

# El teatro de terror como epílogo de la tragedia ática en la trilogía *El Juego* de Francisco Ruiz Barlett

Malena Vince (Maestría en Dramaturgia, UNA)

## RESUMEN

La unión entre teatro y terror en nuestro país está sumamente ligada al terrorismo de Estado y las dictaduras militares. Pero hay otro vínculo posible que tiene que ver con el género de terror en el teatro. Desde hace algunos años, y especialmente desde la pandemia, el consumo cultural de este género creció exponencialmente y no solamente en el teatro, sino también en el cine y en la literatura. Es así que este trabajo parte de la idea de que el terror no es un género totalmente nuevo, sino que tiene características que podemos reconocer desde las tragedias áticas y por tanto, están en nuestro ADN de consumo cultural. Basándonos en la trilogía de *El Juego*, de Francisco Ruiz Barlett sostenemos que el terror aparece en nuestros días como un epílogo de la tragedia ática.

## PALABRAS CLAVES

teatro; terror; tragedia; Francisco Ruiz Barlett.

## SUMMARY

The link between theatre and “horror” in our country is for the most part connected to the terrorism of the state and the military dictatorships. However another relationship, that has more to do with the horror genre within theatre, is possible to conceive. For some years now, and especially after the pandemic, the cultural consumption of this genre has exponentially increased not only in theatre but also in film and literature. That being so, the following piece doesn’t frame horror as a new genre but rather as a conveyor of characteristics that can be traced back to the Athenian tragedies and can therefore be considered part of the DNA of our cultural consumption. Using the trilogy “El Juego” by Francisco Ruiz Barlett, we postulate that horror appears in our daily life as an epilogue of the Athenian tragedy.

## KEYWORDS

Horror. Theatre, Tragedies, Francisco Ruiz Barlett

## Introducción

Desde sus inicios en la literatura, el género de terror ha sido calificado como un género *menor*; pero este ha ido creciendo y ocupando terreno no solo en el cine y la literatura sino también en el teatro. Desde el suicidio de Yocasta en *Edipo Rey*, o el asesinato de sus hijos en *Medea*, se estableció un claro criterio de qué es lo que se puede y lo que no se puede mostrar en escena. Tal es así, que una concepción de la palabra *obscenare* refiere, justamente, a lo que sucede *fuera de escena*. Con esto se instaló una clara diferencia con el audiovisual, que ha hecho una apuesta por mostrar lo inmostrable, explotando el género que ha dado grandes éxitos de taquilla, muchos de ellos a muy bajo costo, desde *La noche de los muertos vivos* de George A. Romero en 1968.

Esta distinción entre lo que sí se puede mostrar y qué no, haría pensar que el teatro se quedó sin la posibilidad de exhibir el horror. Contrario a esto, el ingenio dramático no ha dejado de innovar, encontrando formas de representación del terror en la escena porteña. Es así que haciendo un rápido relevamiento hallamos las siguientes obras, todas puestas en escena en Capital Federal, en teatros reconocidos del *underground* no tanto: *El cuarto de Verónica* de Ira Levin, actualmente está en cartelera en el Metropolitan Surá. *El juego - inicios* de Francisco Ruiz Barlett, parte de la trilogía llamada *El juego*, estuvo en cartelera en el Método Kairós en 2022 y 2023 cumpliendo su tercera temporada en 2024. *La Rabia*, también miembro de una trilogía, pero de Juan Pablo Galimberti, fue estrenada en 2016 en Predio Ex Campo, para llegar en 2019 al Espacio Callejón. Finalmente, *Las Bidas*, de Julieta De Simone estuvo en cartel durante 2012 y 2013 en Apacheta Sala Estudio y Belisario Club de Cultura, respectivamente.

Cabe destacar que cubre un manto de ocultismo sobre el teatro de terror y quizá esto tenga que ver con las dificultades que su representación trae, pero no así con la atracción que el público tiene por estas temáticas. Los dramaturgos De Simone y Ruiz Barlett definieron sus puestas en escena como *experiencias teatrales* brindándoles una vital importancia al sentir del público en las funciones. A su vez, que el público responda positivamente a estas experiencias y asista a ellas, como así también que distintos dramaturgos y directores se entreguen a realizar estas experiencias teatrales, nos hace pensar que hay algo latente en nuestro ADN teatral que lo hace particularmente atractivo.

En el presente trabajo, entendemos al género terror como un epílogo de la tragedia ática. Con esto no afirmamos que sea una representación idéntica ni una reversión de puesta en escena de los clásicos trágicos ni que todos sus elementos resistan hasta la actualidad, sino que entendemos que algunos de los componentes constitutivos de la tragedia se han ido filtrando a través de los miles de años que nos separan, para llegar a reformularse en este género vigente en la cartelera porteña. Tal es así que entendemos que los conceptos *transgresión* a la autoridad, *hamartia e hybris*, e incluso *catarsis*, pueden encontrarse en el género de terror.

A partir de la trilogía *El juego* de Francisco Ruiz Barlett, indagaremos en los elementos que sobreviven de la tragedia ática y veremos cómo se han ido reformulando con el paso del tiempo, estableciendo un diálogo entre estos dos géneros tan dispares tempo-espacialmente.

La trilogía de Ruiz Barlett está compuesta por: *El juego*, puesta en escena entre 2018 y 2022 con al menos tres puestas distintas en Capital Federal y una en Mendoza; *El juego - inicios*, aún en cartelera y estrenada en 2022 en el Método Kairós y *El juego, sesión 37* montada en Ciudad Cultural Konex.

## De dónde viene la unión

Hans-Thies Lehmann en *Tragedia y texto dramático* (2017) asegura que “un aspecto más que forma parte del suceso trágico es la experiencia del terror. La tragedia muestra, choca, articula terror: sea en las figuras corporales que se manifiestan o desencadenan terror, shock, horror; sea en el sobresalto que sufre el protagonista trágico” (p.79). Para este autor e investigador, el terror no escapa a la tragedia, sino que se articula una con otra, encontrando en la tragedia la propia esencia el germen del terror. Por supuesto, Lehmann (2017) se refiere al terror en términos más amplios y no en cuestiones de géneros, pero entiende “la tragedia como un fenómeno que no sólo se debe conceder en lo abstracto sino demostrar en concreto que está vinculado muy estrechamente con la realidad de lo performático, con un proceso de alguna manera teatral, sin importar su naturaleza” (p.18). Para Carina Rodríguez (2014) investigadora audiovisual: “El terror no se define por sus arquetipos sino por las emociones que genera en la audiencia” (p.49).

Podemos pensar en *lo performático* que sostiene Lehmann como un sinónimo de *experiencias teatrales* dadas por los dramaturgos De Simone y Barlett. A su vez, tanto Lehmann como Rodríguez hacen hincapié en la *sensación* que el terror genera, incluyendo con esto al público y si hablamos de sentir, es imposible no pensar en la purificadora de la *catarsis*.

En este punto es interesante pensar en la definición de *poesis* que hace Jorge Dubatti (2011) en *Introducción a los estudios teatrales*. Para este teórico, la *poesis*

es el nuevo ente que se produce gracias al acontecimiento teatral. Como resultado de la suma del trabajo técnico (actuación, dirección, escenografía, vestuario y luces) más el convivio, o reunión de cuerpo presente, de los espectadores y los hacedores teatrales. Así, esta *poesis* se da fundamentalmente a partir de la acción corporal. Y esta acción corporal, no solo le sucede a los actores sino también a quienes son espectadores.

Para Aristóteles (2004): “La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completa, de una cierta extensión, en un lenguaje sazonado de una especie particular según las diversas partes, imitación que es hecha por personajes en acción y no a través del relato y que, al suscitar piedad y temor, opera la purga propia a tales emociones”.

Si bien los héroes trágicos eran reyes, guerreros, nobles o personas con estatus social y el teatro de terror lo protagonizan personas comunes y corrientes, el resultado de la *mimesis* podría ser el mismo. Es en función a esto Gubern y Prat (1979) sostienen que “el público es capaz de distinguir entre el horror *real* y el *ficticio* ya que este último proporciona una estimulación fisiológica positiva que minimiza los problemas y contratiempos comparativamente menores de la vida real; proporcionando al espectador la posibilidad de satisfacer sus deseos más íntimos y reprimidos” (p.46). Quizá la reformulación de que el horror le puede pasar a cualquier ser humano, y no solo a *personas de carácter elevado*, sea una de las claves del éxito de este género en cuestión de audiencia.

Para cerrar, vamos a tomar nuevamente las palabras de Lehmann (2017) quien dice: “el gesto trágico, articulado teatralmente -y cómo- la subjetividad porta la posibilidad de de-construirse en el marco de su auto-constituirse, de volverse contra sí misma, justamente en el movimiento de la manifestación de yo” (p.136).

Hasta acá entonces nos centramos en el diálogo tragedia-terror a través de las percepciones sensibles corpóreas, todas y cada una de ellas ligada a la percepción, por tanto, a la *catharsis*, o purificación de los miedos y el alma. De todas formas, hay algunos elementos más que establecen este vínculo y los detallaremos a continuación.

### El caso de *El juego*

La trilogía de *El juego* está compuesta por: *El juego*; *El juego - inicios*; *Sesión 37- el juego*. Las tres obras presentan mecanismos de construcción dramaturgicos distintos entre sí, pero comparten una misma historia nodular. A través de ellas, conocemos la historia de la familia Conte que padece una maldición que, sin razón aparente y cada cierta cantidad de tiempo, hace desaparecer a alguno de sus integrantes. El linaje *familiari* tiene un rol imprescindible en *El Juego* porque a medida que conocemos la historia, descubrimos que esta maldición viene de generaciones anteriores y sigue presente en la actualidad, mostrando ser inquebrantable. Logrando con esto que todos los integrantes de *El juego*, quienes son primos entre sí, estén aterrados.

El método que usan estos primos para intentar encontrar respuestas en el más allá es a través, justamente, de un juego. El mismo consta de un tablero con letras, un casillero que tiene una inscripción que dice “hola” y otra que reza “adiós” y una copa. Todo esto junto con velas, palo santo y algunos rezos e invocaciones.

La primera entrega de la trilogía sucede en un espacio híbrido, como así también lo es su construcción dramaturgica. El texto indica que al entrar a la sala habrá dos clases de espectadores: *los vínculos*, quienes serán unos falsos espectadores que tomarán parte activa en determinados momentos y llevarán “máscaras en todo momento” y los otros, *espectadores-testigos* que serán el público de la sesión. El objetivo es comunicarse con las fuerzas del más allá intentando encontrar alguna explicación. El efecto de realidad está dado desde el comienzo, ya que en más de una oportunidad se invitará a los espectadores a retirarse del recinto si no están dispuestos a llegar hasta el final.

En la primera entrega nos enteramos de que un grupo de ocho primos compuesto por: Elena, Florencia, Julián, Ema, Valeria, Clara, Ana y Simón, se han juntado para realizar una sesión espiritista para buscar explicaciones porque hace siete meses, el 18 de agosto de 2018, desapareció otro primo: Tomás. Aquel día, todos ellos se habían reunido a jugar por lo que hubieran sido los cien años de vida de su abuelo, Antonio.

La *transgresión*, elemento clave de la tragedia, juega un rol importante en esta trilogía. En las tragedias, el héroe trágico incurre en un error fatal o *hamartia*, una ofensa a los dioses o la autoridad por ignorancia o tozudez, llevándolo a un punto de no retorno. La perseverancia e insistencia de ese error es denominada *hybris*.

“El juego es para hablar con los familiares que murieron antes de tiempo”, dice Simón en *Sesión 37 - El juego* (p.10).

Se sabe que en la cosmovisión trágica los dioses son cambiantes y orgullosos, pero ¿cuál es el límite transgredido en estas obras con una concepción de Dios monoteísta? Lo primero que podemos arrojar es que existen dos universos: un mundo de los vivos y lo tangible, contra un mundo de los muertos o inmaterial. En el universo de *El juego*, la barrera que separa ambas naturalezas se ha roto.

El género de terror *sobrenatural* se basa no solo en la diferenciación Dios - mortales, sino que establece que dentro del más allá, hay fuerzas malignas. Así, sin Dios no existiría su contracara maligna. Si bien esta entidad diabólica nunca es llamada por su nombre, a través de las obras conocemos que hay algún ente maligno que se está cobrando las vidas de esta familia. El más allá es ominoso, está vedado para los mortales, y la familia Conte está desesperada por saber. En este sentido, es Lehmann (2017) quien refiere que: “la transgresión no existe sin un límite (...) sino se cree en tales valores, la idea de exceso pierde sentido” (p.106). La familia Conte es cristiana y esto se refleja en el uso de crucifijos e invocaciones. En *El Juego - Inicios*, el único integrante de la familia Conte de toda la obra, Antonio, reza (p.30):

Tómame de la mano, Señor,  
ahuyenta a los demonios que me acechan  
a la espera del débil corazón  
que al resguardo de tu luz se estrecha  
tómame de la mano señor  
ayúdame a atravesar este día  
haz que cada pensamiento, palabra o acción sean siempre a tu manera.  
Voy hacia la luz.  
Yo doy de la luz,  
yo soy la luz.  
Amén.

La familia Conte invade territorio vedado continuamente en su desesperación por saber, y así perseveran en su error trágico una y otra vez. Esta transgresión es puesta en palabras por uno de los primos, Simón, en *Sesión 37 - El juego*, quien dice: “somos una especie con una compulsión enfermiza por entender la muerte” (p.2). Esta aseveración, además, es mencionada casi como una *epifanía*, asumiendo que todos aquellos que sepan o accedan a este juego, terminarán de la misma manera: malditos.

Siguiendo con la construcción técnica de las obras, la primera y la última entrega son las que más juegan con la idea de *experiencia* usando para esto apagones, ruidos explosivos, invocaciones, rezos, etc. En cambio, en *El juego - inicios* vamos hacia atrás en el tiempo, hasta 1940, para acompañar a Antonio, abuelo de los protagonistas de la primera entrega, en su propia búsqueda del tiempo. La maldición ya está en marcha y es Flor, la hermana de Antonio, quien ha desaparecido sin más. Bube, la madre de Antonio, lo convence de que entregue a sus amigos para así ganar un poco más de tiempo y que la maldición no recaiga también en Antonio. Es así que a través de una sesión, Matilda, Juan, Lucas y Pedro se unen a esta fuerza del mal. “Sin dolor... no hay sacrificio” (p.37), consuela Bube a Antonio.

Es así que la *transgresión* aparece una vez más cuando Antonio y su madre quieren comprarles tiempo a las fuerzas del más allá. “Bube me dijo que todavía hay tiempo. No es la primera vez que pasa. Es algo de mi familia... Ella hizo un pacto, ella y sus hermanos, cuando tenían nuestra misma edad. Y pudieron salvarse” (p.28) refiere Antonio en *El juego - inicios*, pero estas fuerzas son embusteras y negociar con ellas nunca saldrá bien. Así, aquello que

es tiempo para una generación es la maldición de las que siguen.

## CONCLUSIÓN

El objetivo del presente trabajo fue establecer los diálogos que se dan entre el género tragedia con el trabajo del dramaturgo Francisco Ruiz Barlett perteneciente al género terror. Como mencionamos anteriormente, no todos los elementos están presentes, pero sí se pueden encontrar algunos de los elementos constitutivos de la tragedia (*catarsis*, *hamartía* y *transgresión*) reelaborados en la trilogía de este autor.

Cabría preguntar qué se libera o purifica al ser espectadores de una obra de teatro de terror. Quizá la respuesta se aproxima a lo expuesto por Gubern y Pratt (1979), y espectral este tipo de horror hace que los dramas de la vida cotidiana sean relativamente más digeribles o menos graves. En todo caso, sabemos después de esto, que una maldición que cae sobre tu clan de sangre es ciertamente inquebrantable.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (2004) *Poética*. Traducción Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de godot.

Gubern, R y Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets Editores.

Lehmann, H. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Traducción de Cabrera C. México: Paso de Gato.

Rodríguez, C. (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Universidad Nacional de Quilmes.

Ruiz Barlett, F. (2017) *El juego*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, proporcionada por el autor.

Ruiz Barlett, F. (2019) *El juego - inicios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, proporcionada por el autor.

Ruiz Barlett, F. (2020) *Sesión 37- El juego*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, proporcionada por el autor.