

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO FEMENINO

MILENA GRASS*
Alumna post título
Escuela de Teatro U. C.



El espacio privado femenino

A pesar de haberse planteado como un proyecto interesante que valía la pena llevar a cabo, sobre todo en términos de experimentación, y sin muchas esperanzas de obtener una gran acogida, *Cariño malo* se reveló como uno de los grandes éxitos del teatro chileno, tanto a nivel nacional como internacional. Este no es el lugar para desarrollar un amplio estudio sobre las razones que condujeron a dicho resultado. Más que analizar los aspectos contextuales del fenómeno, hemos querido detenernos aquí en los sistemas de estructuración de la obra que contribuyen a crear lo que parece ser un espacio nuevo y necesario en el teatro; espacio que se remite a la interioridad femenina y que se constituye en un intento por crear un lenguaje que nazca de ella misma y así la refleje cabalmente. Por razones de orden metodológico y dado que los procesos de gestación del texto y de la puesta en escena fueron simultáneos e interdependientes, revisaremos en una primera parte sus aspectos dramaturgicos, para pasar luego a la forma en que la puesta en escena los actualiza.

Lo que primero se destaca es que la situación dramática de la obra se sitúa en un espacio privado que se presenta desde la interioridad de un hablante femenino; nos enfrentamos al problema del fracaso del proyecto amoroso que lleva a la mujer a una búsqueda de su identidad a través de una reflexión desde y sobre sí misma.

Los circuitos de participación social de hombres y mujeres en las sociedades patriarcales occidentales están claramente separados y definidos, de allí que este espacio privado/femenino del hablante se contraponga a un espacio público/masculino del cual se siente ajena:

—Ellos, ellos, ¿quiénes son ellos? ¿Hasta cuándo ellos y nosotros?— y se toma la cara entre las manos.

—No grites —dice él— no grites y reconoce que ellos existen y que tú también, cuando los nombro, sabes quiénes son y dónde se encuentran.

* Este artículo es una síntesis del trabajo final del curso Análisis Teatral I a cargo de la Profesora María de la Luz Hurtado impartido en el post-título de la Escuela de Teatro, U. C.

—Cállate, yo no sé nada, yo no sé nada.
Yo nunca supe de esa guerra.

—Sin embargo estás con nosotros.

—Yo no estoy con ningún nosotros...yo sólo estoy contigo (págs. 18-19)¹

En relación con lo anterior, surge otro elemento importante: se puede decir que la mujer define su éxito o fracaso en la vida eminentemente en términos de éxito o fracaso en el ámbito privado (por el contrario, para el hombre se daría en lo público). Por lo tanto, la gran crisis de la mujer aparece en torno el fracaso de las relaciones de pareja, llevándola a una profunda revisión de su vida. Lo anterior también resulta muy claro en la cita: ella se define en su relación con él (mundo interno, privado), mientras que él se define respecto de los otros (mundo externo, público).

El recuerdo de experiencias intensas refleja también la interioridad a que aludimos. La evocación de situaciones pasadas emocionalmente importantes ayuda en la búsqueda de la identidad y su reiteración va descargándolas del dolor que conllevan. En este sentido, la memoria contribuye a definir la identidad de la mujer y a comprender su situación actual.

Así, la infancia constituye un punto de referencia: es tanto el momento en que se abren todos los proyectos como aquel en que la identidad está menos intervenida por las relaciones de pareja (*Victoria: Quisiera encontrar a la niña que fui, que me dé la mano, que me arrastre con su alegría. Que me aliente, que se ría, que todo le dé lo mismo, que me muestre el futuro como una aventura*, p. 17). Del mismo modo, los personajes hacen referencia a sus potencialidades y a lo que podrían haber sido (*Eva: (A Amapola) Tú cantabas muy bien...Pudiste ser una excelente cantante. Yo también si hubiera querido, pero preferí buscar el amor*, p. 19).

Otro rasgo de la obra vinculado con la interioridad es que ésta no se desarrolló en

un espacio y tiempo determinados, como tampoco dentro de un lapso temporal definido. En el mundo interior representado, lo importante son las experiencias que, por el alto valor emocional que se les asigna, constituyen los ejes o puntos de referencia en torno a los cuales se estructura la reflexión sobre la experiencia vital. Por consiguiente, asistimos a una serie de escenas cuya sucesión no está marcada por la causalidad ni por una cronología externa. Esto no significa que no haya una clara progresión en lo expuesto; muy por el contrario, las escenas se suceden configurando un proceso interior de separación de la pareja, de desprendimiento y de reencuentro con la propia identidad.

Progresión dramática

El texto dramático aparece dividido en tres partes: los proyectos de relación, su fracaso y el asesinato metafórico del hombre; la expiación de la culpa y el asesinato metafórico de la mujer; el reencuentro consigo misma. De este modo, tenemos un primer momento en que el proyecto de la relación está centrado en el hombre: Eva y Victoria se enfrentan a Amapola que todavía cree en él y en la posibilidad de continuar la relación, hasta que finalmente lo mata. Luego, la obra se centra en la mujer, poniendo énfasis en la culpa y recordando lo que eran cada una de ellas antes de comenzar la relación de pareja. Esto concluye con el entierro que implica el deshacerse de la imagen que se habían forjado de sí mismas respecto a la relación y el rol que allí jugaban (apoyado por: la escena del árbol del bien y del mal con su referencia a la Eva bíblica, donde se intenta hacer una relectura de su culpa mítica; la relación de pareja vista como refugio frente al mundo; la narración del rapto de la novia como idealización y mito; el show de seducción de Amapola).

Finalmente, se resume todo el proceso

¹ Las citas de *Cariño malo*, de Inés Margarita Stranger, corresponden a la publicación realizada en este número 101 de *Apuntes*, 1991, de la Escuela de Teatro U. C.



Claudia Celedón. Foto: Kena Lorenzini

de separación y se integran las tres mujeres volviendo a una etapa previa – la infancia – al fracaso de todos los proyectos, donde aún estaba abierta la posibilidad de cumplir cualquier fantasía.

Dentro de este marco cobran gran importancia la repetición de elementos y situaciones, y el acto ritual con su carga exorcizadora del dolor del fracaso. Así, las tres etapas empiezan con un planteamiento muy similar que lleva a desprenderse de cada una de los

participantes de la relación y finalmente de la relación misma. Este proceso de liberación o, por llamarlo así, de desprendimiento de las fantasías asociadas al proyecto amoroso, concluye con el abandono de la relación de pareja y el consecuente retorno a un momento determinado por posibilidades futuras y rasgos de identidad femenina aún no intervenidos por la aparición de una pareja.

Conflicto y tensión dramáticas

La composición no es meramente narrativa como pudiera parecer: dentro de esta macroestructura se genera un sistema tensional entre Amapola, que todavía defiende su proyecto amoroso, y Eva y Victoria, que atacan dicho proyecto. Todo esto se ordena con respecto a un tercer elemento: él².

Esta forma de organización triádica (Eva/Amapola/Victoria) se articula como voces dentro de una misma mujer que pugnan a favor y en contra del proyecto amoroso. El hecho de que una mujer esté dividida así facilita el presentar y juzgar sus emociones de manera a la vez *subjetiva* (cuando toman la primera persona haciéndose cargo de la interioridad) y *objetiva* (cuando una de las facetas habla sobre otra, sobre sí misma o sobre

la totalidad en tercera persona) subrayando el conflicto interno:

Eva: Estaba enloquecida...Tuvo que matarlo...Nada era como antes, ya no vivían ningún momento. (*Triste*) Su amor se había apagado... y ella no pudo recuperarlo...se sintió arrojada, se sintió expulsada. Ya no existía ningún paraíso que defender. Ella no pudo soportarlo...

Amapola: Pensó que estarían juntos contra el

² Cabe destacar que este elemento referencial no corresponde a un cuarto personaje ausente del espacio de la acción. Se trata claramente de una proyección construida por las tres mujeres: *El no existía, ella se lo había inventado. Y él se dejó vestir con la imaginación de ella. Se dejó adornar con sus sueños y representó un papel...* (p. 23).

mundo, juntos contra el desamparo de vivir. A su lado, sintió la fuerza para combatirlo todo.

Victoria: Fuera de ese amor todo era sospechoso y amenazante.(p. 22)

Este fragmento es muy importante, ya que ilustra lo que acabamos de decir (sabemos que el asesinato lo cometió Amapola a instancias de Eva y Victoria, sin embargo las tres hablan de la asesina como una *otra*), pero también porque muestra cómo las tres actualizan diferentes posiciones sobre un mismo eje:

-División respecto de la tríada cuerpo/intelecto/alma (Eva/Amapola/Victoria). Eva se refiere continuamente al deseo, al cuerpo y es, de las tres, la que entra en contacto corporal con las otras (abrazo a Amapola, la lava, intenta cobijar a Victoria, etc.). Victoria, por su parte, está centrada en la intelectualidad; prueba de ello es que va llevando a cabo los develamientos de la relación y del hombre desde una perspectiva más conceptual, reprochándole principalmente el no corresponder a su imagen (¡*Yo no me quiero engañar con tonterías!*, p. 20). (*Puedes decidir no amarlo más...*, p. 21); (*Todo en él era mentira*, p. 21). Por último, Amapola se ubica fundamentalmente en la emocionalidad, en los afectos, en lo que podríamos llamar un mundo espiritual. De allí que considere el amor como suficiente para mantener el proyecto de pareja y que este se centre justamente en dicho sentimiento (*Mi fantasía es el amor, yo no creo en otro proyecto*, p. 19).

-División por la forma en que cada una se sitúa en la relación de pareja en términos de definición de su identidad. Victoria se plantea como un ser autónomo que busca su identidad acompañada por otro, pero dentro de sí misma. En este sentido, el fin de la relación de pareja significa un recuperarse (*Quiero tenerme, recuperarme, enfrentar la soledad y el duelo*, p. 18). Eva, por su parte, se ve reflejada en su pareja, la cual es más bien un espejo de sí misma, y su relación con el otro está marcada por un verse a través de sus ojos. Ama-

pola se relaciona con el otro poniendo toda su vida y proyectos en él. Si bien Eva y Victoria se centran, ya sea a priori o por reflejo, en sí mismas, Amapola se desentiende de sí misma en todo lo que no esté referido a su pareja. De allí, además, que sea la más afeerrada a la relación: ha depositado en ella todo su ser y sus proyectos (*No puedo fracasar... he invertido demasiada fe en ese amor*, p. 17).

-División según la emoción predominante ante el fracaso del proyecto. Podemos distinguir, por ejemplo, que Victoria siente una profunda rabia (*Para matar sólo hace falta rabia, mucha rabia*, p. 21); de hecho, es ella la que continuamente se enfrenta con las otras dos mujeres, con el hombre, con el mundo (ella pelea en la escena del box). Eva está marcada fundamentalmente por la traición y se siente vencida en la batalla de la seducción:

Amapola: Shtt, descansa estás cansada.

Eva: Cansada no, estoy vencida. (p. 19).

Amapola, por su parte, está cansada:

Amapola: No hables así. Ella no lo comprendió. El era un proyecto, una ilusión.

Victoria: ¿Y se puede amar un proyecto?

Amapola: Se puede. Pero cansa. Uno se lleva toda la fuerza, tiene que amar por los dos. (p. 21).

Temas y visión de mundo

El tema más recurrente tiene que ver con las fantasías frente al proyecto amoroso y la frustración porque éstas no corresponden a la realidad, tanto en lo que se refiere a la relación de pareja misma, sus carencias y costos, como al hombre:

Victoria: El traicionó sus sueños. Estaba lleno de miserias cotidianas. Era cobarde y vanidoso. Todo en él era mentira: El guerrero, el combatiente, el aventurero, puras máscaras fracasadas.

Amapola: No hables así. Ella no lo comprendió. El era un proyecto, una ilusión. (p. 21)

Victoria: El no existía, ella se lo había inventado. Y él se dejó vestir con la imaginación de ella. Se dejó adornar con sus sueños y representó un papel. (p. 23)

En la misma línea nos encontramos con un profundo cuestionamiento de los estereotipos socioculturales asociados con la seducción (*¿Por qué no puedo esperar yo una escena romántica en una playa solitaria?*, p. 20; *¿Nos vamos a pasar la vida besando sapos por si se convierten en príncipes?*, p. 20; *La raptó en un caballo blanco, la besó en medio del peligro, la salvó en una noche de luna*, p. 23), con la relación de pareja como espacio de realización para la mujer y como refugio frente al mundo.³

Amapola: Quiero volver y seguir a su lado... Quiero construir un espacio privado, un territorio que sólo sea nuestro... lejos del peligro, seguro. (p. 19)

Hay que señalar que la relación de pareja se presenta como una instancia en que la mujer se aliena irremediabilmente: Eva y Amapola buscan su identidad en el otro, como espejo o como depositario de ella, mientras que Victoria, quien plantea mantener su individualidad al interior de la relación, también fracasa.

La segunda parte se organiza mayoritariamente en torno al tema del sentimiento de culpa frente a situaciones concretas (como el asesinato simbólico), y a la incapacidad de mantener vivos los sueños y los proyectos: *El era mi sueño y lo abandoné. Me faltaron fuerzas para seguir amándolo*, (p. 23); *Era el elegido. Era a quien había escogido para darle mi amor. ¿De qué vale la vida, entonces? ¿Por qué sentimos amor si no podemos entregarnos a él?*, (p. 24); *Fui vencida por el miedo y lo abandoné. Lo dejé solo en la triste aventura de la vida*. (p. 24)

Quiero señalar una vez más la presentación de la infancia como un momento de posibilidades abiertas, a la vez que de mayor

seguridad e integridad previo a la involucración con un hombre: *Quisiera encontrar a la niña que fui, que me dé la mano, que me arrastre con su alegría. Que me aliente, que se ría, que todo le dé lo mismo, que me muestre el futuro como una aventura*. (p. 17)

El desenlace: la resolución planteada

El desenlace se resuelve en la forma de un monólogo formado por varias unidades: una primera parte en que se constata la separación respecto de la pareja (*Eso a mí no me toca, tu angustia a mí no me llega. Tú eres tú y yo soy yo, mantengamos las distancias... Y te digo "yo no te sigo", te miro a la distancia, te veo lejano y no te oigo, y no te escucho, me doy vueltas, te doy la espalda..., ...te dejo en tu angustia, en tu combate, en tu soledad...*, p.24); una segunda parte en que la mujer ya integrada por las tres va dejando caer todas las caretas, todos esos accesorios de su personalidad que ya no la identifican y que corresponden a estereotipos (*Me saco mis bototos de falsa combatiente, me saco mis anteojos de falsa intelectual, me deshago de los libros de mi falso interés y me acuesto en mi cama de sábanas celestes y lleno mi dormitorio de rosas y perfumes*, p. 24), y una tercera parte de retorno a la infancia (*Subo, corro, me encaramo y rescato mi muñeca de trapo del entretecho. Pido a mi mamá "tráigame un guatero...apágueme la luz por favor..."*, p. 24).

Frente a esta conclusión nos asalta una duda: ¿representa la vuelta a la infancia una solución al problema de la búsqueda de la identidad? Podríamos plantear que la regresión no es más que una forma de escapismo a la situación de fracaso. Sin embargo, al parecer la obra tendería más a plantear dicha regresión como una vuelta a un punto de partida de donde sacar fuerzas para recomenzar los proyectos, habiendo asimilado e interiorizado todo un proceso de duelo (entendido como pérdida del objeto amado e in-

3 Quisiera señalar aquí la importancia del entierro del vestido de novia, metáfora de todas las fantasías y estereotipos asociados con la relación de pareja, como quiebre de un proyecto más cultural que personal que ha probado su inconsistencia.

teriorización del mismo). Si bien nos atenemos preferentemente a esta segunda hipótesis, consideramos que el proceso psicológico que se expone en la obra concluye en forma demasiado abrupta. Esto va en desmedro de aceptar la posibilidad de un *renacer* concreto desde la infancia, ya que no se aprecia convincentemente que el proceso de separación haya concluido y desemboque tranquilo e irremediamente en este recomenzar de cero. Más bien queda la sensación de una decisión tomada sobre la base de un impulso y confianza momentáneas cuya perduración no tiene un asentamiento sólido.

La puesta en escena

El análisis del texto dramático ha permitido apreciar valores que podemos caracterizar como esencialmente literarios, pero sin considerar las potencialidades espectaculares del texto. Al respecto, y quizás por el desarrollo paralelo y recíprocamente influyente que caracterizó la escritura de los textos dramático y espectacular, el primero de ellos aparece como una transcripción de la puesta en escena que carece de la diversidad formal y vitalidad de esta última. El espectáculo actualiza de manera diversa un texto que se desarrolla en modo parejo dentro de un tono serio y profundo; he allí su valor. Las distintas situaciones enunciadas en las tres partes de la obra dramática se diversifican, tomando formas que van desde prácticamente un monólogo interior a los gags y el show. Es justamente a estos aportes esenciales a los que nos referiremos a continuación.

En concordancia con el intento por reflejar una interioridad de los personajes, el escenario aparece bastante despojado. En la Primera Parte, los únicos elementos presentes no tienen como función situar espacial o temporalmente la acción, sino producir un tipo de sensación y asociaciones en el espectador. Así, el árbol situado a la izquierda en el escenario remite a la sequedad, a la muerte, a la desolación. Del mismo modo, la arena y el juego con ella nos recuerdan los juegos de

niños, los entierros.

La Segunda Parte muestra mayor determinación en términos escenográficos: la camilla, el inodoro, la silla, y fundamentalmente el vestuario de las actrices nos ubican inmediatamente en la cárcel; si bien, como hemos dicho, esta cárcel no se refiere a un lugar físico concreto sino a una proyección de la culpa experimentada por los personajes. Un elemento destacable es el ventilador que en dos momentos (cuando Victoria salta la cuerda y en su sueño erótico) se acelera hasta producir un zumbido audible. La relación de tensionalidad y expectativa entre el aceleramiento del ventilador y la acción es muy evidente.

Dentro de la posibilidad de recrear una interioridad con los elementos utilizados, es importante el empleo sucesivo de objetos que se van transformando y desempeñando distintas funciones como la carta, el clavel, la copa, la sábana, etc. El clavel aparece en la primera parte cuando Victoria canta, se lo entrega a Eva y así va pasando de una a otra en las situaciones de seducción.

La copa se relaciona con los momentos más íntimos: aparece en la cena que prepara Amapola, luego sirve para darle de beber a Victoria, reaparece junto con el clavel en el show de Amapola, quien finalmente la usa para cantarle a Victoria y tranquilizarla. Las asociaciones de este objeto corresponden a la contención (importante en tanto lo circular y cerrado siempre se ha vinculado con la mujer, sobre todo si esta redondez encierra fluidos), a lo líquido (asociado al agua y la limpieza), a la comunión (especialmente cuando Amapola le da de beber a Victoria, mostrando su participación en el dolor que ésta experimenta y la posibilidad de disminuirlo).

La sábana también aparecerá y desaparecerá en escena cumpliendo diferentes funciones: es el mantel en que Amapola prepara la cena, el árbol del bien y del mal en que cae envuelta Victoria al enfermarse, la sábana en que ésta se enreda en el sueño erótico. Se la relaciona con el cubrir, el servir de sostén, también el contener y delimitar espacios.

Es muy sintomático que las actrices dejen, al final de la obra, el clavel, la carta y la copa en la arena y luego salgan, por ser los elementos más cargados simbólicamente con la experiencia de pareja y su fracaso en el pasado. Si tomamos la obra como la presentación de un proceso de duelo, vemos que éste termina con la asimilación de aquellos objetos (y personas) que el dolor y la pérdida mantenían presentes y necesarios como refuerzo exterior. Se dejan en el suelo porque ya no son necesarios como recordatorio: los personajes los han integrado a su ser.

Respecto de la iluminación, queremos destacar su adecuación y claro apoyo a la puesta en escena en un afán globalizador. Por ejemplo, actúa como generador de atmósfera en las dos instancias de seducción más evidente (la canción de Victoria y el show de Amapola). Igualmente, la desolación de la cárcel se ve apoyada por la utilización de una luz fría y azulina; los focos frontales acentúan

y enmarcan la acción produciendo una sensación de objetividad y distanciamiento en el espectador. Este elemento distanciador se vincula con la relación que las actrices establecen con el público y que se analizará más adelante.

En el trabajo actoral se aprecia una correspondencia clara entre las actrices y sus personajes: Amapola (quien como vimos está centrada en los sentimientos y, entre ellos, en el amor) es la que físicamente corresponde mejor al estereotipo de la mujer dulce y acogedora; Eva (centrada en el cuerpo) se presenta como más sensual y coqueta; Victoria (centrada en el intelecto) es la menos *femenina* físicamente, lo que lleva a acentuar que el intelecto sea su eje.

Lo anterior corresponde también a la personalidad desplegada por cada una de las actrices. Victoria, la más rebelde y racional, tiene una gran fuerza y la mayor capacidad de pasar de un estado a otro. Amapola es más

"El" y "Ella". Foto: Gonzalo Quiral.



reposada, ocupa menos espacio escénico que Victoria. Podríamos decir que tal como Victoria está vuelta hacia afuera desde la intelectualidad, del mismo modo, Amapola se recoge hacia sus propios sentimientos, encontrándose al interior de sí misma. Frente a esta clara definición de los personajes dada por Claudia Celedón y Giselle Delmechiorre, la interpretación de Paulina García es menos consistente. Su personaje requiere tomar como eje el cuerpo y la sensualidad, pero la actriz lo enfoca desde una técnica más racional, distanciando y enfriando la actuación. Una interpretación físicamente más relajada hubiera dado mejor la sensualidad característica de Eva.

El vestuario también se adecúa a la síntesis escenográfica y a los personajes. Hay que notar el uso de colores planos y poco intensos (café, gris), vinculados al estado de dolor y nostalgia, donde destaca en los momentos de fantasía el rojo del vestido de Victoria, color asociado con la pasión, la seducción. Los pocos elementos de vestuario que se utilizan y que corresponden a un mismo tipo para las tres actrices (tres abrigos, ropa interior, enaguas, poleras de presidiaria, ropa de un hombre en los mismo tonos y de la misma época), marcan las diferencias caracterológicas de los personajes. Es muy ilustrador cuando las actrices aparecen en ropa interior casi al final de la obra: Amapola va de blanco (virginal) con ropas amplias; Eva y Victoria llevan ropas negras, reflejo de su mayor rebeldía y de su enfrentamiento con Amapola. Pero, además, la de Eva corresponde a prendas comúnmente vistas como *sexy*, más pequeñas, mientras que la de Victoria tiene menos la función de seducir que la de ser confortable. En este detalle podemos apreciar la forma cuidadosa en que se ha adecuado el vestuario a la personalidad de cada personaje.

Algunos aspectos más globales contribuyen a actualizar el texto y su relación con los espectadores desde la puesta en escena. Es interesante la ilustración escénica de aquello dicho por una de las actrices; por

ejemplo, en *el mal de amor*, Eva lee una carta y Amapola/Ella y Victoria/El van haciendo todos los gestos que Eva describe en su lectura. Este elemento contribuye a la inserción de narraciones/recuerdos, al desdoblamiento entre los personajes y a la variación del eje objetivo/subjetivo (hablante en tercera persona y en primera persona).

Otro hecho significativo de la puesta en escena es la complicidad con el público que las actrices establecen en reiteradas ocasiones, por ejemplo, cuando Eva está terminando de leer la carta, cuando Victoria canta, en la escena de la pelea, en el monólogo final. En algunos casos el público se constituye en el hombre al cual los personajes le hablan; en otros, es justamente un público (en la pelea, por ejemplo) que presencia lo que ocurre y cuya empatía y simpatía se buscan. Al igual que en el punto anterior, se crea aquí cierto distanciamiento que lleva a los espectadores a reflexionar sobre lo que está ocurriendo en el escenario.

En el análisis del texto dramático, vimos que las tres mujeres no son más que la división de una misma personalidad en sus diferentes facetas. Esto resulta evidente en la repetición de un mismo parlamento por las tres y en la suma de varios parlamentos consecutivos para conformar un solo discurso. La materialidad de la puesta en escena proporciona aquí una posibilidad expresiva extraordinaria: la simultaneidad de la enunciación (imposible en un texto escrito). El escuchar al mismo tiempo las voces de las tres actrices contribuye a crear la sensación de que lo dicho son inflexiones de una misma voz.

Gran parte de la efectividad e interés que despierta la obra se vincula a la inclusión de otras modalidades espectaculares: el boxeo, el cabaret, el show, los gags (especialmente en la escena del funeral). Esta intertextualidad, junto con producir cierto distanciamiento, le da al espectáculo teatral una variedad que cautiva al público y mantiene una expectación permanente, contribuyendo en gran medida a hacer ágil y entretenida la obra. •