

doble obtiene una correspondencia exacta: "Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. . . Un desastre social tan generalizado, un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento de vicios, ese exorcismo total que acosa al alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial."¹ Y efectivamente en *Juegos de masacre* vemos cómo "el desorden orgánico" avanza misteriosamente creando un caos en una X comunidad que además puede corresponder a cualquiera de nuestra época o bien de otra época cualquiera de la historia.

Más adelante Artaud nos dice "La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo."² Uno de los aciertos de la dirección de Héctor Azar es precisamente la de lograr este manejo grotesco del gesto grotesco porque es extremo y porque en los momentos adecuados tiene momentos de exaltación que le permitieron a Héctor Azar obtener una intensidad precisa en la representación que nunca a pesar del extremismo de los gestos rebasaba los límites de la estética, sino muy al contrario conservó siempre una coherencia que es determinante como parte de la unidad de la obra.

Artaud nos dice que el teatro como: "La peste, rehace la cadena entre lo que es y no que no es entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. Redescubre la noción de las figuras y de los arquetipos, que operan como golpes de silencio, pausas, intermitencias del corazón, excitaciones de la linfa, imágenes inflamatorias que invaden la mente bruscamente despierta. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra

otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados."³

La presentación de *Juegos de masacre* toma aspectos de la vida cotidiana y nos lleva de ésta a lo inesperado y misterioso, lleva a sus personajes a un desconcierto que los hace conscientes de una serie de conflictos internos que dormían latentes en cada uno de ellos. Pero lo más importante de este teatro es que no queda sólo a nivel individual sino que es relevante su trascendencia social. Artaud dice: "Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil."⁴ *Juegos de masacre* responde a estas exigencias de Artaud, por lo mismo resulta un teatro peligroso porque va dirigido a los sentidos como dice Artaud, pero no permanece únicamente en una recepción sensorial, sino que lo importante es que "libera el inconsciente reprimido" y *Juegos de masacre* nos rebela con claridad la confusión, el desorden y sobre todo la corrupción en que nos movemos día con día. Lo difícil de este teatro es que no es captado por todos los espectadores. La mayoría probablemente percibe algo diferente a lo que ha captado o a recibido de otras obras, pero debe existir un requisito para la recepción del mensaje sensorial que nos propone esta obra y si no se capta es, desde luego, por principio de cuentas por una insuficiencia cultural que nos hace evolucionar la captación sensorial o bien en muchos casos porque la represión es tan fuerte que al recibir el mensaje el individuo se cierra más a su situación y a él mismo permaneciendo en su situación actual. Estos mecanismos se dan inconscientemente en el espectador, pero son los que hacen rechazar instintivamente este tipo de teatro, quizá porque en su interior ellos saben que de aceptarlo aparecería la peste, derrumbando el mundo semiestable en que viven.

¹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, p. 27.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 28.

GOLEM

Elisa Martínez

Gabriel Weiss ha creado un espectáculo en dos partes, "Golem", que reúne una dis-

pareja cantidad de aciertos y desaciertos. Podríamos considerar que pesan más los primeros.

La idea central es hermosa: aunque no se la descubre realmente hasta el final, y quizá sería agradable saber un poco antes adónde nos conducen los actores, pero al llegar a ruta resulta una satisfacción, cuando creíamos andar perdidos. El Golem es un ser mágico, creado artificialmente, pero animado por una palabra divina que se le pone dentro. Esta idea se aplica aquí al Hombre y vemos una colección más acumulativa que selectiva de conductas y actitudes humanas. Hay menciones más bien superficiales a Vietnam y a los campos nazis de exterminio y hay comentarios cómicos a los complejos psicológicos, especialmente al de Edipo; hay violencia, comicidad y trozos literarios bien logrados. El texto no tiene progresión dramática, pero la dirección le imprime un movimiento frenético y hay un conjunto de rock que activa y electriza el ambiente, y con todo esto se logra dar cualidad teatral a palabras que en sí mismas no siempre la poseen.

La compañía es dispareja; deben destacarse el profesionalismo y la calidad en el trabajo de Susana Kamini y Jorge Humberto Robles. Sobresale en cambio la falta de oficio y facultades naturales de Manuel Machín Gurriá, quien no logra jamás empalmar con el trabajo serio y eficaz de sus demás compañeros.

SILENCIO, POLLOS PELONES, YA LES VAN A ECHAR SU MAIZ

Elisa Martínez

Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maiz!, farsa de Emilio Carballido, fue estrenada en 1963 y es una de sus obras que con más abundancia usa recursos del teatro épico, sin que pueda en conjunto considerársele didáctica, pues no usa la distancia para crear lucidez ni las canciones para decirnos alguna enseñanza social. La distancia sirve para transiciones de una secuencia dramática a otra, las canciones como elemento de amenidad y diversión. Ocho, o poco más o menos actores, deben hacer unos 40 o 50 personajes. Empiezan por ser ellos mismos y presentar la función. Se transforman un poco y nos actúan la historia de un hombre ahogado, su familia, y sus circunstancias. Pasan a una biografía retrospectiva de la jefa de la Asistencia Pública del Estado y del gobernador, su sobrino, y vemos cómo la caritativa señora se vuelve una fiera cuando se le pide simplemente ser justa y cuerda. Volvemos a la historia del ahogado y la vemos desenlazarse. Volvemos a los actores que se despiden diciendo algunas conclusiones personales. El movimiento es ir de una historia cerrada a otra más amplia

La dirección recordaba demasiado, a veces, a algunas que recientemente hemos visto. El principio de la segunda parte nos hacía pensar excesivamente en "Los asesinos ciegos" de Julio Castillo, y en el resto se mezclaban recursos muy textuales de Jodorowsky con otros de los venezolanos "Rajatabla".

Pese a estas salvedades, el todo ofrecía atractivos y no decaía más que cuando la abundancia de texto se volvía abrumadora.

Gabriel Weiss parece haber dado un paso importante como autor. Colocado antes dentro de una línea muy ortodoxamente surrealista, se lanza ahora (sin dejarla del todo) al collage emparentado con el teatro didáctico; esa naturaleza surrealista, que se traslucía a pesar de todo, era tal vez la que lograba conferir a la función un aliento un tanto poético.

Es como autor y director que Weiss merece los mejores comentarios. Interventaba también como actor en forma menos afortunada.

Una última observación: a una obra como "Golem" es indudable que el foro desnudo con luces y paredes a la vista le haría mucho mejor ambiente que el viejo y arrugado telón de fondo azul y las lóbregas "piernas" negras con que lo enmarcaban en el teatro "Orientación".

a otra que nos muestra algunos engranes de nuestra política: regresamos y éstos quedan como causa de todo lo que ocurre en torno a ellos, incluyendo las malas condiciones económicas en que la representación transcurre.

El montaje actual usa siete actores y sirve para mostrarnos que Adán Guevara es un director poco interesado en la forma o el contenido total de las obras, y que se deja arrastrar al detalle por el detalle mismo, sin saber luego cómo integrarlo al conjunto. Empieza por presentar un pintoresco grupo de maromeros callejeros y no actores, pero no se decide a alterar el texto, que obviamente, fue escrito pensando en actores de escuela y no maromeros. El resultado es que texto y movimiento se nulifican y se estorban. Lo que pudo ser una buena idea de montaje no es llevado adelante: jamás los actores asumen la doble responsabilidad de actuar personajes desde el enfoque de saltimbanquis. Lo que es peor, tampoco se deciden a seguir seriamente los trazos de carácter y simplemente tratan de hacer chistes sin buscarles algún resorte o motivación.