies Lehmann". *Picadero*, 11(30), 48-51.
- » Trastoy, B. (2010). "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires". *telondefondo. Revista de Teoría y crítica Teatral*, 6(11), [en línea]. Consultado el 23 de junio de 2014 en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/275/un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.html>