

El juego: texto dramático y montaje

SUSANA D. CASTILLO

The separation between the analytic theatre
and the plastic world seems to us a stupidity.
One does not separate the mind from the body
nor the senses from the intelligence, especially
in a domain where the endlessly renewed fatigue
of the organs requires intense and sudden shocks
to revive our understanding.

Antonin Artaud¹

Desde los años sesenta, cuando el auge del teatro latinoamericano se hizo perceptible fuera de los límites de América Latina, fue la tendencia de la protesta explícita y de fuerte compromiso político la que tuvo mayor difusión. Figuras como Augusto Boal y Enrique Buenaventura (posteriormente, Santiago García y María Escudero) llamaron la atención tanto como teóricos como propulsores de un teatro popular, llámese de creación colectiva o teatro periódico. Todos ellos proponían además—con el ejemplo de sus grupos de clara conciencia política y estrecha solidaridad—otra manera de ser más comprometida para el profesional del teatro. Sus obras, de corte eminentemente didáctico, denunciaban la realidad social apoyándose en la revisión de datos históricos o documentándose en hechos actuales y presentando, a fin de cuentas, todo un friso socio-político. El enfoque era predominantemente panorámico y el personaje principal era el mismo, un personaje colectivo: el pueblo, la clase oprimida.

A nivel de dramaturgia individual sucedía lo mismo. Dentro del marco venezolano, que ahora enjuiciamos, se podría nombrar a autores como César Rengifo (*Las torres y el viento*, *Lo que dejó la tempestad* entre otras muchas) y Rodolfo Santana (*Barbarroja*, *Tarántula*).² Pasó algo desapercibida, otra tendencia que simultáneamente venía desarrollándose y que parece cobrar mayor vigencia con el pasar del tiempo.³ Se trata de un teatro físico y de impacto visceral en el cual los rituales son parte esencial. La acción se localiza en un espacio indeterminado y atemporal, generalmente un recinto cerrado, donde se escudriña sin concesiones la conducta de unos pocos personajes. La palabra adquiere un papel reducido, complementándose con elementos concretos, extralingüísticos,

para crear un espectáculo superdimensional, total, que logra impactar de raíz la sensibilidad del espectador. Aunque estas obras reflejan cierta influencia del teatro del absurdo—en especial el de Pinter y Genet—deben ser enjuiciadas, con mayor precisión, dentro de la corriente del Théâtre de la Cruauté postulado por Antonin Artaud.

Vale destacar, además, que en estas obras se revela un fuerte compromiso social. En este aspecto, su intencionalidad se equipara al teatro de base histórica-documental. Cambia, eso sí, su enfoque. Ahora se enjuicia a la sociedad partiendo del individuo. De ahí su énfasis psicológico y la emergencia de un nuevo personaje, un ser—sin pasado ni futuro—cuyas reacciones emotivas y actitudes cotidianas dejan entrever la opresión, la violencia y la injusticia del sistema en el que se encuentra atrapado. *La noche de los asesinos* de José Triana, *Crónica de un secuestro* de Mario Diamant, *El campo* de Griselda Gambaro, *El animador* del ya mencionado Rodolfo Santana, *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky y *El juego* de la joven escritora venezolana Mariela Romero—obra que nos ocupa y nos preocupa en el presente estudio—son claros exponentes de un teatro sico-sociológico. Obras todas concisas, febriles, taladrantes que desentrañan los signos de la violencia a través de atrevidos “close-ups” en personajes que resultan ingenuos y crueles, soñadores y cínicos a la vez. Textos abiertos a la interpretación porque sus apretados parlamentos generan multiplicidad de significantes y conllevan toda una gama de matices expresivos. Obras, en fin, que al proyectar aspectos impactantes por identificables llegan visceralmente al hombre de cualquier latitud.

El juego,⁴ obra que desde 1976 viene haciéndose nombre en el ámbito internacional, está estructurada en dos actos en los que se proyecta “una típica relación de dependencia” entre Ana I y Ana II, dos seres del lumpen que desarrollan una serie de juegos, no exentos ni de crueldad ni de ternura, para sobrevivir la abyecta situación de explotación a la que han sido reducidas por “él,” personaje presente por ausencia. En contraposición con el teatro de Pinter o Beckett, “él,” el exterior hostil, no es una fuerza misteriosa ni ambivalente. Representa el abuso del poder económico que arrasa con toda posibilidad de realización individual y desconoce la dignidad humana. Con cruel deleite, las dos Anas—que bien podrían ser niñas o mujeres—recrean situaciones en las que se humillan, se enternecen, se aborrecen, se complementan intercambiando alternativamente los papeles de opresora/oprimida, reina/esclava. A estos personajes se podría aplicar la interpretación de Sartre sobre *Las criadas* de Genet: su cambiante personalidad resulta del hecho de que no existen en realidad como individuos. Deben representar el papel de sirvientes, complacientes o dignas según la ocasión, delante del amo, y cuando están solas tratan de imitar la conducta del mismo.⁵ Ana I, en el primer acto, será la ingenua que sueña encontrar el amor de un príncipe azul en un parque verde, húmedo y sugestivo. Ana II se encargará de instruírla “en el arte de la supervivencia” recordándole brutalmente la violación sufrida por ella.

ANA II: Y el tal príncipe resultó ser un borracho, delincuente y sifilítico que te acorraló en el matorral y que te miraba con esa mirada sucia de sádico hambriento.

ANA I: ¡No!

ANA II: ¡Eso fue lo que pasó! Y no podías huir . . . ¡claro! No pudiste salir corriendo porque eres una idiota paralítica . . . ni siquiera tuviste tiempo de pedir auxilio porque te quedaste muda de terror.

ANA I: ¡Eres una desquiciada!

ANA II: Y antes de que te dieras cuenta ya el borracho te tenía contra el suelo, con las piernas bien abiertas, revolcándose sobre tu inválido cuerpecito, manoseándote con sus asquerosas manos y clavándote su enorme miembro podrido una y otra vez. . . . (p. 28)

Transformada en reina—gracias a un vulgar y llamativo vestido dos tallas más grandes—Ana II empieza un nuevo juego, pero indignada ante el sueño recurrente de Ana I inicia una atrevida escena de seducción.

ANA II: No tengas miedo. Cierra los ojos y piensa que soy tu príncipe.

ANA I: ¡Suéltame!

ANA II: ¿Pero qué te pasa, cosita rica? ¿No decías que te gustaba?

ANA I: ¡Déjame!

. . . .

ANA II: Todas las putas son lesbianas y yo no soy precisamente la excepción. Además, yo sé que a ti te gusta . . . ¡bésame!

ANA I: ¡No! ¡Suéltame!

ANA II: ¡Que me beses, coño! (*Le agarra la cabeza y la besa en la boca*)
¿Te gustó?

ANA I: ¡Me das asco!

ANA II: Pero te gustó.

ANA I: (*Pausa*) ¿Por qué tenías que hacer eso? ¿Por qué? (p. 35)

Pasada la violencia de cada juego, la atmósfera recobra luz, humor y ligereza para establecer nuevamente otro juego. Esta vez Ana I, convertida en dictadora, terminará ordenando la pena de muerte para Ana II, ahora transformada en heroína que pide morir fusilada en aras de la causa. Es la escena que conlleva mayores enjuiciamientos políticos.

ANA II: ¡Ya es muy tarde para arrepentimientos! Tu hora ha llegado, alteza.

ANA I: No te entiendo.

ANA II: Ya estoy harta . . . estamos hartos de soportar tu maternalismo despiadado y cruel. No podrás mantenernos bajo tu dominio por mucho tiempo.

ANA I: ¿Mantenernos? ¿A quiénes? ¿De qué hablas?

ANA II: De nosotros . . . del pueblo. De ese pueblo oprimido y asfixiado por la injusticia y la tiranía de tu régimen.

ANA I: ¡Panfletaria! (p. 41)

En el segundo acto hay derroche de humor e ironía cuando Ana II—ahora una distinguida dama de mantilla—entrena a Ana I en el arte de pedir limosna a las puertas de una iglesia.

ANA II: Lo primero es poner cara de hambre . . . eso no te costará mucho. . . . Anda . . . pon cara de hambre. ¡Así no! Inclina un poco más la cabeza . . . tienes que sentir hambre de verdad . . . hambre de años . . . no cierres tanto los ojos. Se supone que eres paralítica, no ciega . . . Cuando yo pase me detienes y me pides limosna.

No importa lo que yo te conteste, tienes que convencerme que te dé plata. No importa cuánto . . . tienes que convencerme. (p. 49)

.....

ANA I: ¡Una limosnita por el amor de Dios!

ANA II: ¡Qué barbaridad! ¡Una limosnita por el amor de Dios! En este país ya ni siquiera se puede ir a misa tranquilamente. A cada paso se encuentra uno con un vagabundo pidiendo real . . . debe ser que creen que los reales caen del cielo . . . ¿por qué no se pone a trabajar? (p. 50)

.....

ANA I: Mire, señora, yo tengo que hacer esto porque mi hermana . . . mi única hermana está presa y ella era quien me ayudaba . . . quien me mantenía, ¿comprende? Ahora estoy sola y desamparada. Yo tengo que vivir de algo, por favor, señora.

ANA II: ¿Así que tiene una hermana presa?

ANA I: No vaya a pensar nada malo. Ella no es ninguna ladrona . . .
¡Eso no! Es una idealista.

ANA II: ¿Una qué?

ANA I: Una idealista ¿entiende?

ANA II: ¡Claro que entiendo . . . una comunista! (p. 53)

Los juegos, que podrían multiplicarse ad infinitum, terminan cuando Ana II, ante el miedo del castigo físico que "él" le impondrá por no haber conseguido dinero ese día, decide huir. Ana I trata de retenerla y ella se violentará al punto de arrojarla bruscamente contra el suelo. De inmediato, arrepentida, regresará para consolarla en su regazo llamándole tiernamente "mi pequeña" al mismo tiempo que un fuerte portazo anuncia la llegada del viejo y con él, la imposibilidad del escape. Hasta aquí la anécdota de *El juego*.

En cuanto a su técnica, el recurso principal utilizado es la repetición sistemática de los juegos en los que los dos únicos personajes alternan su papel de poderío en una lucha sin tregua por obtener el control de cada una de las situaciones vivenciales que—en secuencia arbitraria y sin ninguna preparación—se despliega frente al espectador. La violencia física y verbal permea todas las escenas y los toques de ternura emergen sólo de cuando en cuando como grotescas muecas conciliatorias. La incapacidad de expresar amor—a la que se encuentran reducidos todos los personajes de Romero—denuncian acaso una sociedad antropofágica en la que los sentimientos no tienen cabida. Podría pensarse asimismo, que la repetición de los juegos dentro de *El juego* está en función de representar una situación estática fácilmente asociable con un sistema en el que no se dan mayores cambios. De ahí que el intento de liberación de Ana II—o Ana I, ya que al fin de cuentas se complementan en un solo personaje—aunque frustrado es altamente significativo: la búsqueda de la libertad individual puede equipararse con la colectiva, en un plano político.

Probablemente la debilidad de la obra radica en abordar tantos problemas complejos a la vez. Sus parlamentos—ágiles y concisos—apuntan a enjuiciamientos morales, sociales y políticos en profusión, que caen en la superficialidad en algunas escenas. En cambio, hay que destacar el tratamiento especial que Mariela Romero da a sus personajes femeninos. Podría asegurarse, sin temor a equivocación, que pocas veces en el teatro latinoamericano estos personajes han sido

concebidos con tanta afinidad y tan acorde al sentir de la mujer de hoy. La autora—que rehusa ser encasillada en ninguna categoría—probablemente rechazaría la intención feminista de sus obras.⁶ Pero hay en su creación un cierto desenfado y una falta de justificación para el fracaso de sus criaturas—no sólo en esta obra sino también en su última aún inédita, *El inevitable destino de Rosa de la Noche*, que transmite una comprensión tácita entre dolorida y desafiante de la condición de las mismas. El romance con el príncipe azul de Ana y el vestido de novia de la prostituta, Rosa, son recursos necesarios para superar la violación brutal y la muerte inesperada del amante, respectivamente. Son, a fin de cuentas, la sublimación de sueños truncos de vidas no realizadas. Sin alardes de liberación, Mariela Romero explora los rescoldos de sus desafiantes creaciones, concediéndoles—con certero y sensitivo entendimiento—su derecho a ser conflictivas, contradictorias, pero participantes, al fin, de esa pequeña gran lucha que libran las mujeres en esta etapa transicional para expresarse con una voz muy suya dentro de una sociedad prejuiciada desde siempre. No por casualidad Rosa es una prostituta y las dos Anas, las explotadas, son mujeres. Se confirma en esta autora un especial tratamiento de los personajes femeninos que ha venido dándose consistentemente en el teatro venezolano y que merece estudio aparte.⁷

Obras donde el texto juega un papel limitado constituyen un serio reto para cualquier director. Igualmente constituyen un desafío para el crítico que se verá precisado a hablar de los montajes para comunicar una idea más precisa e integral de la obra. Debido a ello, los próximos párrafos del presente estudio enfocarán dos producciones de *El juego*—una, a nivel profesional y otra, a nivel estudiantil—en un afán de incorporar elementos extralingüísticos empleados en su conceptualización escénica.

Como se ha mencionado, la palabra escrita en esta obra tiene un papel poco común: las acotaciones son breves y poco frecuentes. Los parlamentos, concisos; sugieren más que dicen. Las acciones parecen emerger generadas por la fuerza de la palabra misma. Afortunadamente, el primer montaje de *El juego*⁸ estuvo en manos de un director de la sensibilidad e imaginación de Armando Gota. Con casi veinte años en el quehacer teatral y teniendo a su haber sólidos éxitos (*Un hombre es un hombre*, *El testimonio del perro* y sobre todo, *Resistencia* que le ganara justo reconocimiento internacional),⁹ Gota resultó el director indicado para enriquecer la interpretación de la obra. Aunque este director se considera en deuda con Brecht, su mise en scène se acerca más a esa “hechicería animada” o “magia objetivizada” de la que hablara Artaud. Su montaje es un despliegue de explosivas proyecciones en el que se funden gestos, sonidos, palabras, y música, produciendo imágenes cargadas de significantes que continuamente sorprenden, deleitan e impactan al espectador. La palabra escrita, bajo la dirección de Gota, toma un valor espacial y significativo en el mundo concreto, o como decía Artaud, es manipulada “como objeto sólido, en el que se invierten y se perturban cosas, en el aire primero y luego en una área infinitamente más misteriosa y secreta pero que admite transmitirse, que podría identificarse por un lado con la anarquía y por otro, con una creación formal continuada.”¹⁰

La concepción de un dispositivo escénico en redondo, consistente en un parque de recreaciones infantiles, va a servir de pauta para una serie de situa-



Maité Arango en una escena de *El juego*—Scripps College, California

ciones sugerentes entre las dos Anas (vestidas de volantes, “a lo Shirley Temple”) que empezarán informalmente el espectáculo mezclándose entre el público, repartiendo dulces, al compás de suaves voces que entonan cantos de niños. Sorpresivamente los juegos empiezan a tornarse cada vez más crueles. El continuo desplazamiento de las actrices, ya sea en la silla de ruedas o utilizando los toboganes y resbaladeras del parque, la inversión sorpresiva de los personajes, la constante agresividad que amenaza cada escena logran proyectar una atmósfera alucinante. El impacto sensorial se completa con la acertada utilización de la

iluminación. El cambio de luces no sólo marca el principio y fin de los juegos sino que logra resolver exitosamente escenas riesgosas. Así, la luz azul que envuelve a Ana II mientras se desnuda, subraya el énfasis del mundo poético de sus esperanzados sueños. De la misma manera, un cenital rojo contribuirá a formar el clima de violencia en una escena de agresividad física. Aunque en realidad los dos personajes no llegan a tocarse, una Ana dará vueltas frenéticamente a la rueda central del parque donde está la otra Ana—la torturada, por asociación—bañada por una luz roja. Al evitarse en ambas escenas el tratamiento realista, se ha realzado el nivel poético y sugestivo de la obra en una rara fusión entre la riqueza expresiva de un texto dramático y la creatividad de un director.

El desplazamiento de las actrices en el área del público es también utilizado acertadamente por Gota. La escena de seducción de Ana II es realizada entre y con los espectadores mientras que Ana I se mantiene en el centro del espacio teatral bajo un haz de luz. Varias de las escenas de Ana I se dan directamente al público desde la cambiante e impredecible situación de una silla de ruedas. Por la efectividad de los recursos sensoriales de este montaje profesional es fácil explicar el éxito del espectáculo en lugares como Polonia, Italia y Francia, donde el público no podía compartir la fuerza del texto dramático.

Recientemente, un segundo montaje de *El juego* fue realizado por el mismo director en una universidad americana, con elenco estrictamente estudiantil.¹¹ Por las limitaciones del medio se recurrió a la concepción realista que la autora indica en su acotación primera. Ahora, en lugar del parque, las dos Anas están localizadas en la habitación deteriorada de un "rancho" cualquiera. Un colchón viejo, juguetes semi-destruidos, cajas de cartón, papeles y lápices para colorear conforman el marco inicial. Una silla de ruedas, tirada en el suelo y un baúl desvencijado que contiene trapos y vestidos usados completan la visión de una atmósfera sórdida. Las dos Anas aparecen descalzas y en grises batas de casa. El cabello en trenzas.

El dinamismo e impacto del espectáculo, presentado otra vez en un solo acto para la creación de una atmósfera de "realismo exasperado," fue conseguido nuevamente con éxito. La experimentación mayor se efectuó a nivel de lenguaje: por carecer de actrices con suficiente fluencia en español, Ana I practicó su papel continuamente en inglés y finalmente se decidió fijarlo en ese idioma. Por otra parte, Ana II, que estuvo representada por una estudiante hispanoparlante, lo mantuvo en español. Por la sistemática repetición de los juegos y el formato reiterativo de algunos parlamentos, la combinación accidental de ambos idiomas resultó una agradable sorpresa y amplió la posibilidad de representar la obra ante el público anglosajón. He aquí una muestra de dicha adaptación.

ANA II: ¿Comenzamos de nuevo?

ANA I: I can't.

ANA II: Tienes que poder. Es absolutamente indispensable.

ANA I: Indispensable, for what?

ANA II: Para lo que me dé la gana. ¿Es suficiente con eso?

ANA I: Please, let me rest a little.

ANA II: Está bien. Voy a hacerte una concesión . . . pero sólo por esta vez.
Y no creas que lo hago por complacerte.

ANA I: I know it's not for that. You pity me, right?

- ANA II: ¿Lástima? ¿Has dicho lástima? No, mi querida niña, ése es un sentimiento que yo jamás me permitiría a mí misma.
- ANA I: Then, why are you so nice to me all of a sudden?
- ANA II: Debe ser porque yo también me encuentro un poco cansada.
- ANA I: I don't believe you.
- ANA II: Me importa un carajo si me crees o no.
- ANA I: Sorry.
- ANA II: Yo también me canso a veces, no lo sabías.
- ANA I: It just seemed strange, that's all.
- ANA II: ¿Qué tiene de extraño? . . .

Obviamente el montaje y el texto representacional se complementan peligrosamente en obras donde no predomina la palabra, como en el caso de *El juego*.¹² Se interrogó al director Gota sobre este particular—¿es este tipo de montaje una creación sobre una creación? ¿Hasta qué punto el éxito se debe al director y no precisamente al autor?—ya que éste es el segundo montaje bajo su dirección que consagra a un novel escritor.¹³ En dicha entrevista, Gota confirmó la importancia del texto como punto de partida:

. . . Pienso que ambos montajes han sido importantes en la medida que han dado a conocer dos autores nuevos. Por otra parte pienso que el texto dramático era indispensable para la creación de los espectáculos. Sin ellos yo no hubiera podido realizarlos.¹⁴

El juego es un buen ejemplo de la madurez a la que ha llegado la tendencia sico-sociológica en el teatro latinoamericano. En ella huelga la visión panorámica y la explicación histórica porque se denuncia un presente lleno de urgencias. El recinto cerrado es un sórdido microcosmos desde el cual se enjuician todas las instituciones sociales. Los personajes, manipulados y limitados por fuerzas socio-económicas, sobreviven en los rituales violentos de los juegos y las recreaciones. De ahí que su pequeña lucha—por muy futil y desigual que parezca—es la única posibilidad de ruptura del círculo opresor.

University of California—Los Angeles

Notas

1. *The Theater and its Double* (New York: Grove Press, 1958), p. 86.
2. Datos bio-bibliográficos de los autores venezolanos aquí mencionados (a excepción de Mariela Romero y Edilio Peña) son citados por Carlos Miguel Suárez Radiillo en *Trece autores del nuevo teatro venezolano* (Caracas: Monte Avila, 1971).
3. Después de la redacción del presente artículo han aparecido dos interesantes estudios que confirman este punto en el número 13/1 de *Latin American Theatre Review*, 13/1 (Fall 1979). El primer artículo por George O. Schanzer, "El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky," define la corriente sico-sociológica y el segundo, "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas," por Nora Eidelberg, especifica el nexo de estas obras con el Teatro de la Crueldad.
4. Todas las citas de esta obra están tomadas de la versión publicada por Monte Avila (Caracas), 1977. Introducción por Isaac Chocrón. La obra fue ganadora del Concurso de Teatro de la Prevención del Delito del Ministerio de Justicia, 1976.
5. Citado por George E. Wellwarth en *The Theater of Protest and Paradox* (New York: New York University Press, 1967), p. 116. Traducción libre.
6. Ver Félix Canale, "La actitud biográfica de Mariela Romero," *Escena* (Caracas), 9, Conac (agosto 1979), p. 21.

7. Elizabeth Schön, dentro del marco del Simbolismo, incursiona a fines del cincuenta con un teatro que bien ha sido llamado precursor del teatro del absurdo. En *Intervalo*, Ella es el personaje que vive en otra dimensión porque el resto del mundo no alcanza a comprender su aparente falta de lógica y coherencia. Y en *Lo importante es que nos miramos*, Ella recreará siete encuentros—¿pasados o futuros?—para proseguir su cotidiano vivir. En *La aldea* intentará encontrar una armonía cósmica rompiendo la barrera del tiempo. Por otra parte, Elisa Lerner nos ha dado impactantes creaciones de desolados personajes femeninos. Ahora la búsqueda no es a nivel metafísico sino a nivel socio-político y el discurso se vuelve fustigador, sagaz, irónico. *La bella de inteligencia*, *El país odontológico*, recientemente *Vida con mamá* (donde los personajes femeninos también juegan juegos pero esta vez para recobrar un pasado reciente perdido en la memoria), y *La mujer del periódico de la tarde* constituyen una galería de retratos feministas. En Mariela Romero, el tratamiento tiene algo de altanería y desenfado, tal vez acorde al ímpetu de su juventud.

8. Grupo Rajatablas, Ateneo de Caracas, julio de 1976. Recientemente un grupo del interior de Venezuela ha realizado su montaje. Asimismo la autora ha recibido propuestas desde Brasil y Polonia para nuevos montajes.

9. Ver "Aniversario del Teatro Universitario de Maracay," *Escena*, 9 (agosto 1979), 37-38, donde se destaca la labor de Gota tanto en Caracas como con grupos del interior.

10. Artaud, p. 78. Traducción libre.

11. El montaje bilingüe se realizó en Scripps College durante el mes de octubre de 1979. Las presentaciones se ofrecieron los días 6 y 7 de diciembre del mismo año. En los papeles de Ana I y Ana II actuaron Eileen Márquez y Maite Arango, del citado plantel.

12. Basta citar el caso de *El campo* de Griselda Gambaro, presentada en el Festival Internacional de Teatro en Caracas (1974). El desdoblamiento del personaje principal en varias Emmas y el tratamiento realista de un campo de concentración, además de la lentitud del espectáculo, echaron por tierra todas las posibilidades de impacto y sugerencia de tan importante texto.

13. La primera ocasión se trató de *Resistencia* del joven escritor Edilio Peña. El montaje fue invitado a participar en el Festival de Nancy, Francia, en 1974.

14. Entrevista por Susana D. Castillo. Video-cassette, Latin American Studies Center, UCLA (diciembre 1979).

(Nuestro agradecimiento al Comité Teatral de soccis y el CELCIT por haber hecho posible la visita del director Armando Gota al Centro de Estudios Latinoamericanos de UCLA y a Scripps College de Claremont durante el otoño de 1979.)