

Mi hijo sólo camina un poco más lento: entre callejones sin salida y el amor como respuesta



Viviana Battaglini
Evangelina Ramos

Universidad de Buenos Aires
evangelinaramos1985@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 30/08/2016. Fecha de aceptación: 20/09/2016.

Resumen

A partir del enfoque dramático de la vida cotidiana que sostiene Erving Goffman y del estudio de los lenguajes escénicos realizado por Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, el presente trabajo explora los recursos utilizados en la obra *Mi hijo sólo camina un poco más lento* de Ivor Martinić. con el fin de vislumbrar de qué modo Guillermo Cacace, el director de la puesta, nos permite participar de un mundo ficcional que, a la vez, nos distancia y nos acerca al hecho teatral, con el fin de que reflexionemos sobre el teatro de la vida. Los personajes en su *vida escénica* se encuentran subordinados a la teatralidad de sus roles diarios, tal como las personas en su vida cotidiana, lo que le otorga universalidad a la puesta.

Abstract

Based on Erving Goffman dramaturgic perspective of daily life and the study of scenic languages carried out by Beatriz Trastoy and Perla Zayas de Lima, this work explores the different resources used in the play "Mi hijo sólo camina un poco más lento" by Ivor Martinić, in order to envisage how Guillermo Cacace, the director of the play, allows us to participate into a fictional world that, both at the same time, separates and endears us to the theatrical fact just to make us think of the theatre of life itself. On their stage life, characters find themselves subordinated to the drama of their daily roles, just like people with their daily life. We believe that this is the point where the universality of this staging resides.

El presente trabajo explora los lenguajes que posibilitaron la realización de la obra *Mi hijo sólo camina un poco más lento*, con dirección de Guillermo Cacace y dramaturgia de Ivor Martinić. La multiplicidad de abordajes propuestos por el director, promueve la utilización del texto de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes Escénicos*, ya que consideramos que es un desarrollo teórico que se adecua a nuestros intereses.

Palabras clave

Cacace
Martini
enfoque dramático
vida cotidiana
lenguajes escénicos
Mi hijo sólo camina un poco más lento

Key words

Cacace
Martini
enfoque dramático
vida cotidiana
lenguajes escénicos
Mi hijo sólo camina un poco más lento



Mi hijo sólo camina un poco más lento - Foto: Nora Lezano, gentileza Carolina Alfonso.

A la vez, accederemos al enfoque dramaturgico para analizar la vida cotidiana de las personas del sociólogo Erving Goffman (1993[1959]), quien propone que la cotidianidad es una puesta en escena. Su enfoque nos permite reflexionar sobre el individuo y el papel que interpretamos a diario. Así, la vida cotidiana nos conduce, en ocasiones, a hacer de nuestra propia vida una performance que muchas veces nos oprime de tal modo que nos hace caminar lento, muy lento, hasta inmovilizarnos, en un aparente *callejón sin salida*.

Con variados procedimientos escénicos, que describiremos más adelante, la puesta de Cacace, nos propone ingresar en la vida de una familia que gira en torno de uno de sus integrantes: *Branko, el hombre que no camina*. Nos hace partícipes de un mundo ficcional que, a la vez, nos distancia y nos acerca al hecho teatral para que reflexionemos sobre el teatro de la vida. Así, la vida entra en escena apenas se llega a la sala Apacheta, espacio que fue defendido de su desaparición gracias a la voluntad de amigos, teatristas, organismos oficiales y el propio dueño. Es inevitable que esta urgencia que se presentó en el espacio no fuera trasladada a la escena. En diciembre del 2015, Guillermo Cacace se adueña oficialmente del lugar que antes alquilaba, hipoteca mediante, lo que convierte al espacio en una responsabilidad que excede lo meramente artístico y escénico, manifestando de modo drástico lo cerca que están teatro y vida. De alguna manera, el callejón sin salida aparente que presenta *Mi hijo...* podría interpretarse como una reverberación de la propia emoción.

Mi hijo sólo camina un poco más lento llega a manos de Guillermo Cacace cuando no quería hacer teatro, en medio de una mudanza y recién operado. Parecen en principio demasiadas contras como origen de una perfecta máquina de relojería teatral. Sin embargo, adhiriendo a nuestra propuesta de pensar en teatro y vida como elementos de difícil escisión, Cacace accede al texto (la versión en español de la obra del esloveno Martinić) por intermedio de Matías Umpierrez, curador y director del Festival de Dramaturgia Europa+América. Leerlo y aceptar fueron una sola cosa. Como en la vida misma, los imponderables son elementos capaces de definir ciertos caminos. Así, la única condición de Cacace para dirigir la obra era que se pudiera presentar en Apacheta Estudio. La emergencia, el lugar, la obra extranjera, el festival, las fechas, el gran elenco, los ensayos de domingo por la mañana, todo terminó convirtiéndose en una puesta que conmueve los fines de semana en dos funciones diarias, por la mañana y por la tarde, en Pasco 623, en el barrio de Balvanera. El director dirá de la puesta:

Mi laburo está muy depositado en las operaciones que hace el actor en el escenario. Ahí está mi investigación. Son ejercicios que van armando como capítulos y uno va creciendo a medida que eso se desarrolla. Muchas veces la vida te agarra distraído en cosas que montás o te involucrás en cuestiones que se alejan de ese ejercicio y, en algún momento, te preguntas: ¿qué estoy haciendo? No hay modo de dejar de hacer teatro para mí y ahí tengo la tranquilidad de prescindir de algunas cosas que parecieran que marcan la condición de hacer (Pacheco, 2013)

Nos valemos de la síntesis entre teatro y vida, que propone Goffman, como punto de partida de la creación teatral, de aquello de lo que se nutre la puesta de Cacace: lo familiar para convertirnos no sólo en espectadores de su obra, sino en un miembro más de la familia.

Apenas entramos en Espacio Apacheta, la luz del mediodía envuelve el enorme salón que parece más antesala a un gimnasio barrial que a un teatro. A tono con eso, los espectadores lucen como de domingo, de siesta, cotidianos en horario de mate y chipá caliente. Una vez que accedemos al espacio, nos espera el enorme ventanal y el mate prometido. Mientras la pequeña sala se va llenando, en medio del futuro escenario, los actores estiran, pasean, charlan, toman mate que nos convidan, al igual que los prometidos chipá. La música de fondo de Thiago Pethit contribuye a crear un ambiente entre sacro y cotidiano. El desayuno tardío y compartido con los actores remeda de alguna manera el clima que habrán vivido los griegos cuando iban a compartir teatro, durante las largas tardes en que la comida, la charla y la observación de viejas historias conocidas eran parte del asunto. Desde ese lugar de lo cotidiano surgía lo trágico, el espacio del mito atravesado por las pasiones humanas, donde la muerte era vivida como ineludible, donde los vínculos más presentes eran siempre la familia. La familia. Eso es lo que se arma en escena. El mate y el chipá son la puerta de entrada a la familia, una familia croata, devenida porteña, devenida... universal; una familia de la que los espectadores forman parte.

La vida como puesta en escena

Considerando la caracterización de Erving Goffman sobre el modo de vivir de las personas en la vida cotidiana el autor explica:

El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público (Goffman, 1993:2).

Podríamos decir, que en *Mi hijo camina solo un poco más lento*, encontramos diversos personajes que cumplen papeles, que están atrapados en las apariencias. En esta constelación familiar, los personajes femeninos poseen mayor protagonismo en escena. Los hombres, tanto el marido de Rita, el de Ana, como el de Mia, así como el novio de Doris, se encuentran desdibujados, prácticamente no hablan, exceptuando a Branko, el hijo que no camina.

La trama se construye con las verdades, las mentiras o las apariencias de las figuras femeninas. Son quienes de alguna manera dan a luz a la obra.



Mi hijo sólo camina un poco más lento - Foto: Nora Lezano, gentileza Carolina Alfonso.

En este sentido, la que más se destaca en primer lugar es Mia, la madre de Branko, quien deja en claro hacia el final la mentira que sostuvo durante mucho tiempo respecto de la incapacidad de su hijo de caminar. Sobre el final de la obra, ella expresa que se encuentra aliviada, porque logró confesar al vendedor del supermercado que su hijo ya no camina más. Pudo dejar de decir que su hijo sólo camina un poco más lento. Asimismo, a partir de su discurso, podemos ver el grado de hipocresía que mantiene con su hermana. Por un lado Mia, le expresa a su madre Ana lo mal que ve a su hermana con el marido. Por el otro, cuando habla con ella, le dice qué bien se la nota junto a su pareja.

Este doble discurso, también lo notamos en el personaje de Rita. Ella habla con su hermana de su marido, sin tapujos, expresando su deseo de que le de un infarto. Sin embargo, con él, se muestra amable. Asimismo, la abuela Ana, reconoce su simulación frente a Branko respecto de su vínculo con Víctor, su hombre amado, quien supuestamente la tenía como a una reina. Vemos en los siguientes parlamentos una muestra de ello:

ANA: ¿Vos sabés que yo sé que me estás mintiendo un poco, Branko?
 BRANKO: Lo sé, abu.
 ANA: Y sabés que yo sé que nunca me llevaba de viaje.
 BRANKO: Lo sé, abu.
 ANA: Vos sabés que yo sé con quién estoy casada aunque Víctor era la única persona que quería.
 BRANKO: Lo sé.
 ANA: Pero estamos fingiendo un poco.
 BRANKO: Un poco.
 ANA: Sólo un poquito para que sentirnos mejor (Martinić, 2013: 89)

Es notable la claridad con que la abuela, que se mostraba perdida frente a casi todos los miembros de su familia, expresa el *modus operandi* de sus miembros, en confesión con su nieto.

Doris, hermana de Branko, también cubre apariencias, preponderantemente con él. En el día de su cumpleaños se va a ver a su novio, pero no deja de decirle a Branko cuánto lo lamenta. Asimismo, finge, ante su madre que Branko le interesa.

Por último, Sara es la única de las mujeres en la que no encontramos contradicciones en sus palabras. Gracias a su sinceridad, de hecho, construye un vínculo con Branko, asociado a la honestidad y el deseo.

La complementariedad de los lenguajes escénicos

Con el objetivo principal de indagar en la construcción de sentido que emerge de la complementariedad de los diversos lenguajes que posibilitan la comunicación escénica, los analizaremos con el fin suplementario de dar cuenta de la preponderancia que cada uno posee en esta obra.

Para ello, en primer lugar, analizaremos la puesta en espacio, particularmente, la escenografía. En cuanto a su función, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima señalan que "(...)Metáfora o metonimia del texto, mimética o simbólica, la escenografía puede estar contenida en el escenario o bien invadir la sala, desdibujando sus límites" (...). (2006:227). En este caso, observamos algunas sillas que constituyen la totalidad de la escenografía, las que a la vez funcionan como metáfora de ese andar detenido que caracteriza el accionar de los personajes. Por recomendación de un médico, todos tienen que caminar. Sin embargo, con excepción de Branko y Sara, solo esperan, padecen la vida sin poder encauzar sus deseos. Asimismo, la sillas permiten a aquellos actores que se encuentran ocasionalmente al margen del espacio dramático permanecer como espectadores de las diversas escenas que se van desarrollando, mimetizándose con los demás espectadores, favoreciendo la disolución de límites entre público y familia que mencionamos anteriormente. Este recurso posibilita a su vez dar cuenta de la artificiosidad de aquello que los espectadores observamos. Puesta en abismo de lo visto y de lo vivido.

Por otra parte, sostenemos que el lenguaje verbal refuerza las ideas sugeridas por la puesta en espacio. Los personajes aceptan su situación de infelicidad, de un modo pasivo. No pueden estar solos, pero tampoco disfrutan de estar acompañados. El *otro* es considerado solo en tanto les resulta útil para amenizar la soledad. Por ello, el desprecio entre cónyuges se vuelve norma entre estos seres. Ninguno de los personajes, excepto Branko y Sara, se encuentran capacitados para ver las posibilidades que poseen de construir su existencia, de modificar aquello que no les agrada, como podemos observar en el siguiente parlamento de Mia, la madre de Branko, al dialogar con su marido, Robert:

MIA: Tal vez te desee menos, pero te necesito mucho más. Por favor, quedate. No me dejes sola así todo el día. Aguantemos un poco más y vendrá el tiempo cuando no necesitaré tu amor. No estoy con vos para estar feliz sino para que el hecho de estar infeliz me sea más leve (Martini , 2013: 95).

En cambio, Branko, se presenta bastante conforme con su vida. No hay quejas en su discurso. Simplemente aceptación de su condición y esperanza de construir. Como vemos en el siguiente fragmento, le expresa a su madre su disposición a convertirse en un ser más autónomo, a correr riesgos, pero no de un modo osado, sino simplemente aquellos riesgos que implica el hecho de vivir:

MIA: Sé que tengo que soltarte. Sé que tengo que hacerlo.



Mi hijo sólo camina un poco más lento - Foto: Nora Lezano, gentileza Carolina Alfonso.

BRANKO: Despacio, mamá. Lo haremos despacito. Yo quiero mi vida, no es que no la quiera. Y me gusta ser como soy, por lo menos sé que estoy vivo. Me gusta que Sara me quiera y eso para ella está perfectamente bien (Martini , 2013: 113).

Por su parte, Sara interviene a favor de su bienestar, tratando de conquistar a Branko, simplemente, cuando lleva su mano debajo de su vestido.

Además, a partir del análisis del discurso de estos personajes, podemos ver cómo algunos de ellos identifican en el amor una aparente salida, tal como lo expresa la abuela Ana, cuando dice en reiteradas oportunidades: “¡Ojalá nos enamoráramos!”. Doris, a su vez, expresa su felicidad, cuando dice sentir mariposas en la panza, producto de su enamoramiento de Tin, un chico.

En consonancia con los otros lenguajes de la puesta que construyen sentido, con el fin de recordarnos una y otra vez que aquello que está frente a nuestros ojos es teatro, observamos que el lenguaje verbal, en su mayoría, debe ser constantemente revisado por el espectador, ya que el discurso del actor al que atribuimos la función de didascalia (y de director de escena) intenta, fallidamente, relatar al espectador lo que va a suceder antes de cada escena; fracaso que se observa, a partir de la divergencia entre lo que él dice y las acciones de los personajes. Se revela, tal vez, como un gesto relevante, al presentarse como la imposibilidad de los sujetos de manifestarse, de accionar. El *hombre didascalia* dice la acción y los personajes sólo escuchan. Es necesario destacar que los jóvenes Sara y Branko, sin embargo, interpelan la *didascalia*, la cuestionan y se presentan como quienes se animan a salirse de lo pautado, a experimentar, a vivir. Es preciso señalar que la decisión de sumar a este integrante en la puesta fue una decisión de Guillermo Cacace, ya que su presencia no se verifica en el texto dramático original.

En cuanto al vestuario y el maquillaje de los actores/personajes, se puede distinguir que todos se visten pantalones de gimnasia y no usan maquillaje. Entendemos que se presentan de este modo con la misma finalidad de mostración del artificio que se advierte en otros lenguajes escénicos. Desde el comienzo de la función, los espectadores somos parte de un *ensayo*. Una fiesta, donde el espacio escénico no se encuentra delimitado. Hasta se vuelve posible una interacción con los actores (como mencionamos anteriormente).



Mi hijo sólo camina un poco más lento - Foto: Nora Lezano, gentileza Carolina Alfonso.

A partir de allí, los cuerpos de los actores en escena serán expresivos, soporte de una gestualidad que acompaña el lenguaje verbal. Son cuerpos que nos permiten sumergirnos en el mundo ficcional, haciéndolo creíble, sincero. Además, si bien estos intentan ser dirigidos por el actor que cumple la función de *didascalía*, finalizan escabulléndose, logrando una verdadera autonomía de esa dirección.

El director nos recuerda persistentemente que nos encontramos ante una obra de teatro; su objetivo es el de hacernos entender la vida de esos seres, como una gran puesta en escena, subordinados a la teatralidad de sus roles diarios. Roles que no hacen más que atarlos a una insoportable infelicidad cotidiana.

A modo de conclusión afirmamos que en *Mi hijo sólo camina un poco más lento* accedimos a la puesta en escena de una familia, a la teatralidad que portaban en su vida diaria los personajes que la componen, a partir de la utilización de diversos sistemas significantes que nos permitieron, al mismo tiempo, distanciarnos y hacernos parte de la historia contada. Gracias a la interacción de los actores con el público, la invitación con mate, su calidez al recibirnos y ubicarnos en el espacio, pudimos sentirnos parte de esta familia, más cercanos de lo que quisiéramos a la vida cotidiana de cada uno de nosotros. Entendemos que es allí donde reside la universalidad de esta puesta, en hacernos sentir seres atrapados en los papeles que jugamos en nuestra vida.

Ficha técnica

Dramaturgia:	Ivor Martini
Traducción:	Nikolina Zidek
Actúan:	Aldo Alessandrini, Antonio Bax, Luis Blanco, Elsa Bloise, Paula Fernández Mbarak, Pilar Boyle, Clarisa Korovsky, Romina Padoan, Juan Andrés Romanazzi, Gonzalo San Millan, Juan Tupac Soler
Trailer:	Mariano Asseff
Vestuario:	Alberto Albelda
Escenografía:	Alberto Albelda
Diseño de luces:	David Seldes

Fotografía: Nora Lezano
Asistencia de dirección: Catalina Napolitano
Prensa: Carolina Alfonso
Arreglos musicales: Francisco Casares
Director asistente: Julieta Abriola
Dirección: Guillermo Cacace

Fecha de estreno: [Festival Internacional de Dramaturgia Europa + América 2014](#),
llevado a cabo entre el 15 y 30 de noviembre de este año.

Bibliografía

- » Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.
- » Martini, I. (2013). “Mi hijo sólo camina un poco más lento”. En Luki, D. *Siete dramas croatas contemporáneos* (pp.59-119). Buenos Aires: Biblos.
- » Pacheco, C. (2013). “Guillermo Cacace celebra los diez años de su sala con la obra *A mamá*”. *La nación*. Diario, 23 de abril [en línea] Consultado el 20 de abril de 2016 en <http://www.lanacion.com.ar/1575269-guillermo-cacace-celebra-los-diez-anos-de-su-sala-con-la-obra-a-mama>
- » Trastoy, B. y Zayas de Lima, P.(2006). *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Editorial Prometeo Libros.