

## *Los hijos del terremoto: Imágenes de un recuerdo*

Frank Dauster

Una de las tentaciones más frecuentemente vencedoras que seducen al estudioso de teatro es la de tratar el texto como si fuera un documento rigurosamente lógico cuyo contenido pudiera resumirse en una especie de paráfrasis, comunicando así lo "importante," es decir, el "mensaje." Como ejemplo, véase la mayor parte de los estudios dedicados al teatro de Rodolfo Usigli, para nombrar nada más a uno de los peor tratados en este sentido. Tal acercamiento se olvida de que todo escritor trabaja con sus propios demonios, como los llama Vargas Llosa, sus obsesiones y los oscuros rincones de lo recordado o semiolvidado. En Hispanoamérica la seducción es doblemente fuerte dado el compromiso políticosocial que deja sus huellas en la mayoría de los escritores. La innegable y a veces casi arrolladora influencia de Brecht refuerza esta tentación, de modo que a algunos escritores se les estudia casi sin excepción desde el lado de su "mensaje."

Un dramaturgo a quien casi siempre se le ve desde este ángulo es Osvaldo Dragún. Dado el claro elemento social que caracteriza su obra y las obvias coincidencias con Brecht, no es de extrañar esta insistencia, aunque a veces la crítica de Dragún se reduce al detallado análisis de sus puntos de contacto con Brecht y cómo las técnicas desarrolladas por el alemán se emplean para mejor comunicar el mensaje del argentino. Pero sucede que la influencia brechtiana, si por cierto es notoria en obras como *Heroica de Buenos Aires*, no se debe exagerar. El mismo Dragún ha señalado otra fuente de su teatro, el sainete orillero, y es sorprendente el punto hasta el cual corresponden algunas técnicas del sainete con el teatro brechtiano. O quizá no sea tan sorprendente, ya que las dos manifestaciones nacieron y se desarrollaron en condiciones sociales relativamente parecidas.

Toda esta exageración del lado lógico del teatro de Dragún da como resultado el frecuente menoscabo de lo que podríamos llamar el lado no-intelectual de su teatro, por lo cual queremos decir tanto el

aspecto rigurosamente teatral, como el personal, la cuestión de los demonios del autor. Es decir, la orientación política de su teatro y la crítica constante de ciertas situaciones sociales conduce a que las obras suyas más comentadas, con excepción de las *Historias para ser contadas*, sean la *Heroica de Buenos Aires* y algunas más donde el compromiso resulta más visible. Lo que se dice con menos frecuencia es que el teatro de Dragún es, más que nada, un teatro *para actores*. No reciben la mención que merecen obras como *Amoretta*, *Tupac Amaru* o *El amasijo*, concebidas para la representación, de grandes posibilidades expresivas para un elenco de categoría. Lo mismo pasa con la *Heroica*; hay que subrayar que lo más importante de dicha obra no son sus relaciones con la *Madre coraje* sino su poderoso papel principal que sería el sueño de cualquier actriz. Si se enfoca el teatro de Dragún desde este lado, resulta interesante notar que las obras de mayores dimensiones suelen concentrarse en una figura central que requiere extraordinarios dotes de actuación y, frecuentemente, una considerable resistencia física, ya que esa figura central tiende notoriamente a dominar la escena a través de toda la obra. Los que han visto escenificada *Y nos dijeron que éramos inmortales* habrán notado hasta qué punto esa obra gira alrededor de la figura de Jorge, y cómo esa figura está en la escena de una manera constante. Es un verdadero tour de force de actuación.

La pieza más reciente de Dragún, *Hijos del terremoto*, que según entendemos se está representando ahora en Buenos Aires con el título *Arriba corazón*, ejemplifica perfectamente este problema. Más que un hilo cronológico o una temática lógica central, la obra consiste en una serie de imágenes dramáticas que corresponden a momentos decisivos en la vida de Corazón, quien a los cincuenta años recuerda los episodios que dominan su memoria y su vida, momentos que le persiguen todavía. La obra es, en su plano más directo, una serie de recuerdos que le agobian al hombre ya mayor, empecinado en tratar de entender lo que ha pasado con su vida. Para comunicar esta cualidad de presencia constante de los recuerdos, emplea Dragún distintos planos cronológicos coexistentes, encarnados en las tres etapas de su protagonista: Corazón Hombre, Corazón Niño y Corazón Joven. Estos tres niveles no están separados. Al contrario, de su interacción surge una mayor fusión totalizante, exactamente como en nuestra vida coexisten diversos planos de memoria.

El enfoque de la obra es claramente irrealista. La escena está casi desnuda, con sólo los elementos indispensables para sugerir el ambiente. Hay un fondo de semipenumbra apropiada para representar la niebla del recuerdo de la cual salen estas imágenes, como de ella salen también las diversas figuras, a veces para intervenir, a veces para comentar la acción. Una de ellas se describe así: ". . . un

violinista emerge de la oscuridad y comienza a ejecutar una bellísima música judía llena de aires tristes y fragmentos luminosos.<sup>1</sup> Esta figura se emplea también para establecer el ambiente para otras escenas tocando, por ejemplo, "El quinto regimiento," la famosa canción republicana de la guerra civil española, pero su primera intervención, ya descrita, no puede sino recordar *Fiddler on the Roof*. Para un público que conozca dicha obra, se establece al instante una conexión importante que refortalece el significado de toda la búsqueda de Corazón.

Las diversas versiones de Corazón aparecen simultáneamente, y la figura de Corazón Hombre está siempre en escena, comentando y tratando de comprender el significado de lo que le rodea. Además de este desdoblamiento, otros personajes intervienen sin hacer caso de la lógica cotidiana, ya que esta obra funciona no según la lógica del reloj sino según la del alma. A veces hasta los recuerdos traicionan. Como dice Corazón Hombre de su padre, quien fue domador de caballos, "¿Fuiste domador, papá? ¿Qué cosas fuiste y qué cosa no fuiste? Si entonces no te conocí . . . ¿cómo estar seguro que este recuerdo tiene que ver con vos . . . y no con un deseo mío . . . un deseo de tener historia . . . o algo que leí en un libro? ¿Cómo saberlo . . . entre tanta niebla y tanta llovizna?" (169).

Sería fácil interpretar *Hijos del terremoto* como obra política, y de hecho tiene visibles resonancias sociales. Nació de la situación argentina reciente, como aclara el autor en sus palabras sobre el génesis de la obra. Se refiere a su propia condición de haber pasado varios años lejos de su país y su regreso "buscando mi cable a tierra. Mi sonido."

El que hallé fue el que nos envolvió a todos durante 7 años (dios mío ¿nada más que siete?): el del terror. El terror tiene su propio sonido. Quien no lo ha vivido, nunca sabrá de que se trata. Es intransferible. Un grupo de nosotros fue convertido en exiliados externos e internos. Enterrados en listas negras, amenazados, expulsados, dispersos. Si el afuera era la agresión había que encerrarse en las casas. Crear la religión de la familia 'todo el mundo es este hogar,' cerrar puertas y ventanas. Y sobrevivir. Mientras la mayoría del país saltaba de alegría festejando el campeonato mundial de fútbol de 1978 . . . convertía su miedo, su cobardía, su renuncia, en filosofía. Para poder afeitarse sin cortarse la cara de pura vergüenza. Y les gritaban viejas locas a un pequeño grupo de mujeres que todos los jueves daban vueltas a la Plaza de Mayo, con sus cabezas cubiertas por pañuelos blancos, en los cuales se leían los nombres de sus hijos desaparecidos (157).

*Hijos del terremoto* retrata este espantoso ambiente político. Está siempre la sonriente figura cínica de Canfunfa, que lo mismo es el terrateniente como el estafador dueño de la casa, el general franquista, el político entregado, el colaboracionista o el carcelero. Como copia pálida, está el tío Mario, especie de Canfunfa en ciernes, con sus consejos prácticos, su ética de comodidad, su susurrante "No hablen" frente al peligro. Ni faltan los presos políticos, ni el tío Juan suicida porque creyó comprender la imposibilidad de lograr algo a favor de los oprimidos de la tierra. Está toda la gama de una sociedad terrorizada y últimamente autovendida.

Pero si ésta es la interpretación completa y única que le demos a la obra, la estamos traicionando, porque esta dimensión de la política es nada más una de las posibles y quizá no la más importante. Esto no menoscaba en absoluto la importancia de este nivel; tiene la obra un claro y deliberado significado sociopolítico. Aun más, según vimos en las palabras de Dragún, nació la obra de este sentimiento. Pero es necesario recordar que a Aristófanes, por ejemplo, se le sigue representando por participar en la esencia más fundamental del teatro. Su público actual ni entiende de la política ateniense de hace dos mil y pico de años ni le importa. Si suponemos una representación de *Hijos del terremoto* en el año dos mil quinientos, también habrá desaparecido este nivel político actual, pero la obra seguirá interesando por otras razones, y son éstas las que nos importan por el momento.

No hay que esperar tanto para encontrar los otros planos de este teatro, por ejemplo, el de la intertextualidad con otras obras de Dragún. (Y no sólo obras de él; el uso del bombo percusivo para representar el peronismo no puede dejar de recordarnos la obra colectiva *El avión negro*.) Tomaremos aquí como ejemplos las relaciones con *El amasijo*, las *Historias para ser contadas* e *Y nos dijeron que éramos inmortales*. Desde el primer momento, cuando percibimos el escenario vacío salvo una mesa y dos sillones, estamos frente al ambiente rápido y ágil de las *Historias*. El teatro de Dragún es de una gran variedad formal, pero saltan a la vista en *Hijos del terremoto* las semejanzas con *El amasijo*. El rechazo de todo lo que sea cronología normal, la concepción de la obra como una serie de imágenes que reflejan estados interiores de los personajes en vez de un hilo consecutivo que nos permita ver el desarrollo de la situación, el empleo de un elenco relativamente pequeño en el cual algunos actores adoptan diversas identidades para subrayar la estructura paralelística de situaciones separadas en el tiempo: todo esto recuerda *El amasijo* y las *Historias*.

Hay también importantes semejanzas temáticas, notablemente el terrible aislamiento y la soledad de los personajes. Están atrapados todos en un mundo que varía desde lo hostil y deshumanizante hasta lo abiertamente amenazante. Pero tanto *El amasijo* como *Hijos del*

*terremoto* enfocan menos la situación exterior que el impacto de esta situación en la interioridad de los personajes principales: José y María, las diversas manifestaciones de Corazón, todos los enajenados sufrientes de las *Historias*. José y María viven reducidos a pequeñas figuras sin importancia en un mundo de maniobras y manipuladores. Por fin perciben que quizá--pero sólo quizá--a través de su creciente intimidad se halle un escape hacia algo mejor. La mayoría de los personajes de las *Historias* no tiene siquiera este consuelo. Corazón, atrapado dentro de esta soledad, busca comprender cómo pudo pasarle y cuál es el significado de todo lo que le pasó. El enfoque es distinto, pero las semejanzas son innegables. *Hijos del terremoto* es la historia de un intento por conjurar el agobiante sentimiento de culpa que le recuerda a Corazón Hombre y a la vez una tentativa de auto-comprensión. Corazón, como él mismo confiesa, anda en busca de algo que no sabe lo que es, pero lo sabrá al hallarlo (199).

Una de las obras menos comentadas de Dragún es *Y nos dijeron que éramos inmortales*, lo cual resulta curioso, porque es de un gran poder teatral. Es, a la vez, otro examen de la situación personal de un joven argentino durante un período de intranquilidad política. El enfoque es la problemática de la personalidad y la identidad del joven Jorge: atrapado por un noviazgo más conveniente que apasionante, hostigado por un futuro suegro mandón, un padre derrotado y una madre que se niega del todo a reconocer que su hijo ya no es el querido nene. Incapaz de resolver las tensiones entre los distintos e irreconciliables futuros que le esperan, Jorge se desespera. Saltan a la vista las coincidencias entre él y Corazón.

Hay múltiples ecos intertextuales de *Y nos dijeron* en *Hijos*. Si el suegro en potencia es igual al intolerable tío Mario de *Hijos*, el padre derretido y rezongando y la Madre, vigilando a su nene, son versiones muy poco cambiadas de los padres de *Y nos dijeron*. Corazón en sus dos versiones jóvenes recuerda fuertemente a Jorge; hay entre ellos toda una serie de parecidos, incluso el traumatizante servicio militar. El personaje El Negro se parece de un modo importante al Rengo, figura equivalente de la obra temprana. (Y una coincidencia intrigante: en una producción en inglés de *Y nos dijeron* en Hiram College, tomó el papel del Rengo un actor negro, añadiéndole una dimensión importante.) Los dos son los descartados de la sociedad, de clase humilde, aptos para servir de carne de cañón, de payasos o en las ocupaciones que no quieren los demás. Y tanto Corazón como Jorge, últimamente, traicionan a sus amigos, abandonándolos a una suerte no merecida. Pero este desdoblamiento no para aquí. El mismo actor que hace el papel del Negro amigo de Corazón y rechazado por éste representa también al Negro amigo del Padre rechazado de una manera brusca y cruel por la Madre. Todo esto recuerda la actitud de

la Madre de Jorge en *Y nos dijeron* y subraya uno de los elementos claves de la obra más reciente, la clara identidad del Padre y Corazón. Esta técnica paralelística se emplea diversas veces. La llegada de Juan con Mara y la llegada de Corazón con Wanda son paralelas, y se enfatiza empleando la misma actriz.

Estas semejanzas no son las únicas. En *Y nos dijeron* el problema de la adaptación se encarna en los dos hermanos, problematizado uno e inútilmente rebelde el otro. Corresponden a los dos tíos de *Hijos*, Manuel y Juan, aquél abogado (como también el futuro suegro) que se aprovecha de toda situación, éste médico llevado a España y a México por su visión idealista y a la postre fracasada. Pero en otra dimensión representan los dos hermanos de *Y nos dijeron* a Juan y el Padre de Corazón; no es difícil ver en éste una posible manifestación futura tanto de Corazón como de Jorge, agobiados y destruidos los tres por un mundo en el cual no caben. Son los polos estructurales básicos de las dos obras, representaciones físicas de la lucha que se libra dentro de los personajes Jorge y Corazón. Y para que sepamos que estos paralelismos no son resultado del azar, el Padre de Corazón está asociado repetidamente con las palabras, "¡Arriba, Corazón! El futuro tiene que ser tuyo," casi textualmente el lema sarcástico de la obra anterior.

Es obvio que en este relampagueo de recuerdos, interviene un fuerte elemento autobiográfico, confesado ya por el autor en sus palabras iniciales. La obra se inspiró en el regreso a su tierra después de varios años de ausencia, un regreso en busca de una tierra auténticamente suya. Lo que halló fue, como dice el título, el terremoto: el desequilibrio, la precariedad. "Nada se construye para siempre. Todo se transforma en su contrario. Así he vivido. Momentos, mi país, relaciones, el amor, apenas nace y uno le adivina final. En el terremoto he vivido" (157). Aun más, las coincidencias entre el autor y sus personajes son múltiples, hasta en detalles como el hecho de que Corazón y Jorge, como el autor, emprendieron el estudio de leyes para abandonarlas y buscar otra carrera, o que el padre del autor también fue domador. Pero las semejanzas van mucho más hondas. "La precariedad de mi familia: judíos rusos comerciantes, escapados de los pogroms, que llegaron a América buscando el paraíso. ¿Qué clase de negocio era para ellos el paraíso? Nunca lo supieron, porque el terremoto del absurdo los arrastró al campo a arar esta tierra que no entendían mientras elevaban salmos pidiéndole explicaciones a Jehová" (157-8). Salvando las distancias, ésta es la familia de *Hijos del terremoto*, como el tío Juan de la obra tiene marcadas semejanzas con el tío Juan del autor que fue a morir a la guerra civil de España "porque había descubierto que le costaba menos morir que vivir," justo como el Padre de la obra se parece tanto al padre callado y entristecido evocado por el autor (158).

Todo autor escribe desde sus fantasmas, sus recuerdos, sus demonios. En las palabras de Dragún, estas imágenes de la obra son una especie de carta escrita a sí mismo. Sería absurdo tratar de parangonar episodios de la obra con la vida del dramaturgo, pero igualmente sería absurdo no reconocer ciertas obvias verdades. *Hijos del terremoto* viene desde los planos más profundamente personales de su creador, y es en esto que encontramos su mayor valor teatral. Es un poderoso documento humano que enfoca el problema que nos enfrenta a todos los que vivimos este siglo agobiante en busca del regreso a algo. El tema constante es uno de los más poderosos de nuestro tiempo, el regreso, la vuelta no sólo a un lugar sino a nuestros orígenes, nuestras raíces, lo que nos pueda explicar lo que somos. No es en absoluto seguro que lleguemos, pero termina *Hijos del terremoto*, como terminó *El amasijo*, con una nota de posible esperanza. Al fundirse en uno los tres Corazones, señalando el momento de percepción cuando se alcanza la autocomprensión, se acerca el asqueroso Canfunfa para preguntarle, "Se va, arquitecto, ¿verdad?," deseando que así sea. Y contesta Corazón Hombre, "No. Acabo de llegar. (Pausa corta): Creo" (213).

Con esta nota de optimismo muy relativo termina esta carta a sí mismo, como la llama Dragún. Pero no es nada más una carta a sí mismo, sino una carta humana a todos nosotros los que tenemos también que vivir en este mundo inestable, porque todos somos, en palabras de Osvaldo Dragún, "Inmigrantes que nunca llegarán al paraíso" (158).

*Rutgers University*

## Notas

1. *Hijos del terremoto*, *Gestos* 2 (noviembre 1986) 161. Todas las citas se refieren a esta edición.

TEATRO UNIVERSITARIO EN ESPAÑOL, LOS DEPARTAMENTOS DE LENGUAS  
Y LITERATURAS EXTRANJERAS Y DE ARTE TEATRAL Y DANZA PRESENTAN

# HIJOS DE LA TORMENTA

DE OSVALDO DRAGUN

Adaptación y Dirección  
JORGE ANDRÉS FERNÁNDEZ

Escenografía e Iluminación  
LAWRENCE P. GOODMAN

Vestuario  
SALLY NORTON

Sonido  
BYRON BAUER

Maquillaje  
JAMES D. GRIMES

Dirección Técnica  
JAMES F. BELL

Producción  
GIGI GAUCHER  
ALFREDO MORALES  
GEORGIA GRESHAM

Conjunto  
ESTRELLA DEL SUR



CAL STATE L.A.



28 de febrero, 1º y 2 de marzo de 1988  
State Playhouse

Poster for the Teatro Universitario en Español 1986 production at Cal State-L.A. of Dragún's *Hijos de la tormenta*.