

TRIC-TRAC: UN RETO A LA IMAGINACION

POR RUBEN MONASTERIOS

Evidentemente es paradójico, pero *Tric-Trac*, como lo habría querido el mismo Goldoni, nace de la observación de la naturaleza. “Vivo frente a un parque infantil — dice Choerón — en un apartamento lleno de ventanas. Desde hace algún tiempo vivo dentro del parque. Así surgió *Tric-Trac*: del diario ver y ver a niños desconocidos, armando juegos y haciendo aerobacias alrededor de una jaula. Quien se imagine por un momento esta situación apreciará sus atrayentes posibilidades”. Como es natural, aquí se trata de una observación de la naturaleza absolutamente subjetiva: los datos y los hechos tamizados a través de una muy sugestiva sensibilidad y enriquecidos con la interpretación de experiencias no inmediatas, porque, como veremos más adelante, si unos calificativos no le corresponden a *Tric-Trac* son los de “objetiva” y “concreta”.

Tric-Trac (¿Acaso onomatopeya, acaso juego, acaso las Palanada en Venezuela el quince de bras del Sortilegio?) fue estre-

octubre de 1967 en el Teatro “Alberto de Paz y Mateos” (antes Teatro de Cámara de Caracas), según una puesta en escena de Román Chalbaud. Esa noche, en realidad, ocurrió un estreno múltiple: de la comedia, naturalmente, de revista (el programa está incorporado al número uno de la “Revista de Teatro”, la única sobre el género que existe aquí) y de compañía: *Tric-Trac* fue la apertura hacia el público de “El Nuevo Grupo”.

En marzo anterior había sido estrenada en el Teatro “Verdi” de Montevideo, según una puesta en escena de Hugo Márquez para el “Grupo 65”; como aquí, constituyó uno de los grandes éxitos de esa compañía, se mantuvo en cartelera durante buena parte del año y ahora el “Grupo 65” la lleva en gira por el interior del país.

La comedia, integrando un volumen con *Asia y el Lejano Oriente*, fue editada por la Universidad de Los Andes, Ediciones del Rectorado, Colección

Actual, Serie Ideas (Mérida, septiembre, 1967). Ha sido traducida al inglés y próximamente será estrenada en Nueva York y en Buenos Aires.

Tric-Trac: forma y contenido.

Tric-Trac es una obra ajena a todos los efectismos — lícitos — que caracterizan al teatro moderno; no es una comedia alucinatoria y deslumbrante, por lo menos en su plano formal; por el contrario, está construida mediante los elementos tradicionales del teatro de todos los tiempos: la palabra en función de la acción dramática, y la acción dramática como inquieto corazón de todo. Diera la impresión de que el dramaturgo hubiera emprendido una búsqueda de lo elemental, de la fórmula primordial; descarnó el hecho dramático para dejar el trazo básico y así logra expresarse en el más puro lenguaje teatral.

La pieza está dividida en dos partes, sin que exista una real diferencia entre ellas; la división es, pues, más bien un pretexto para el entreacto que la respuesta a una necesidad intrínseca en el desarrollo de la comedia.

Quien venga buscando anécdotas en *Tric-Trac* resultará definitivamente frustrado, pues no las hay. El acto dramático ocurre

independientemente de una (o de varias, como en algunas obras convencionales, principalmente en las comedias llamadas “de intriga”) línea central de desarrollo que lo condicione: un grupo de personas no identificadas, apenas marcadas con un número que también podría suprimirse, reunidas por causas no especificadas en algún lugar del espacio, emprenden — o siguen — un juego misterioso, de reglas ambiguas, cuyo final se desconoce. *Tric-Trac* es un franco y audaz reto a la imaginación del espectador; comedia “abierta”, sin límites anecdóticos, ofrece al espectador múltiples posibilidades experienciales (todas aquellas que, según nuestras vivencias, pueda despertar la proposición del dramaturgo) y se opone al concepto de comedia “anecdótica” o “argumental”, donde el espectador tiene solamente la posibilidad de aprender una experiencia: la impuesta por el desarrollo de la historia adoptada o creada por el escritor.

Sería, sin embargo, absolutamente falsa una interpretación de *Tric-Trac* en términos de puro juego dramático; hay, ciertamente, recreación en lo lúdico, y ello es uno de los factores dinámicos de la pieza, pero los “juegos”, precisamente ellos: la elección de rey, o “de las

votaciones”, el de la Coronación, la llegada del conquistador, el de las aves... y los “castigos” derivados, son las áreas donde está el contenido esencial de la pieza; a veces revelan, como en ese otro terrible y cruel “Juego de la Verdad”, lo que subyace debajo de la apariencia del hecho cotidiano, otras veces recuerdan momentos trágicos de la humanidad, otras, en fin, algún lacerante conflicto íntimo que también puede ser propio de todos los hombres del mundo. Nada vacío ni simplemente lúdico hay en esto; el trasfondo conceptual de *Tric-Trac* es de clara inspiración humanista, de preocupación por el ser y el destino del Hombre. Santiago Magariños reconce estos valores cuando escribe: “Los muchachos... trenzan sus juegos, sus frases, sus conceptos no tan vacíos que no dejen flotante un resumen, una nota perenne, de la que, tal vez ellos mismos no se han dado cuenta, cual es la de que, en la mayor parte de las mentes de hoy, late el propósito de revalorizar *al hombre*, su empresa y su claro espíritu...” (*Tric-Trac, de Isaac Chocrón, Juego de Hombres*, “Revista de Teatro”, N^o 1).

Una referencia breve a estas escenas ilustrará suficientemente el comentario anterior. El “juego de las votaciones”⁽¹⁾ revela la de-

magia y el comercio, el papel de las influencias y de las presiones en el proceso electoral, que para el consumo de las masas se presenta como un hecho cívico de ejemplar pureza, dignidad e integridad; el “juego de la Coronación” muestra a la estratificación social, aunque sin ningún contenido crítico. La escena de las reminiscencias de la infancia trae a primer plano la angustia por uno de los grandes momentos trágicos de la humanidad:

4. (Con voz de vigilante) Que bajen en filas de cada vagón! En fila vagón por vagón! Una fila para los hombres, una fila para las mujeres, una fila para los adolescentes de ambos sexos...”.

Y más adelante:

4. “Allí enfrente los tienen. Allí, el edificio con la gran chimenea.
6. Qué grande! ¿Y ese humo negro, grueso, que no deja de salir?
8. Ese humo y este olor... este olor a...

(1) Adopto, por elemental respeto y para facilitar la tarea, la denominación dada por S. Magariños, en su trabajo citado, a las escenas de *Tric-Trac*; ello no implica, sin embargo, que siempre esté de acuerdo con la interpretación que este escritor hace de ellas.

4. A nosotros. El humo huele a nosotros.
5. A nosotros.
6. Silencio.
2. Silencio”.

El “juego de los castigos” (Segunda Parte), aparte del valor dramático que tiene la escena en conjunto, en uno de sus momentos expresa una protesta, casi una sensación de náuseas por la tibieza adocenada de la vida burguesa, y un sentimiento anti *mass media*. El número Seis solicita un castigo en los siguientes términos:

6. “...quiero... que pinten todo a mi alrededor de colores... de bellos colores dulces, y me den un padre ejemplar, de anteojitos redondos, que lleve treinta años de cajero en un banco, y me den también una mamá regordeta y solícita, de esas que van todos los sábados a la peluquería y regresan muchísimo más feas de lo que realmente son...”
10. No sigas. Es espeluznante.
5. Qué asco! ¿Cómo se te ha ocurrido un castigo tan vil?”.

Entenderá el lector que las escenas anteriores no son exactamente un replanteamiento original de las situaciones a que se refieren; no responde a la intención de Chocrón de hacer una proposición deliberadamente ingenua; más bien parece una concesión al lugar común,

que dentro de la estructura y el sentido total de la comedia resulta francamente chocante e incompatible con la sofisticación y el alto aliento de todo el resto. El desprecio y la crítica a la vida burguesa, así como los momentos trágicos de la humanidad (la Bomba Atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, la matanza masiva de los judíos, otras manifestaciones de racismo...) son temas muy propios del arte moderno, han sido tratados en numerosas obras, especialmente de la literatura y del cine, y en algunas de ellas con gran profundidad, altiva poesía, crueldad y originalidad; pero también es cierto que abundantísimas obras menores han creado como modelos acerca de esos temas, hoy, verdaderos lugares comunes del arte, que fastidian, por excesivamente manipulados.

Los actos lúdicos que ocurren entre los personajes vienen a ser un enfrentamiento a la realidad y no evasión, porque esos personajes somos nosotros, cada uno de nosotros; ese lugar impreciso y ese tiempo es nuestro lugar y nuestro tiempo, y es mentira que los personajes sean diez, ¡son uno! Su multiplicación es absolutamente accidental y por eso su subconsciente y su memoria son comunes. A fin de cuentas, esto último es lo

más importante y trascendente, y opaca, aunque no suficientemente, los defectos que encontramos antes.

Tric-Trac en la dramática de Choerón.

Choerón ha escrito unas seis piezas de teatro, algunas de ellas débiles, otras muy buenas y una francamente detestable (me refiero a su traidor libreto para la ópera *Doña Bárbara*, sobre la famosa novela de Gallegos); en su producción, *Tric-Trac* representa un punto de llegada más que un momento intermedio en su evolución como escritor; Choerón lo reconoce así.

Quien se preocupe por observar longitudinalmente su obra, a partir de aquella débil comedia de salón, de delicadas y muy bien domesticadas tensiones emocionales, llamada *Mónica y el Florentino*, encontrará como rasgo resaltante el debilitamiento de la anécdota; en cada nueva pieza esta cobra un papel menos trascendental en la estructura; el desarrollo de Choerón como dramaturgo ha involucrado, pues, la flexibilización de la forma con el consecuente aumento de las posibilidades expresivas. En las dos últimas, *Asia y el Lejano Oriente* y *Tric-Trac*, además, se amplía considerablemente el ámbito

social e ideológico que abarca la acción dramática; la variación de lo individual a lo colectivo tampoco es un fenómeno que aparece *impromptu* en *Tric-Trac*: más bien obedece a un proceso pausado y con etapas bien definidas a lo largo de sus comedias; tomemos cuatro de ellas como "muestras" para nuestro análisis: *Mónica y el Florentino*, comedia temprana, es una pieza intimista, es un enfoque de las relaciones emocionales a nivel del grupo más íntimo, su ámbito es lo familiar y más cercano al yo. Más tarde aparece *Animales Feroces*; otra vez el autor manipula problemas de tipo psicológico, pero ahora en un tono de crueldad, y tomando como referencias socio culturales los valores y formas de ser de los judíos radicados en Venezuela; el ámbito ahora es de una comunidad. Luego, *Asia y el Lejano Oriente*: implica, entre otras muchas cosas, y como línea central de desarrollo, la historia de un pueblo que vende su país; es la única pieza de Choerón donde puede encontrarse un contenido político. Propone la tesis de que los pueblos — probablemente nuestro pueblo — son responsables por su situación histórica. En *Asia y el Lejano Oriente* las relaciones psicológicas entre los personajes

son débiles, su fuerza (inductora de la acción en las piezas anteriores) se diluye entre la potencia de las relaciones secundarias, eminentemente sociales. La fuerza inductora de la acción es la relación de los personajes con la sociedad como institución y no el conflicto entre ellos. Por fin, *Tric-Trac*: la ampliación del ámbito social de la acción dramática llega a su límite, pues se refiere al Hombre como ente ecuménico, como abstracción; en esta comedia cobra cierta importancia lo psicológico, los sentimientos de los personajes y el conflicto entre ellos, pero es como un pretexto dramático para conducirnos a proposiciones universales; recordemos: "esos personajes somos nosotros, cada uno de nosotros; ese lugar impreciso y ese tiempo es nuestro lugar y nuestro tiempo...". Los personajes son uno; es el conflicto del hombre consigo mismo.

Choerón ha señalado la relación existente entre *Asia y el Lejano Oriente* y *Tric-Trac*: "*Tric-Trac* puede considerarse pieza gemela con mi anterior... Si se quiere, es una continuación de ella...". Al comparar las dos comedias se encuentra la razón de ese comentario ligeramente enigmático; *Asia y el Lejano Oriente* termina con la venta del país, *Tric-Trac* es un grupo

de jóvenes que no tiene un lugar determinado en el mundo ni en la historia, y hace desesperados esfuerzos por crearse un pasado, una cultura, en fin. Es importante destacar el profundo sentido antropológico de esta situación que viven los personajes de *Tric-Trac*: la concepción del Hombre como ser creador de cultura, y el papel indispensable de ella para el ente humano.

Una breve referencia a las influencias: la dramática anterior de Choerón se ve notablemente influida por autores como Miller y Tennessee Williams; *Asia y el Lejano Oriente* y *Tric-Trac* más bien sugieren la incorporación de algunos aspectos formales de la teoría brechtiana; las relaciones, en todo caso, son bastante débiles y superficiales.

Tric-Trac en la dramática venezolana actual.

Por su calidad como obra de teatro y por las proposiciones formales y conceptuales que logra concretar, *Tric-Trac* es actualmente la pieza de teatro más avanzada de Venezuela, y me atrevería a ampliar tal apreciación a todo el continente hispanoamericano.

La programación de teatro del reciente Primer Festival de Arte de Caracas (que incluyó

a *Tric-Trac*, un poco artificialmente, entre otros veinte y tantos espectáculos), y mejor todavía, el Tercer Festival de Teatro Venezolano (exclusivo para autores venezolanos) son un buen trasfondo para examinar a *Tric-Trac* en su relación con el teatro venezolano actual. En el conjunto, la excelente comedia conserva su radiante singularidad, pero en una dimensión más profunda la encontramos emparentada con un grupo de obras, disímiles en su calidad y en su orientación ideológica, ciertamente, pero con características nucleares más o menos comunes; este grupo de obras es lo suficientemente voluminoso como para admitir que hablemos de una "tendencia"; el término *experimental*, aunque impreciso, es bueno para designarla (y el que, de hecho, se utiliza) mientras no dispongamos de uno mejor. Se caracteriza nuestro teatro experimental por la explicada forma "abierta", o bien, por la inconsistencia y levedad de lo argumental, por la concepción lúdica de la acción dramática; cierto toque de erotismo; protesta y rebeldía en su trasfondo conceptual; contraste marcado entre el humor negro o la deliberada frialdad y momentos de la experiencia trágica de la humanidad; intencionada incoherencia

en su estructura y algún énfasis en los elementos formales...

En este teatro experimental hay, por supuesto, muchas "búsquedas" que no logran resolverse en "hallazgos", pero, como conjunto, representa lo mejor del teatro venezolano actual. El tópico solicita una monografía, y no podemos ampliarlo más en este trabajo; terminemos con él aplicando al teatro experimental lo que antes dijimos para Choerón acerca de la adopción de modelos; como en *Tric-Trac*, y en escenas con casi la misma estructura y sentido que las propias de esta comedia, encontramos la obligatoria referencia a las tragedias japonesa y judía. Nuestros autores y realizadores critican a la sociedad y a la humanidad un poco en abstracto; diera la impresión de que evitaran cuidadosamente contaminarse de "localismo". La protesta, expresada a través de los modelos, además de que resulta una manera relativamente fácil y poco comprometedora de estar en rebeldía, resta autenticidad a nuestro arte, al dramático y a todo el resto (por supuesto, hay excepciones); intentamos ser trascendentes y universales no a partir de la realidad que nos rodea, sino mediante la tramposa vinculación a lo exótico y a las generalidades.

*La puesta en escena
de Chalbaud.*

Chalbaud montó la pieza, según el ideal del autor, con los dos elencos, y como atractivo para el público los alterna en las funciones; el elenco femenino del estreno estuvo constituido por Conchita Obach, Gioia Lombardini, Doris Wells, Isabelita Padilla, Nardi Fernández, Zaida González, Mariella Ibarra, Mercedes Mendoza, Chela Atención y Norma Malavé; el masculino: Luis Abreu, René Molina, Levy Rossell, Oscar Mendoza, Miguel Pimentel, Henry Salvat, Eduardo Giovanazzi, Edgar Franco, Hermán Vallén y Ricardo Salazar. El elenco femenino es algo más "estelar", si por ello entendemos mayor promoción de las personas a través de los medios de información masiva.

La interpretación de Chalbaud conduce al máximo la simplificación buscada por el autor; aun ciertos recursos como el vestuario, la escenografía y la utilería (en toda la obra sólo aparece un objeto: un tambor) que a partir del teatro del medioevo se fueron incorporando progresivamente al hecho escénico para apoyar la acción dramática, hasta llegar a convertirse en elementos fundamen-

tales con la flor del teatro romántico, aquí, en *Tric-Trac* aparecen reducidos a su expresión mínima. El trabajo del director y de los actores se apoya en sí mismo, y esto ya es un magnífico y audaz acto creativo.

Este trabajo ha sido uno de los momentos brillantes de Chalbaud, como director, en lo que va del año. A *Tric-Trac* sólo puede resolverla satisfactoriamente un realizador integral: hábil como director y como *metteur en scene*; la comedia, efectivamente, propone problemas concretos de dirección, tales como interpretaciones individualizadas (transiciones de uno a otro estado de ánimo, cambios de *clima*), y situaciones interaccionales (el fenómeno comunicacional puro planteado en el escenario; cada uno de los actores es un polo bivalente del sistema: receptor y fuente de estímulos para todos los demás), así como problemas muy complejos de movilización en el espacio escénico, determinados no sólo por los diez personajes que están juntos en la escena casi todo el tiempo, sino también y muy especialmente porque el escenario, según explicamos, sólo ofrece como punto de apoyo un dispositivo esquemático y plano. Aunque Chalbaud tiene

más sentido de *metteur en scene* en esta oportunidad resuelve creativamente los problemas en las dos dimensiones.

Sus actores interpretan los personajes sin excesos, sin escaparse del modelo predeterminado por el director; el movimiento escénico que crea para *Tric-Trac* no obedece a un patrón único; es decir, no es exactamente rectilíneo o curvilíneo: combina estas dos variantes para determinar contrastes y romper la monotonía de un solo tipo de desplazamiento. La distribución de los actores — como volúmenes — en el escenario — como espacio — está resuelto a veces según el modelo convencional: las agrupaciones distribuidas entriadas, una al centro y otras dos a los lados, pero eventualmente los agrupa en un mismo lado del escenario y con más frecuencia los distribuye irregularmente, en sentido horizontal, o verticalmente, utilizando exhaustivamente el dispositivo escénico, cuyas posibilidades para crear desplazamientos y movimientos fijos no convencionales son integralmente aprovechadas por el director, especialmente con su elenco masculino; lo notable, en fin, es que siempre encontramos gran equilibrio en el juego de los actores y en su distribución en el escenario,

intenso dinamismo y absoluta carencia de monotonía. Probablemente lo mejor sea el ritmo rápido y alucinante que imprimió a la comedia.

La iluminación para *Tric-Trac* es plana, sin matices; en general, la obra está tratada desde este punto de vista, en tonos grises: sobre el ciclorama negro está el dispositivo gris y los actores embutidos en monos igualmente grises; Chalbaud y Luisa Palacios — la diseñadora del vestuario — buscaron crear un ambiente “lunar”, galáctico, extraterreno; no obstante, esto termina por resultar monótono y fatigante.

La actuación de los dos elencos es espontánea y libre, tal vez porque se trata de interpretarse a sí mismos, más que de crear personalidades con vida independiente. Las actrices logran interpretaciones individuales más elaboradas, más intensas y completas en cuanto a composición de los personajes, pero los actores revelan mayor dominio sobre su instrumento corporal y, como conjunto, atrapan el verdadero sentido del ritmo que el director quiso imprimirle a la obra, y precisamente esto era lo más importante; su interpretación, pues, resulta más brillante y dinámica, logra redu-

cir el tiempo del espectáculo en unos veinte minutos y proyecta más amplia e intensamente a la comedia.

Elías Pérez Borjas fue el asistente del director; Rafael Salazar el asesor musical y Guiller-

mo Zabaleta diseñó el dispositivo escénico; en verdad, excesivamente plano y esquemático; Zabaleta podría haber intentado crear algo menos convencional a partir de los mismos elementos.