

*Estrategias narrativas*  
en «Las historias para ser contadas»,  
de Osvaldo Dragún

I

Bien que se haya usado el adjetivo un poco ambiguamente como componente del término básico propuesto por Bertolt Brecht para definir sus teorías dramáticas —*teatro épico*<sup>1</sup>—; queda claro, sin embargo, que lo que se pretende caracterizar es la «des-dramatización» del espectáculo, para poner de relieve el tipo de contemplación dramática que, según Brecht, debía estimular el teatro antiaristotélico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La bibliografía referente al teatro de Brecht y las llamadas técnicas o estructuras brechtianas es, por supuesto, vasta. Damos dos referencias a estudios publicados en la Argentina que reflejan el trabajo realizado en aquel país en términos tanto de la producción teatral como la crítica sobre textos dramáticos: Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires, Editorial Nova, 1974), cap. VI: «Sistemas teatrales no-aristotélicos: Bertold Brecht», y Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974), cap. 3: «Hegel y Brecht: ¿Personaje sujeto o personaje objeto?».

<sup>2</sup> Sorprende la relativa falta de estudios sobre el teatro de Dragún (excluímos notas sobre las producciones de las obras). Ver los comentarios sobre Dragún en Hebe Campanella, «El hoy y el aquí en el teatro argentino de los últimos veinte años», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 234 (1969), 673-93, y Juan Carlos Ghiano, «Nuevos dramaturgos», *Ficción*, núm. 21 (1959), 76-80. Los mejores estudios dedicados a Dragún son: Donald C. Schmidt, «El teatro de Osvaldo Dragún», *Latin American Theatre Review*, 2/2 (1969), 3-20; Manuel Galich, «De Amoretta a Historias con cárcel», *Conjunto*, núm. 16 (1973), 82-86, y Frank Dauster, «Brecht y Dragún: teoría y práctica», en sus *Ensayos sobre teatro hispanoamericano* (México, D. F., Sep-Setentas, 1975), pp. 189-97. El trabajo de Schmidt se reproduce en inglés en Leon F. Lyday y George W. Woodyard, *Dramatists in Revolt; the New Latin American Theater* (Austin, University of Texas Press, 1976), pp. 77-94.

Es axiomático en las discusiones del teatro moderno que tal desdramatización involucra el repudio de los desenlaces catárticos, del ilusionismo de la cuarta pared y de toda una serie de estructuras que configuraban esquemas de compromiso emocional por parte del espectador como consecuencia de un universo «real» meticulosamente evocado en el escenario. Desde un punto de vista más específicamente estructural, la desdramatización (y quedará evidente que se maneja un término elegido para subrayar el repudio generalizado de actualizaciones concentradas o altamente intensas de situaciones vitales verdícas en el escenario, actualizaciones que, por otra parte, fomentan la identificación emocional del espectador y la catarsis que propone evitar y bloquear el teatro abstracto contemporáneo) alude a un inventario general de rasgos, tanto textuales como técnicos, que impulsan la contemplación brechtiana como alternativa al compromiso aristotélico. Uno de estos rasgos es la *narratividad*.

Se ha mantenido tradicionalmente que el teatro tiene que ver más bien con la «representación» que con la «narración», y que ésta es una característica de modalidades o géneros escritos en la tercera persona y basados en el acto de contar y la recreación de la acción mediante el contar. En cambio, se pueden señalar, en la historia del teatro, las estrategias para la dramatización de la narración, incluyendo la transición de un segmento de representación dramática a otro: el coro, el mensajero, el testigo de lo que sucede fuera del escenario, la puesta al día mediante el diálogo y la erotema («Cuénteme qué sucedió [realmente]»), y, en el teatro experimental del siglo xx, el director que puede funcionar como comentador urbano, estilo Somerset Maugham, y enmarcador de escena. Pero la *narratividad* —la expresión directa al público de lo que sucede o está sucediendo, en el lugar de la incorporación de lo expresado en un amago de dramatización física— se evita escrupulosamente como algo que, por definición, se opone a la esencia del espectáculo teatral. Sin embargo, en este mismo sentido, esperaríamos encontrar en el teatro épico, con su énfasis en sobrellevar lo que se ve como las desventajas retóricas de los ardidés del espectáculo teatral para comprometer al público emocionalmente, la búsqueda provechosa de precisamente aquellos procedimientos de las estructuras no dramáticas que puedan contrarrestar los presupuestos desadvenimientos del teatro aristotélico. La *narratividad*, en el sentido del discurso verbal no asimilado a la acción dramática interna —pero, por supuesto, una parte intrínseca de la estructura coherente de la misma obra dramática—, es uno de aquellos procedimientos, y no es circunstancial que abunde en el teatro de Brecht como una técnica importante de «señalización» para fomentar la contemplación por el público del acontecer teatral.

## II

Podemos hablar de tres niveles de mensajes verbales en las *Historias* de Osvaldo Dragún: estos niveles constituyen la sustancia de la narratividad de las obras, en la medida en que identificarlos quiere decir reconocer que los textos, como estructuras literarias, no están supeditados a la configuración como mensaje de los dramas tradicionales ni mucho menos a la configuración que asociamos con obras que representan una tentativa parcial de destruir la cuarta pared, dirigiéndose al público a través de los personajes o a través de alguien como un partícipe/observador, como el «director de escena» o «autor» interno. En lo que atañe a la configuración tradicional del mensaje dramático, entendemos aquella modalidad mediante la cual el público es el receptor privilegiado pero oblicuo del «mensaje» que podemos sostener, en términos semiológicos sencillos; transmite la pieza. Por supuesto, el público es el receptor inevitable del mensaje de la obra, y un análisis semiológico del *narratorio* de las estructuras verbales y teatrales de la obra revelarían categóricamente cómo éste es el caso, a pesar de la ilusión que pueda arrojar, como parte de su dramaticidad, de que el público está entreyendo y espiando lo que transcurre en el escenario.

Obras más experimentales, especialmente las que datan de la vanguardia artística de comienzos del siglo xx, sí rompen con la ilusión del narratorio ausente o circunstancial al reconocer la presencia del público mediante varios recursos lingüísticos explícitos: es una «vocatividad» que ha culminado en obras teatrales «abiertas» del teatro reciente, en un contacto tan físico como lingüístico con el público: las estructuras teatrales llegan a emparejarse con las estructuras dramáticas (quiere decir verbales) al insistir en el componente fático de su mensaje.

Sin embargo, las *Historias* van aún más allá de esta forma de explicitar estructural (explicitar en el sentido en que el mensaje atrae la atención sobre sí mediante la abierta identificación de su receptor en el público). Lo que pasa con las *Historias* (y en otras obras brechtianas de escritura semejante) es, amén de la oposición binaria ilusiónismo de la cuarta pared/identificación del público, un juego entre la identificación del público y el metacomentario textual. Hemos demostrado en otro trabajo cómo en *Ida y vuelta*, de Mario Benedetti<sup>3</sup>, una de las piedras de toque del teatro hispanoamericano se vale de tal juego para establecer un comentario sobre la naturaleza del teatro, particularmente en la medida en que pueden tener importancia dentro de

---

<sup>3</sup> David William Foster, «La estructura metateatral de *Ida y vuelta* de Mario Benedetti», *Hispanamérica*, núm. 19 (1978), 13-25.

los sistemas semiológicos de la gris y chata sociedad de los montevideanos patéticos del escritor uruguayo. En el caso de la obra de Dragún, el juego sirve, en cambio, para validar el «interés humano» que se le atribuye a los textos en el planteo inicial que se le hace al público. Hay que notar que este planteo subraya, a contrapelo de la imagen tradicional del público como observador privilegiado de la obra, que en este caso la obra es la realización privilegiada de la humilde historia del público, sin cuya existencia no podrían existir las historias. De ahí el público proporciona tanto la sustancia semántica de la obra como su validación lingüística en la medida en que el receptor justifica la presencia del mensaje:

Un pequeño hombre no es más que una semilla,  
y su historia,  
una historia sencilla.  
Nosotros existimos  
porque existen ustedes.  
Sus historias nos pesan en el alma  
y nuestras manos las lloran.  
Lágrimas de muy allá traemos  
y también una risa.  
Y si alguno de ustedes, padres nuestros,  
tiene una risa para ser reída  
o una lágrima que deba ser llorada,  
que se acerque al final de la jornada  
a nosotros, actores [...] (p. 56)<sup>4</sup>.

¿Pero qué quiere decir el juego entre la identificación del público y el metacomentario textual (y de ahí la autoidentificación textual) en términos específicamente estructurales? Y ¿cómo funciona como la base de la narratividad que subyace a la escritura dramática de las *Historias* de Dragún?

Hay que observar, en primer lugar, que ninguno de los rasgos de la narratividad basados en una estructura dramática abierta y orientada hacia el público significa que textos como las *Historias* carezcan de unidad estructural. Aunque pretendan a la ilusión de un antihermetismo centrífugo, cualquier esquema que surja de los elementos que pueda ser descrito por una crítica analítica constituye de hecho una unidad estructural definidora. En el caso de las *Historias* dragunianas, este esquema consta de una alternancia entre la representación dramática actuada del acontecimiento y, como parte integral de esta repre-

<sup>4</sup> Osvaldo Dragún, *Teatro: Historia de mi esquina. Los de la mesa 10. Historias para ser contadas* (Buenos Aires, G. Dávalos/D. C. Hernández, 1965). Todas las citas se hacen por esta edición.

sentación, un comentario sobre el acontecimiento que, al dejar éste de lado, constituye, en efecto, un segundo nivel de representación actuada. Aunque se ha solido asociar un presente atemporal con el fenómeno dramático (lo que ocurre en el escenario sucede *ahora* y se nos transporta al tiempo de aquel *ahora*, permitiéndonos una observación privilegiada de él), el juego entre la representación actuada de un acontecimiento y un comentario sobre él postula un eje de tiempo para el contexto dramático que, dado el hecho de que es innovativo al romper con la ilusión de un *ahora* atemporal, se recalca sobremanera como un rasgo prominente del texto.

De ahí que esta puesta en primer plano del eje temporal del texto dramático se convierta en un elemento clave para la narratividad del texto, en el sentido en que uno de los rasgos dominantes de la narrativa —la presencia inmediata de un narrador que nos refiere *ahora* (el punto en el tiempo en que recibimos la «narrativa») lo que sucedió *entonces* (el tiempo correspondiente a los hechos referidos por el narrador)— se incorpora a la estructura del drama. En una pieza estilo Thornton Wilder, el director de escena puede servir para distinguir el *ahora* de la representación (quiere decir, la narración dramática) del *entonces* del acontecimiento (representado teatralmente por los actores). En las *Historias* de Dragún, los actores cumplen estas dos funciones, lo que resulta en una textura algo complicada para sus parlamentos individuales, pues hay una transición rápida entre el *ahora* narrativo (comentario y marcadores transicionales) y el *entonces* dramático (acontecimiento representado). Así que se parecen a aquellos narradores-partícipes en la novela que nos refieren desde su punto de vista un acontecimiento en el que jugaron una parte importante. La diferencia aquí está en que las novelas suelen asentarse en un narrador-partícipe controlante, mientras en las *Historias* los varios actores (no deben ser más de tres o cuatro), amén de representar varios roles en el acontecimiento representado/narrador, se desempeñan todos como narradores. Debe notarse que estos narradores, a su vez, cumplen dos de las funciones principales en la narrativa: comentario y transición. Mientras la función del comentario se nos antoja integral en el papel del narrador —¿por qué tendría un texto un narrador identificable si no fuera para explotar su punto de vista y comentarios privilegiados?—, la función de la transición no es tan inherente ni aparente. Sin embargo, la transición es un componente importante en toda suerte de textos verbales: los acontecimientos no pueden ser referidos jamás en toda su extensión original, y una de las características de las referencias lingüísticas es la de resumir, sintetizar y referir selectivamente. La transición y los marcadores específicamente lingüístico-retóricos que le asociamos («Para abreviar la historia...» y otras fórmulas similares) permiten que la narración se centre en los puntos

descollantes del acontecimiento, el cual enfoca e interpreta entonces el comentario.

Si examinamos una de las *Historias* de Dragún, podemos reconocer estos rasgos y cómo funcionan para dar al texto unidad estructural singular. *Historia de un flemón, una mujer y dos hombres* cuenta la historia (nada espectacular) de un vendedor callejero que tiene un flemón. La aflicción lo molesta mucho, impidiéndolo pregonar sus mercaderías. Sus tentativas de buscar tratamiento médico lo arruinan económicamente y muere como resultado del flemón. Se nota de inmediato cómo el título de la pieza recalca su doble naturaleza textual: por un lado, «historia de un flemón» alude al suceso que se representará o narrará, mientras «una mujer y dos hombres» se refiere a la narratividad del texto vehiculizada en la persona de los tres actores que emprenderán la presentación del suceso. Esta dualidad se vuelve explícita en las líneas que inauguran la pieza, donde los actores presentan tanto a sí mismos como el suceso que representarán:

ACTOR 1.º—Y para comenzar, vamos a contarles la historia...

ACTOR 2.º—... de un flemón...

ACTOR 1.º—... una mujer...

ACTRIZ.—... y dos hombres.

ACTOR 2.º—No piensen que nunca sucedió.

ACTRIZ.—Y si lo piensan...

ACTOR 1.º—... piensen también que si no sucedió...

TODOS.—... les puede suceder muy pronto.

HOMBRE.—Yo soy el hombre. En la historia, un vendedor callejero, uno de esos que grita: «¡A la pelotita..., a la pelotita!...» En Corrientes y Carlos Pellegrini. Cuando me ponga este pañuelo... (*Se ata un pañuelo alrededor de la cabeza.*) Significará que el flemón ha comenzado a molestarme. No lo olviden. (*Se saca el pañuelo.*)

MUJER.—Yo seré en esta historia su mujer. Y si siempre me verán muy seria es porque soy su mujer. Tal vez si me hubiesen casado con un ingeniero... (*Suspira.*) Como quería mamá... (p. 58).

Las últimas líneas de este segmento (no hay, por supuesto, escenas formalmente designadas en una pieza que se reproduce en menos de diez páginas) ilustran cómo el comentario narrativo y la transición se manejan en la obra y suceso representado se incorporan en un solo parlamento de uno de los actores. De ahí las tres frases articuladas por la Mujer se dividen entre comentario a la pieza y suceso representado. Las dos primeras frases pertenecen al planteo del asunto de la *Historia*, mientras, sin avisar, la tercera frase se convierte en un segmento del mismo asunto. Visto de otra manera, las dos primeras frases pertenecen al *ahora* de la presentación narrativa —«esto es lo que (en este momento) voy a referirles de qué pasó entonces»—, y de

ahí la pertinencia de la palabra *historia*. Pero la tercera frase (interumpida por el aparte teatral, *Suspira*) pertenece al suceso que se está narrando. La actriz deja de ser uno de los comentadores y, de repente, se transforma en/cumple el papel de uno de los individuos del suceso narrado: la mujer sufrida que se desahoga de sus frustraciones al articular el consabido *adynaton* de la oportunidad perdida.

A lo largo de ésta y las dos otras *historias*, Dragún se vale de transiciones abruptas dentro de los parlamentos de los actores, para señalar los dos niveles de *ahora* vs. el *entonces*. Además estas transiciones pautizan los límites entre los tres niveles de referencias textuales: el suceso dramáticamente representado, el comentario al suceso y el metacomentario textual. Quiere decir, amén de la yuxtaposición entre suceso y comentario, la pieza incorpora una yuxtaposición entre el comentario y su asimilación a la estructura total de la obra, en la medida en que la pieza obliga a los actores a *comentar cómo comentan la acción/el suceso que están representado*. En la cita arriba transcripta, la Mujer no comenta el suceso que procede a representar en la tercera frase de su parlamento. Más bien comenta cómo va a representarlo. La interacción entre estos dos niveles de comentario —el equivalente de la preocupación metanarrativa en una obra de ficción como *Rayuela* o *Yo el Supremo*— confiere a los textos dramáticos de *Historias*, por cortos que sean, una complejidad singular.

Examinemos ahora algunas de las transiciones entre estos tres niveles, transiciones que, como se ha sugerido, aumentan la imagen de narratividad en la pieza en la medida en que el comentario al suceso representado parece cobrar más importancia que la misma representación de dicho suceso, como si los actores estuviesen hablando más de lo que iban a representar que representándolo. Los siguientes fragmentos ejemplifican otras transiciones del suceso o suceso-comentario al comentario de la representación del suceso:

1) VENDEDOR.—¡A la pelotita..., a la pelotita! 2 de noviembre de 1956. Les cuento esta historia para que sepan que estas cosas suceden. No creo que puedan ayudarme. Creí que el dentista lo haría, y no pudo ayudarme (p. 59).

2) VENDEDOR.—¡A la pelotita..., a la pelotita! Y de repente llegamos a la historia: ¡Ay! Comienzo a sentir un dolor en una muela. ¡A la pelotita..., a la pelotita! En serio que me duele mucho. Bueno, no puedo ir a la farmacia. Y nunca llevo conmigo un geniol. ¡A la pelotita..., a la pelotita! ¿Por qué vas a la escuela? (p. 60).

3) VENDEDOR.—¿Tardará mucho? Tengo que trabajar...

DENTISTA.—Dos días nada más. Son cien pesos la visita. (*Al público*.) Me llamo Gutiérrez Nájera, ustedes saben (p. 62).

4) VENDEDOR.—Está anocheciendo... y ya casi me duele. Ahora mi cara no es una sandía, es un globo... ¿Así es Buenos Aires de noche?

«Si supieras

que aún dentro de mi alma...»

¡Oiganme, tiene que importarles de mí..., porque cuando yo muera va a faltarles un pedazo! ¡Oiganme! ¡Estos tres subtes solamente sirven si son mi sangre y corren por mis venas! ¡Oiganme! ¡No pasen silbando a mi lado! Ya no me duele, sí..., pero mi cara, ¿no les dice nada? ¿Ninguno de ustedes se parece a mi cara? ¿Ninguno de ustedes tiene un flemón? Oiganme entonces y sepan que tengo que trabajar y que no tengo tiempo, y que ahora el obelisco es el monumento a un faraón muerto! ¡A la pelotita..., a la pelo...! (*Muere*) (pp. 65-66).

Hay que subrayar que comentarios como el que aporta la primera cita funcionan para justificar, acorde al prólogo de las *Historias* transcripto anteriormente, la «utilidad» de las piezas: servirán para concientizar al público sobre lo que realmente transcurre en el mundo<sup>5</sup>. Además, la última escena de la obra (el último ejemplo de las citas recién reproducidas) se fundamenta en una ambigüedad en particular genial: no se sabe si el imperativo *Oiganme* se dirige a la gente que pasa por la calle (los clientes anónimos que el vendedor pierde a raíz de su enfermedad) o si se dirige al público de la pieza, para el que la obra viene a ser una ilustración de cómo son las cosas. Y la suerte del vendedor tiene que importarles a los dos interlocutores potenciales del imperativo.

Desde otro punto de vista, el texto también abunda en transiciones entre suceso representado y comentario sobre varios aspectos del suceso: nótese en estos casos la alternancia entre verbos en el tiempo presente (el suceso hecho inmediato por la representación) y verbos en el tiempo pasado (el entonces del suceso evocado indirectamente por el comentario y la transición narrativa):

1) VENDEDOR.—Y esa tarde volví a trabajar. La cara se me hinchaba cada vez más. (*Les muestra.*) Fijense. En otros días me gustaba oír a la gente discutir de política. Hoy no lo soporto. Es el flemón. En otros días me quedaba siempre una oreja libre para escuchar a las chicas hablar de sus novios. Hoy el pañuelo me aprieta la cabeza. Es el flemón. Ahora sólo existimos yo y el flemón. No puedo gritar. Y como no puedo gritar, no vendo nada.

ESPOSA.—Y cuando volvió me dijo que no había vendido nada. Me pareció absurdo que hiciera eso, justamente a principios de mes. ¡No podéis seguir así! Mañana mismo vas al consultorio del dentista (p. 61).

<sup>5</sup> Ver la disertación de Judith Ishmael Bisset, *Consciousness-Raising Dramatic Structures in Latin America's Theater of Commitment* (Arizona State University, 1976).

2) ESPOSA.—Volvió a casa con la cara más hinchada que antes. Le di otro saridón, pero no lo calmó. Se sentaba...

VENDEDOR.—Me sentaba... ¡Maldito dolor!

ESPOSA.—Se paraba...

VENDEDOR.—Me paraba... ¡Maldito dolor! (p. 62).

3) VENDEDOR.—Pero no pude. ¡A la pelotita..., a la...! No pude, no pude, no pude (p. 64).

Hay que notar también que, a cambio de piezas que tienen solamente dos niveles —suceso y comentario-suceso— en las *Historias* de Dragún, el comentario-suceso no sirve para justificar ni el suceso (en el sentido de lo que representa el suceso) ni la representación misma (la materialidad teatral). Más bien el comentario-suceso funciona como una forma de narratividad para proporcionar la transición de un núcleo del suceso total a otro. De ahí entonces la naturaleza algo esquemática de aquellos segmentos del suceso que se representan directamente por los gestos de la actuación teatral. Además, como ya se insistió, parece haber más comentario verbal sobre el suceso que sobre la misma representación teatral inmediato del mismo, como, por ejemplo, en el siguiente parlamento, uno de los más largos de la obra y uno que «hace las veces», digamos, del gesto actoral:

ESPOSA.—Quise leerle una poesía divina que había visto en un libro... (*El vendedor sale.*) Pero abrió la puerta y se fue. ¿Por qué siempre se porta igual? Cuando vuelve a casa, después del trabajo, y quiero contarle que un astrónomo descubrió una estrella nueva y que la llamó Lucía, como yo, él se queda dormido (p. 62).

Como el suceso-comentario queda reservado para facilitar las transiciones entre lo representado y lo no representado y para correlacionar lo representado con el sentido total del suceso de la *historia*, el comentario metateatral se restringe al tercer nivel del texto, para aquellas ocasiones cuando los actores comentan sobre ellos mismos no como integrantes de un suceso (como en el segmento que se acaba de citar), sino como actores en un suceso en el que son tanto partícipes como comentaristas. Es éste el rasgo que les da a las *Historias* dragunianas su particular cualidad de «obras abiertas» y, como revela el análisis crítico, su particular complejidad estructural. Es posible que el prólogo subraye el contraste en las *Historias* y formas más elaboradas del quehacer dramático:

*Si es cierto que la vida del hombre es una estrella  
que dura apenas un minuto  
en esta infinita trayectoria*

*que es un día del mundo,  
convengamos que es también una historia,  
una pequeña historia irrealizada  
que termina a veces antes de empezada.  
Una pequeña Historia para ser Contada.  
La Comedia Italiana era otra cosa.  
Tal vez fuese aquella época de rosas.  
Hoy la flor se deshoja contra el viento  
y la espina se hince en nuestras manos,  
a veces callosas... (p. 55).*

Pero es en la tentativa de abandonar las complejidades teatrales de la *commedia dell'arte* donde las «sencillas» *Historias* ubican su propia textualidad singular en los niveles de acción y comentario y en el empleo de las estrategias narrativas pormenorizadas por el presente estudio<sup>6</sup>.

DAVID WILLIAM FOSTER  
Arizona State University  
(EE. UU.)

---

<sup>6</sup> Es difícil entender por qué no se habla de Dragún en los dos estudios monográficos más recientes sobre teatro argentino contemporáneo: Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino* (Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973), y Lilian Tschudi, *Teatro argentino actual (1960-1972)* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974).