

El teatro de Osvaldo Dragún y las poéticas teatrales de Buenos Aires en los cincuenta

Osvaldo Pellettieri

Para una observación productiva del intento de Dragún, es necesario primero advertir la forma en que el teatro de Brecht se da a conocer en Buenos Aires en las postrimerías de la década del cuarenta y el ritmo creciente de sus representaciones en los cincuenta.

Ya en 1952, a partir de la publicación por el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, se conoce *Nueva técnica de la representación* de Bertolt Brecht. Este texto, de 1940, es el primero de una serie que continuaría el mismo Centro con *Para un teatro épico*, en el Cuaderno de Arte Dramático (Suplemento de Estudio nº 20) que se da a conocer en 1953. Ese mismo año se publica el primer ensayo sobre el autor: *Bertolt Brecht, dramaturgo popular*, de Herbert Ihering (1). A estos textos le seguirían los trabajos de Gisselbreht (1958), Melchinger (1958, 1959), Klotz (1959).

Dos años después, en 1954, Nuevo Teatro va a estrenar el 16 de octubre, en la sala de Corrientes 2120, su versión de *Madre Coraje*. Si dejamos de lado las escenificaciones en "idisch" a cargo del Teatro IFT de *El soplón*—uno de los cuadros de *Terror y miserias del Tercer Reich*—en una puesta del director polaco David Licht durante 1949 y la versión en el mismo idioma y en el mismo teatro de *Madre Coraje*, con dirección de Alberto D'Aversa, en 1954, la puesta de Alejandra Boero y Pedro Asquini es la primera de largo aliento de la obra de Brecht en el país. Son muchos los que todavía recuerdan la memorable actuación de la actriz, quién más de treinta años después acierta a sintetizar el itinerario de la dramaturgia de Brecht dentro de nuestro sistema teatral: "En ese momento, Brecht era prácticamente desconocido en el país, tanto es así que vino poca gente a ver la obra—se hicieron ochenta representaciones. Salvo los avisados, la mayoría creía que los hechos de *Madre Coraje*, su historia, nos eran ajenos. Se decía: pasa en Europa, y no se alcanzaba a ver la relación. Dieciseis años después, cuando la repusimos, ya había un público maduro que podía advertir la dialéctica brechtiana" (2).

Las puestas siguientes fueron: *La condena de Lúculo*—por el Grupo Juan Cristóbal, con dirección de Carlos Gandolfo, 1955; el mismo texto es repuesto en 1956 por el Teatro Independiente Telón, con dirección de Manuel Iedvadni; *La ópera de dos centavos*—por el Teatro de Los Independientes, con dirección de Onofre Lovero, en 1957; *El alma buena de Sechuán*—dirigida por Oscar Fessler, en el Teatro Independiente IFT, 1958/9, en "idisch" y castellano. La década cierra las representaciones del teatro de Brecht con la visita del grupo El Galpón, de Montevideo, que con dirección de Atahualpa del Cioppo, presenta en catorce oportunidades *El círculo de tiza caucasiano*, durante 1959.

En *Historias para ser contadas* (1956), *Los de la mesa diez* (1957) e *Historia de mi esquina* (1957), Osvaldo Dragún recurre a la utilización de algunos procedimientos brechtianos, aunque en la mayor parte de los casos lo hace cambiando sus funciones.

Como puede apreciarse, en la época de composición de las tres piezas de Dragún, Brecht era ya en Buenos Aires un autor canonizado; se lo consideraba en las polémicas, se lo citaba como modelo, y su nombre y su obra contribuían a dotar de legitimidad a los grupos que se atrevían a ponerlo en escena.

El teatro de Osvaldo Dragún

Ahora bien, ¿de qué procedimientos brechtianos se apropió Dragún para concretar las *Historias para ser contadas*, *Los de la mesa diez* e *Historia de mi esquina*? El Dragún espectador y lector de Brecht, incluye sus artificios especialmente en *Historias para ser contadas*, estrenada el 2 de noviembre de 1956 en Mar del Plata, por el Teatro Popular Independiente.

1. Los actores "narran," "muestran" los personajes, se dirigen al público en obvio pacto con él (Brecht:57). Nunca abandonan su condición de tales. Es el caso de "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres," en el cual el Hombre, anuncia que en la historia será "un vendedor callejero, uno de esos que grita. . ." (3) De esto se puede inferir que el texto exige una interpretación distanciada, en la que el actor no se implica afectivamente con el personaje, recitando el texto como quien improvisa, como quien "cita."

2. En *Historias para ser contadas*, existe un traslado al pasado como intendo de distanciamiento (Brecht:172). En una misma intervención los actores narran la historia al público y, sin transiciones, deben cambiar de tiempo del discurso, para instalarse en la voz de los "personajes":

Esposa: Y así fue como ese día 2 de noviembre él llegó a casa con un flemón y con la cara atada con un pañuelo. No es nada, tenés que tomar un geniol. [61]

Es más, durante el texto el vendedor aquejado por el flemón, narra el desarrollo de su historia en pasado (situándola en el tiempo), anticipa la acción (realizándola como personaje), para luego, durante el desenlace, morir en presente.

Esto permite que se desarrolle un interesante juego temporal. Como se recordará, la base del sistema Brecht consiste en presentar los hechos como sucesos pasados: "Si el ser humano no se condujo de cierta manera ahora no tiene por qué ser lo mismo. La conducta humana no es inalterable" (Brecht:172-173). De esta manera el actor no sólo manifiesta dramáticamente el texto, sino que se convierte en pivote de la historia.

3. Brecht afirma que "La formulación del proceso para la sociedad, su orientación, que proporciona la clave a la sociedad, se ve facilitada por el empleo de títulos para las diferentes escenas. Estos títulos tendrán un carácter histórico" (Brecht:174). Todos los sketches de las *Historias* tienen títulos que sitúan las escenas, que tienden a limitar el suspenso, la intriga dramática. Así, los actores interpretan la "realidad" de la ciudad.

4. Las *Historias* están estructuradas en cuadros, mediante una causalidad indirecta que pretende poner de manifiesto, siguiendo el modelo de Brecht, el contraste entre los "valores pequeño burgueses y los nuevos valores." La intención parece ser la de exponer la alienación producida por una sociedad enferma.

En el nivel del aspecto verbal, en la enunciación inmediata, las didascalias expresan una presentación del decorado desde lo verbal, presentación en la que se pueden advertir dos condicionamientos: el de la poética brechtiana y el de los exiguos medios de producción de que disponían los teatros independientes. Es un recurso que contribuye y conforma la técnica de "mantener al espectador a distancia." El escenario de las *Historias*, "limpio de todo elemento mágico," también está destinado a "neutralizar la tendencia del público a dejarse llevar por la emoción" (Brecht:175).

Pese a lo expuesto, Dragún se apropia de los procedimientos brechtianos pero les cambia su funcionalidad, los pone al servicio de lo que podríamos denominar "melodrama social" o "neomelodrama."

El "melodrama social"

Ya a comienzos de siglo, el melodrama se había convertido en un género subalterno. Los procedimientos brechtianos en la obra de Dragún, lejos de producir un efecto distanciador en su peculiar estructura, invierten su semántica y están destinados a "emocionar hasta las lágrimas" a un público "de izquierda" preparado para recibir el mensaje, lleno de compasión, y más, de autocompasión, por la suerte de personajes como el vendedor o "el hombre que se convirtió en perro," con los cuales se identifica. Ese proceso de identificación se verifica fundamentalmente porque el sistema de valores sustentados por los personajes es compartido por el espectador.

Las funciones que determinan el eje del deseo están relacionados con el temor al villano. Es la novedad que presenta este melodrama social, ya que el oponente es en este caso la sociedad. Este ente perverso acosa y determina a los personajes positivos pero débiles. Estos, a nivel de la acción, se colocan en las actancias de sujeto y ayudantes. A su vez, las principales funciones del sujeto son las del protagonista del melodrama tradicional: defender la familia, su trabajo, ser sentimental. Por supuesto, los "malos" se encuentran en la actancia oponente, como representantes o víctimas de la sociedad.

Asimismo, a nivel de la intriga, la coincidencia abusiva y la exageración son los procedimientos dominantes que consiguen refuncionalizar los artificios brechtianos: la narración es sentimental, el traslado al pasado consigue crear un sentimiento de nostalgia, los títulos intensifican la coincidencia abusiva y la pretendida causalidad dialéctica deviene en directa.

Este melodrama social se acrecentará en *Historia de mi esquina* y *Los de la mesa 10* (estrenada el 24 de abril de 1957 en el Teatro Sociedad Española de Córdoba por el Grupo Fray Mocho). En *Historia de mi esquina* el espectador no logra sostener la conciencia de su ajenidad; por el contrario, mantiene una relación de total empatía con Aldo, su familia y los buenos amigos de la esquina. Se encuentra lejos de los intentos de presentar un héroe contradictorio como ocurría en *Historias para ser contadas*. El grupo de Aldo deviene absolutamente positivo. Tal como ocurría en Cuzzani, el héroe no puede ser destruído por el medio social. Aldo advierte las contradicciones sociales, "se desalienta," toma conciencia, del canibalismo de la sociedad (el villano) que deglute a Raúl, el futbolista y Gregorio, el arribista. Y lo explicita:

Esa noche se acentuó en mí la sensación de que nos manejaban, y me sentí desgraciado por que lo que nos rodeaba era más fuerte que nosotros. [46]

La premisa es transparente: la sociedad burguesa destruye a los justos. Como en la vieja mitología del tango, el barrio con su típico café y la pasión por el fútbol implican un universo feliz y armonioso. En él sólo desentonan Gregorio y Virginia, la que finalmente también toma conciencia de sus errores y retoma su relación con Aldo. La buena familia dará "buenos hijos" y la familia desavenida—la de Gregorio y Virginia—"hijos descarriados" que aspiran a lo que no les está permitido. Hay también otros procedimientos brechtianos chaplinescos:

Gregorio entra y se pone detrás suyo (de Aldo). Tararean una marcha militar. Atrás de ellos van entrando los dos actores. Todos tararean la marcha militar. Llegan a sus mesas de trabajo. Se reparten los sitios. Ahora tararean un vals, y trabajan al ritmo de él [18].

Pero en contrapartida con ellos hay constantes concesiones melodramáticas al público, como la creación de falsas imágenes de la realidad: por ejemplo, la posibilidad de escapar al fracaso, amparándose en la simpleza de la vida cotidiana que van a emprender Aldo y Virginia y que se anuncia en la mirada final del primero.

Mi historia terminó bien. Hoy es sábado, y esta noche vamos al cine con Virginia. Vuelven las golondrinas. Pero lo que perdieron Raúl y Gregorio, lo que Oscar busca desesperadamente, lo que Virginia y yo no sabemos, eso . . . eso ya depende de ustedes y de nosotros. [52]

La pareja imposible, como ocurrirá en *Los de la mesa 10*, se ha tornado posible gracias a la justicia poética del melodrama social, ya que las circunstancias del medio que recrea el texto no se corresponden con la posibilidad del reencuentro.

Los personajes son estereotipos absolutos: los jóvenes, como en *El puente*, de Gorostiza, son totalmente ingenuos, el Padre de Aldo, omnicomprendido, como lo era el Padre de *El puente*. A los muchachos los persigue la coincidencia abusiva de manera encarnizada y hacia el final todo se precipita de manera exagerada, en los términos del melodrama.

Historia de mi esquina cae en un maniqueísmo reduccionista que se intensifica en *Los de la mesa 10*. María y José, pertenecientes a distintas clases sociales conforman la pareja imposible, son perseguidos por la coincidencia abusiva, víctimas de esquemáticas oposiciones sociales. Tanto la casa de María, de la alta burguesía, como la casa de José, de clase proletaria, son hostiles al amor de los jóvenes. Todo los separa, pese a lo cual en el desenlace deciden volver a reunirse en un forzado encuentro personal:

María: Mirá, a tu lado aprendí muchas cosas (. . .) comprendí que no podía volver a vivir como antes . . ., porque sería arruinar mi vida y darles la razón a los que quisieron arruinar lo nuestro. . . . Y ahora no solamente te quiero, sino que también aprendí a tener rabia. [119]

La metáfora es transparente: de María y José nacerá el "hombre nuevo." El patetismo es la marca de este último texto y notable su acercamiento a la retórica del tango:

María: ¿Qué?

José: Si alguna vez, cuando pase el tiempo, me ves por ahí. . . . ¡No me mirés, María, no me mirés! No quiero volver a llorar, como hoy. . . . Chau. [114]

Semánticamente, los valores que defienden los protagonistas de los tres textos no representan nuevos valores sociales. Lejos de desenmascarar la mentalidad pequeño burguesa como pretendía Brecht, las piezas de Dragún estructuran su sentido alrededor de un franco optimismo basado en el trabajo honesto que está lejos de la crítica a las instituciones. El personaje-héroe participa de las pautas mencionadas, la responsabilidad del individuo está determinada por la sociedad, y él se defiende de ella resguardado por los valores familiares de la clase media baja, los buenos consejos, el noviazgo, el trabajo, etc.

Evidentemente, este teatro de Dragún no es brechtiano. Quizás él (aunque hoy lo niegue) (4), creyera en aquellos años que se apropiaba del modelo Brecht, al que había visto en sus representaciones porteñas. En nuestras investigaciones sobre el texto espectacular de los '50, descubrimos algo que quizá pueda aclarar la confusión: las piezas de Brecht se ponían en escena de forma tal que el resultado obtenido era contrario al efecto de distanciamiento que buscaba su autor. Podemos ejemplificarlo tomando como referencia el estreno de *Madre coraje*, con la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini del que ya hicimos mención, y que según una encuesta que realizamos a parte de quiénes fueron sus intérpretes y espectadores, apelaba a la identificación compasiva. El propio codirector lo ha corroborado recientemente: "Estrenamos y todo fue un éxito de prensa y público. Los espectadores aplaudían entusiasmados. Pero yo me di cuenta de que habíamos fracasado por un pequeño detalle: cuando en la escena final *Madre coraje* baja con su carreta desvencijada y vacía a la platea, siempre, infaliblemente, los espectadores intentaban ayudarla, tan identificados estaban con la tragedia de Anna Fierling." (Asquini:67)

Sus valores hay que buscarlos en la continuidad de la fase de nacionalización del Teatro Independiente que comenzó con *El puente* de

Gorostiza. En estos textos de Dragún vuelven los personajes populares, su habla y su problemática, aunque lo hacen de manera "abuenada." Es una reescritura "positiva" desde la izquierda oficial del '50, del teatro popular argentino finisecular. La tentativa de Dragún de modernizar el sainete y la comedia blanca—que iba a continuar con otras características en la década siguiente con *Amoretta* (1964)—es sin duda valiosa sino por sus logros, que son alcanzados parcialmente, por los caminos que abre al teatro argentino posterior, particularmente de los años '70 en adelante.

El Fray Mocho y las Historias de Dragún

Las ideas de la puesta en escena, de la teatralización de la obra dramática, por parte del grupo Teatro Popular Independiente Fray Mocho tuvo mucho que ver con la concepción de los tres textos de Dragún. Especialmente en el caso de las *Historias para ser contadas*. En una entrevista que le realizamos a Dragún expresó que: "Hice las *Historias* gracias a mi estadía en Fray Mocho" (5). El director del grupo, Oscar Ferrigno, aporta más información sobre la génesis de los textos: "Yo venía trabajando con Dragún sobre la idea de un teatro mucho más despojado, sobre las técnicas del coro dramático, sobre ciertas ideas del teatro didáctico de Brecht, o sea un teatro más libre, mucho más basado en el actor, que no exigiera otro aditamento que la presencia, que buscara un tipo de comunicación directa con el público; en fin, toda una búsqueda en ese sentido recogiendo la experiencia de todo lo que habíamos hecho permanentemente en todo el país. Entonces, un poco muy de mala gana y como con rabia Dragún escribe. . . . Esta discusión la tuvimos una noche bastante violenta con un compañero nuestro que tenía un flemón en ese entonces, un actor que se llamaba Meme Vigo (. . .) y no podía prácticamente ni participar en la discusión, entonces, Dragún decía: Pero bueno, y el tema, el tema. . . . Cualquier cosa le digo, acá tenés, el flemón de éste. Y al día siguiente, viene y tira dos hojas sobre la mesa con mucha rabia. . . . Era la historia del flemón. ¡Esto no sirve para nada! me dice. Le digo: justamente era esto lo que yo te estaba pidiendo." (Giella:105)

Conviene analizar lo dicho por ambos a la luz de la creación y la evolución del Teatro Fray Mocho a cargo de Oscar Ferrigno. Durante 1948 el director vive en París y allí se pone en contacto con las teorías de un grupo de teatristas y teóricos que luego da a conocer aquí: Jacques Copeau y su idea del comediante y el director como servidores del texto, la escena vacía de escenografía, el decorado dinámico; la rítmica el uso de la música en el juego teatral de Jacques Dalcroze y George Pitoëff; la concepción de la improvisación de Stanislavski y Charles Dullin; y especialmente la noción de coro o juego dramático, de Joan Doat, Charles Antonetti, Jacques Roux y Leon Chancerel (6).

Vuelto a Buenos Aires en 1950, y luego de fracasar en el intento de crear una escuela y un centro de investigación en *La Máscara*, el 1º de junio de 1951 concreta el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho Teatro Escuela. El manifiesto de la fundación adelanta los principios que regirán la práctica teatral del grupo:

1. El teatro como arte popular.
2. La importancia de la formación actoral.
3. La necesidad de cumplir esa primera instancia para posteriormente realizar la labor teatral.
4. La responsabilidad social del teatro "ligado a la vida y a la salud el país."
5. La necesidad de dejar de lado el público de elite y no restringir sus funciones a la capital, realizando constantes giras al interior del país.

Mediante variados testimonios (7) hemos podido comprobar estas peculiaridades regían la práctica teatral del grupo Fray Mocho, que lo diferencian del resto de los teatros independientes de los años '50.

Su práctica escénica implica la búsqueda de una expresión argentina, una apropiación de la estética del juego o coro dramático. No es difícil advertir que la funcionalidad de la rítmica fue el principio constructivo de las representaciones de las *Historias*: trabajos del grupo en 1952, como *La gota de mil* de León Chancerel y *El halcón* de Jacques Roux, fueron una verdadera prescripción escénica de los textos de Dragún.

El juego o coro dramático implicaba toda una poética de la práctica teatral: estaba destinado a despertar la imaginación del actor y también la del público. El actor debía recrear las sensaciones que provocaban objetos reales. Antonetti lo señalaba: "El juego dramático es ante todo una escuela de sinceridad" (Antonetti, 90). Durante el juego o coro dramático—que consistía en recitaciones corales y movimientos corporales sujetos al impulso interior del actor—se centraba la atención en la rítmica basada en el "conocimiento profundo de nuestras energías y antagonismos corporales (. . .) La música hacía el milagro de agrupar a esta multitud, de disociarla, animarla y apaciguarla, de 'instrumentarla,' 'orquestrarla,' de acuerdo a los principios de una rítmica natural" (Dalcroze: 2-3).

En los juegos o coros dramáticos, como después en las *Historias*, "el ritmo era una fuerza que permitía expresar lo inexpresable, fuerza que nos permite poner en orden y en ritmo los movimientos secretos de nuestra alma, las cuales privados de guía, permanecerán en estado de caos (. . .) El actor pronuncia una palabra, cierra los ojos, levanta una mano, no expresaría nada si todo eso no estuviera dictado por un ritmo interior" (Pittoëff:5).

Por otra parte, los actores, vestidos con malla y tricota negra y las actrices con pollera sobre malla negra, evolucionaban tal como quería Copeau en una escena desnuda, en un decorado dinámico que permitía que, por ejemplo, unas sillas—como resultado de la movilidad del signo teatral—simbolizaran rápidamente otros objetos, que un vestuario que a veces caracterizaba a algún personaje consistiera sólo con algún sombrero o un par de guantes. Los juegos incluían también la luz y la sombra, introduciendo una novedad que nunca se había utilizado antes en la escena argentina. Esto permitía que se cumpliera una de las bases del manifiesto del grupo: con pocos elementos se podía levantar un escenario en cualquier sitio, aún en el más alejado e inhóspito del país (8).

La significación de las *Historias* como textos teatrales estriba en que sintetizaron las distintas corrientes y tradiciones teatrales—el sainete, Brecht, la comedia blanca, los juegos o coros dramáticos, la rítmica—consiguiendo dinamizar el teatro de los '50. Marcaron una verdadera transición hacia la modernización de los '60, en la medida en que lograron, junto a *El puente*, que la mirada de los creadores que se expresaba desde el escenario se volviera hacia los problemas y los personajes del país, y que ese enfoque fuera acompañado por la crítica y buena parte del público.

Buenos Aires, Argentina

Notas

1. Estos datos, como los restantes, han sido extraídos en gran parte de los archivos de Argentores y de la edición de Willett (1963) pp.334-353.

2. Entrevistas personales a Alejandra Boero realizadas entre 1987 y 1988.

3. Las citas de los tres textos de Dragún han sido extraídas de *Teatro*, de Osvaldo Dragún, Buenos Aires: Dávalos/Hernández, 1965.

4. En una entrevista que le realizamos a Dragún el 18 de noviembre de 1992.

5. *Idem* nota 18.

6. Durante una entrevista que mantuviéramos el 9 de noviembre de 1992, la última compañera de Ferrigno, Cristina Lazarte, nos confió el contenido de un Diario, de Oscar Ferrigno en París, en el que el actor y director cuenta sus planes, sus indecisiones, frente a lo nuevo que estaba conociendo y la forma de aplicarlo a su regreso.

7. Nos remitimos a las entrevistas que realizamos a ex integrantes del grupo: Roberto Britos (3-2-91) y Estela Obarrio (19-2-91), como así también a los testimonios de Luis Ordaz (1957,194) y José Marial (1965, 157-159 y 231. También es aclaratorio el artículo de Varcacel (1956, 15).

8. En la entrevista realizada a Britos, que fuera organizador de las giras del grupo, nos refirió los amplios itinerarios de 1954 (una gira de alcance nacional que se prolongó por diez meses), 1955 (una gira por el norte del país), 1956 (gira por el Uruguay), 1957 (gira por la provincia de Buenos Aires que se completó con otra gira nacional) y 1958 (se realizó una nueva gira por el Uruguay u otra por el interior del país).

Bibliografía

- Antonietti, Charles. "Cuatro juegos dramáticos," *Cuadernos de Arte Dramático Suplemento de Estudio* n° 15.
- Asquini, Pedro. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Rescate, 1990.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Dalcroze, Jacques. "Prólogo" a los *Cuadernos de Arte Dramático*, II, n°10 (diciembre 1954).
- Giella, Miguel Angel. "Osvaldo Dragún: texto dramático y medios de producción," O.Pellettieri (comp) *Teatro argentino de los 60*, Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Giesselbrecht, Andre. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo XX, 1958.
- Ihering, Herbet. *Bertolt Brecht, dramaturgo popular*. Buenos Aires: Raigal, 1953.
- Klotz, Volker. *Bertolt Brecht*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.
- Marial, José. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe, 1965.
- Melchinger, Siegfried. *El teatro en la actualidad*. Buenos Aires: Galatea/Nueva Visión, 1958.
- _____. *El teatro de Shaw a Brecht*. Buenos Aires: Fabril, 1959.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.
- Pitoëff, George. "La rítmica y el actor," *Cuadernos de Arte Dramático Suplemento de Estudio* n° 15.
- Varcalcel, Federico. "Fray Mocho en su propia casa." *Gaceta Literaria*, I, 3 (Abril 1956).
- Willet John. *El teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Fabril, 1963.