

# PERCEPCIÓN CRÍTICA DE **CARIÑO MALO**

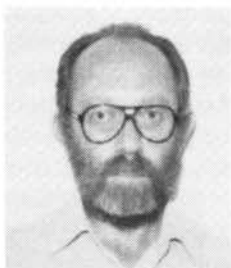
**JUAN AGUILERA**

Licenciado en estética  
Profesor Escuela de Teatro U. C.

Más allá de la metáfora de la vieja trova, pues se trata de una música creada en una época anterior a la obra de teatro y que es usada como título para identificarla, entendemos por cariño malo a aquel entre un hombre y una mujer y para un hombre y una mujer, es decir, de a dos. Y además, que no obstante su maldad, ya sea que provenga de él o de ella, es lo suficientemente atractivo como para ser querido, perseguido, aguantado y concretizado simbólicamente en el, nunca lo bastante bien ponderado, blanco traje de novia, secreto paradigma de la realización femenina.

Siendo así, se explica que a pesar de ser este cariño tan nefasto como sugiere la obra, los personajes sientan –después de haber sufrido a solas un período de variable duración– alegría y liberación al volver a ver al que, a pesar de todo, se lo sigue llamando cariño (“...hoy he vuelto a verte cariño malo...”).

Esta temática no sólo la refiere el vals que identifica este trabajo de Inés Stranger, Claudia Echenique, Paulina García, Claudia Celedón, Giselle Demelchior y Magdalena Soto (en el mismo orden: autora, directora, actrices y música) de buenas a primeras llamado experimental, también es el pan de cada día de buena parte de nuestros boleros y tangos. En este aspecto, por tanto, se acude a



un elemento que tiene una presencia constante en nuestra sociedad y en nuestra cultura y que, además, está dotado de un fuerte poder evocador. Si lo consideramos así, es más bien un recurso de apoyo para una adecuada recepción y aceptación por parte del espectador.

A cambio, podría ser experimental otro aspecto, la forma en que se lo trata. Veamos esto con algún mayor detalle.

Al participar como público en esta obra, que preferimos llamar acontecimiento o hecho teatral (porque nos ocurre a todos los que lo vemos, oímos y sentimos) podemos constatar un trabajo actoral expresivo, rápido, diferenciado –aunque no matizado– y disparate, como los estados de ánimo por los que pasan sucesivamente los personajes. Es expresivo porque transmite ideas y sensaciones, actitudes y caracteriologías en el doble plano de la denotación y la connotación de situaciones; es rápido porque así lo es el planteamiento del ritmo gestual, incluso las veces que la narrativa pasa por momentos depresivos o tristes: es diferenciado porque en cada situación adopta una expresión distinta y adecuada a ella, pero entre una y otra no se plantea un paso graduado como suele ocurrir en estos casos en la vida real sino que es cortante, separado en secuencias signícas como sucede en el lenguaje cinema-

trográfico.

Si estamos de acuerdo en lo anterior, es plausible señalar que esto se debe a una opción de dirección encaminada a mostrar la realidad escénica por medio de un lenguaje ordenado y vehiculado más en frases o párrafos que en un estructura textual articulada. Quizás así suceda al experimentar estas vivencias en la realidad, cuando no es posible la coherencia racional y lo que predomina son las imágenes dispersas y aparentemente inconexas, presagiadoras de una claridad ingrata que provendrá, simultáneamente, de un final y un recomenzar. Acorde con esto, la proxemia observada es amplia e íntima al mismo tiempo, útil entonces al fin planteado.

Por su parte, la tonalidad expresiva de los parlamentos es concordante con su contrapunto espacial, todo lo cual no logra equilibrar la monocorde referencia hacia la responsabilidad causal del problema, centrada o descargada en el polo masculino.

El vestuario escogido y las atmósferas creadas o la iluminación son eficientes en sugerir por lo menos la soledad y la tristeza melancólica de los personajes mientras pasan por la situación elegida como sustento de la obra y también por la intimidad de sus reflexiones. Otro elemento que refuerza esta idea está a cargo del color, principalmente los tonos ocres, tierras y sepias, los que inevitablemente nos llevan a la relación con la historia vieja, el joven (en este caso las jóvenes) que por su historia se han hecho viejas, secas por las vivencias y las amarguras, secas de esperanza, de llanto, pero no de lamentos.

Hasta aquí, podemos concluir que se observan elementos teatrales constitutivos de una puesta en escena creativa, eficiente y atractiva, capaz de expresar y transmitir un punto de vista y una interpretación de la realidad vehiculada en un lenguaje teatral, la mayoría de las veces directo y, a veces, sugerente para el espectador varón. Sería exagerado decir que se trata de una obra de teatro hecha por mujeres para mujeres, aunque lo primero es cierto, porque el acontecimiento teatral está ofrecido para un público

mixto. Sin embargo, es inevitable que una proposición de puesta en escena enfocada exclusivamente desde una perceptualidad femenina encubra sin solución varias claves para un espectador masculino, de otra naturaleza. Y vale la pena destacar esta circunstancia, pues es quizás en ella, donde radica lo diferente de **Cariño malo**.

Se ha dicho por ahí que es un montaje realizado exclusivamente por mujeres, supuesto desde el cual surgirían elementos diferenciadores de este teatro respecto de otro que constituiría lo tradicional, más alejado de la renovación.

Y parece que es así si es que no satisface una percepción de la realidad, enfocada desde un ángulo femenino muy personal, que en buena medida se enuncia como excluyente de su otra polaridad –la masculina– la cual, sin embargo, es la que puede hacer posible la constitución de la pareja. Su importancia y su interés, es decir, su sentido, lo encontramos en la capacidad de crear una relación que, fundiendo y comprometiendo lo femenino y lo masculino (aunque no por ello asegurando esa unión), produce un fruto que es al mismo tiempo relativamente independiente de sus progenitores y sostenedores cotidianos. Aquí no es esto lo que se trata sino lo que quedaría de sus desechos, porque una supuesta circunstancia o fatalidad proveniente del exterior de la *pareja* así lo quiso y se superpuso al amor aplastándolo, o bien porque no se supo o no se quiso hacer lo que había que hacer o sufrir para continuar el trayecto. Como no estamos frente a patologías psicológicas, es plausible concluir que lo que ocurre adentro y afuera de los personajes es el resultado de una decisión suya, claramente tomada, para elegir el corte vital que significa una separación o –y esto no es agradable decirlo– lo que ocurre es que no se llegó a formar relación y vínculo de pareja como para después, supuestamente por una enfermedad de la relación, de la cual en buena medida los personajes aparentan ser por completo inocentes –excepto quizás Amapola– sufrir el desencanto, el desamor y la

soledad. En síntesis, se trata de que cuando se tiene algo es posible cortarlo o desarrollarlo y mantenerlo día a día, pero cuando no es así, lo que se padece es más cercano a una sincera pero equivocada autocompasión y mera protesta ante la incapacidad de reconocer y asumir un error de proporciones de parte de las dos personas involucradas.

Esto es lo que vemos como eje del conflicto planteado: la melancólica frustración por el despertar de una ilusión que se supuso y se pensó real pero que a juzgar por las palabras (texto) y los gestos de los personajes, no pasó del deslumbramiento del pre-amor, aquel fugaz momento de pasión y total necesidad del otro ser, el que en este caso, es mencionado más como una excusa de culpabilidad que como compañero de la ruta ininterrumpida, pero, a la larga o a la corta, ele-

Claudia Celedón. Foto: Gonzalo Quitral.



gida en común.

Así, la capacidad significativa de la frase *cariño malo* y lo novedoso del enunciado de la obra, parece residir en su tratamiento dramático unilateral del tema y de la proposición de la puesta en escena antes que en la reflexión profunda del mismo. Esto significa, desde otro ángulo, lograr un medio eficaz en el plano de la retórica dramática pero al mismo tiempo reduce las posibilidades de sugerencia y evocación de la palabra en un plano de teatralidad.

Todo esto sucede porque a Inés Stranger le fue posible hacer que algo nos ocurra cuando asistimos a la puesta en escena de su texto. Como queda dicho en lo anterior, tenemos distintos puntos de vista sobre varios aspectos y, sin embargo, el impulso teatral básico es lo suficientemente fuerte como para

que nos detengamos a reflexionar sobre el tema, el problema y la manera de plantearlo. Y pensamos que, más allá de que el sexo oriente o determine una especial percepción de esta situación, el artefacto teatral funciona porque su eje temático de sustento —el amor y el no amor— nos atañe de una manera ineludible y preocupante. ¿Qué le ocurre en lo profundo a estas integrantes de nuestra sociedad, y a nosotros, que se desemboca en esto?

La obra no propone directamente una respuesta, pero algo deja entrever si analizamos la actitud de sus personajes, ya no tanto en un sentido de interpretación de su discurso, sino más bien en relación con un título —en nuestra opinión poco afortunado— y con un objeto determinado sobre el que se hace recaer simbólicamente el desenlace, si es que se puede hablar de desenlace en una situación dramática cuyo fin es al mismo tiempo un comienzo.

A cambio, parece más adecuada una frase que en la primera mitad de la obra dice una de las protagonistas:

"ni perdón ni olvido". Nos parece mejor porque constituye, es decir, arma un significante mucho más expresivo y acorde con nuestra percepción del problema. En este caso, lo que queda después de la ruptura sigue con nosotros, me atrevería a decir para siempre. Por eso no se olvida, sino que ese amor continúa con nosotros en otro estado, transformado en algo con lo que convivimos de otra manera, asumido desde nuestra capacidad de fracaso y desde nuestra responsabilidad de triunfo. Además, tampoco hay perdón ya que, a diferencia del olvido que como tal debe ser procesado internamente, aquí nada hay que perdonar si es que se inició voluntariamente un trayecto compartido, si es que se asume el riesgo como una posibilidad que es parte de la situación. Optamos por esta lectura antes que por la del simple rótulo indicador de una sanción al victimario ("ni perdón ni olvido"), al que por lo demás, lo más seguro es que le importe *un comino* que no se lo perdone, y a lo mejor, lo único que quiere es que se le olvide.

Desde otro ángulo, si pensamos que no se debe perdonar, entendiendo esto como un castigo hacia la persona que nos ha hecho sufrir intensamente al habernos comprometido de una manera integral, el no perdón implica la mantención de un vínculo de recriminación (pero vínculo al fin) hacia nuestro agresor, que conserva ocupada buena parte de nuestra capacidad afectiva en un estado poco saludable.

En relación al objeto elegido para servir de símbolo y cauce de solución al problema y al sufrimiento, pensamos que el entierro del traje de novia no encaja bien en el estilo del lenguaje manifestado durante la mayor parte de la obra. Lo previo es íntimo, constituido más por atmósferas y sugerencias que por materialidades, en cambio la irrupción de la prenda de vestuario es abrupta y representa una realidad importante pero exterior, más social antes que personal.

El traje blanco no es a nuestro parecer un símbolo adecuado de solución al problema. Por su significado formal (vestido solem-

ne para la ceremonia religiosa) y de contenido (representativo de pureza y entrega) se nos presenta más bien como el supremo fetiche femenino, el que se aspira poseer como meta de la realización ante la sociedad y ante sí misma y que debe ser hecho desaparecer pues ha sido mal utilizado, es decir, no habiendo sido lo suficientemente apto como para alcanzar su objetivo, debe morir. Es tan fuerte su poder como signo que de símbolo parece transformarse, inadvertidamente, en el objeto-juguete no alcanzado, desplazando así el problema desde el hombre que hizo sufrir a la mujer al objeto-objetivo que ésta no logró obtener por medio del hombre.

En esta misma línea de pensamiento, corresponde destacar el elemento musical que en la obra aparece realmente incorporado al lenguaje teatral, amalgamado a él, reforzándolo, creando atmósferas, no como simple acompañamiento. Decimos que lo refuerza porque junto con sumarse a la capacidad expresiva de los elementos básicos de la actuación y la objetualidad escénica, conserva una presencia individual que posee expresividad por sí misma. Solamente no ocurre esto cuando se nos hace escuchar el consabido vals. Por las mismas consideraciones recién anotadas, pero en sentido inverso, su audición interrumpe, corta la atmósfera de la escena, saca al espectador del clima de tensión y dolor en que se encontraba para trasladarlo directamente a otro lugar, evocador de la situación inversa, esto es, la del romance, la del momento mágico del asedio amoroso, desviándose de la idea referida como sustento de la trama de la obra.

Se diría entonces, que cuatro son los aspectos no resueltos adecuadamente:

-El problema musical (recién anotado) en cuanto anula por breves momentos pero con intensidad el fluido desarrollo de la acción y de este elemento de tanta capacidad expresiva, sobre todo en cuanto se trata de un lenguaje específico que accede directamente al subconsciente.

-El problema del sepelio del traje de

novia que desplaza el conflicto real o de fondo (la situación) hacia una objetualidad delatora de otros problemas encubridores a su vez de otras frustraciones.

—El problema del nombre, inductivo a confusiones de recepción por la heterogeneidad del público y por la apelación de un asunto que aparenta ser pero que no es (la *maldad del cariño*) el fondo del tema de la obra.

—Y, algo muy importante, el texto no está al servicio, o no es capaz, de expresar el dolor que surge del conflicto del *cariño malo* sino más bien es usado para explicar una elaboración racional en torno a ello.

No obstante, ya ha sido dicho, la teatralidad queda a salvo porque las limitaciones de la propuesta son sobrepasadas por un nivel de emotividad y afectividad capaz de rememorar, enérgicamente, nuestras carencias en este plano. No aludimos por cierto al llanto fácil que brota como un reflejo condicionado de la observación telenovelesca, sino a la opresión angustiosa del sufrimiento profundo re-representado en el escenario y re-sentido (vuelto a sentir sólo para quienes lo ha-

yan vivido) por el espectador.

De este modo, si por experimental se entiende un trabajo al que le falta resolver suficientemente estos u otros aspectos del texto y de la proposición de la puesta en escena, habría que decir que el experimento funciona, aunque a ratos parece dejarse entrever un cierto distanciamiento entre el autor y el escenario, entre el tono del texto y de la actuación, moderado uno y altisonante la otra. Si por el contrario entendemos por experimental un teatro que se plantea de una manera diferente y novedosa en el tratamiento de estos temas, nos parece que no basta para ello la unilateralidad de la percepción femenina, exclusivamente. Al menos no cuando se deja deliberadamente de lado aquello por lo que precisamente se sufre. En este último evento ciertamente se puede contraargumentar en el sentido de que la omisión explícita de un perfil realista del polo masculino deja abiertas las posibilidades al espectador para que él configure su propia imagen. Esto es precisamente lo que se ha intentado en estas líneas. •

Carla Lobos, Claudia Celedón y Giselle Demelchior. Foto: Kena Lorenzini.

