

ros a no ser las manos, "marfil con alma", los pies que ya no serían tema prohibido porque Greta Garbo había puesto a la moda la desmesura pedestre. Otras magnificaciones: el cuello de "garza real", los dientes, "granos de sal", la sonrisa "despertar del alba". Hasta allí, como me permití decirlo, luminosa amiga, nosotros los cortesanos de antaño dejábamos la imaginación para otros menesteres. El mundo que poblábamos señoritas y caballeros era más bien retablo de pequeños detalles como los enumerados, sobre los que no imperaba la subjetividad tratando de explicar turgencias que sedas, gasas, cintas, rasos prudentes, suelen cubrir.

En ocasiones remotas la señorita respondería cualquier cosa; entonces el muchacho guardaría en el fondo de su memoria palabras que sonaron a "música proveniente del cielo".

Como muchas damiselas de mi tiempo no solían ser cautivadas, sus respuestas incurrían en deficiencias o simplezas producidas mientras el galante intruso ya había empezado a caminar a su lado esmerándose en ser ameno sobre temas que no tenían pies ni cabeza.

A las cuantas y tantas cuabras de caminata, tiempo suficiente para que ambos se hubiesen mirado de reojo, ya se había consumado el primer encuentro, el menos fatal de todos cuantos el juego amoroso suele mover en su ajedrez alucinado.

La señorita había llegado al lugar de sus ocupaciones, se despediría es-

cuchando nombre y apellido de su inesperado (por esperado) servidor. Ella respondería dando los suyos. Se dejaría estrechar la "paloma tibia" de su mano y desaparecería con presteza. Antes, el Romeo habría insistido en otro encuentro. Ella respondería al requerimiento diciendo que no sería posible; a título de pretexto configurar la existencia de hermanos celosos, padres dragónicos y otros impedimentos que resultaban más que nada carga de sugestión estimulante para no perder pie en el arte de rogar e insistir.

Así solía ocurrir, bella Lucrecia, el momento "inolvidable" del primer encuentro entre enamorados. Después de tan alta señal en cielos amorosos, podía ocurrir cualquier glorificación o cualquier catástrofe existenciales. La verdad es que dioses benignos velaban por el feliz suceso de los encuentros, pero también deidades contrarias aprestaban su envidia a fin de imponer maleficios en estos contactos de inocencia erótica como los mostrarían andando el tiempo algunos matrimonios poco afortunados.

Así era en mis tiempos y creo que aún, en cierto modo, lo sigue siendo. No sé. Usted podría referir un día, si así lo desease, cuántas veces ha sido abordada por un oscuro ser que reconoce en sus profundas pupilas las aguas del mar, y en su figura la más extremada perfección realizada por cielo y tierra en amorosa tarea.

Suyo para siempre.

TEATRO

**POR
JULIO ORTEGA**

UNA NOTA A LAS HISTORIAS DE DRAGÚN

Historias para ser contadas es una de las obras más eficaces del teatro latinoamericano. Tiene un evidente poder crítico, que nace de su especificidad. Las 'historias' giran en torno a la necesidad de trabajar para sobrevivir: pocas cosas son más concretas. Y al mismo tiempo es notoria su eficaz capacidad que nace de su hábil, metódico, sistema de exposición. De allí el éxito constante de esta obra ante distintos públicos.

Para un análisis no menos metódico quizá podríamos precisar tres niveles de interacción. En primer lugar contamos con los 'actores', que se nos presentan como tales, como el cuerpo vivo y mutante de la acción de la obra. En segundo lugar, el 'público'. Porque en esta obra el público, de una manera activa, forma parte decisiva del sentido. Actores y público, y entre ambos, las 'historias'. O sea, las historias van a funcionar como una especie de mediación formalizada de la interacción de los actores y el público. Ahora bien, no parecería haber nada excepcional en estos niveles, obvios de por sí: el teatro es esta relación entre los actores y el público, este sintagma dinámico. Entre el emisor y el destinatario, naturalmente, hay una mediación que en la obra misma supone los códigos y las funciones de su mensaje plural. Pero este esquema precisamente es replanteado por esta obra, cuya historia es el teatro mismo: sus niveles volverán a ser puestos en acción porque deben probar su sentido otra vez.

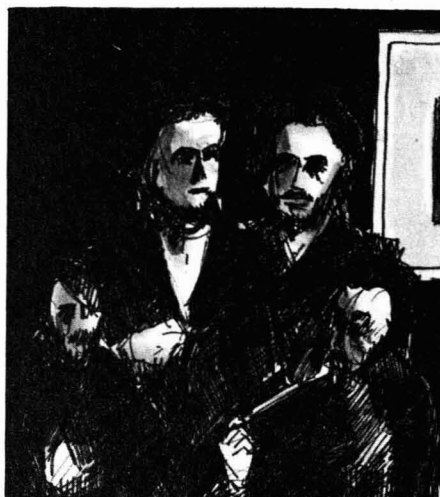
De aquí que estos 'niveles' se decidan en su formalización. O sea, ¿qué papel juegan los actores para suscitar el papel del público? En un primer nivel, nos vamos a encontrar con que



no bien empieza la obra estamos frente a actores que se dicen 'actores'. Pero, al mismo tiempo, anuncian que provienen del público. O sea que, al hablarle al público, ya están planteando que las 'historias' suman al público y a los actores. Por eso, el 'público' se constituye en términos de función de la obra. Y seguimos esa función, veremos aquí, como en la noción paradigmática del 'teatro', el rol del 'público' es representar a la sociedad. Los actores vienen de la sociedad, actúan en el 'teatro de la sociedad', y vuelven a ella. Se dirigen al público, pero no como público del teatro, sino como hombres de una sociedad, en la 'sociedad del teatro'. Así, la mediación, las 'historias', van a funcionar como teatro, como convención, pero sobre un meta-discurso referencial que remite, a los actores y al público, fuera de la escena.

En este primer nivel, entonces, nos encontramos con que los actores que se auto-representan son individuos que se originan en el público mismo. De tal manera que estos actores se presentan como representantes de nosotros mismos en la escena. El teatro se convierte en una ritual del trabajo: su división distribuye los roles y, en ellos, puede ilustrarse el drama de su expoliación actual. Por lo tanto, al persuadirnos de que los actores nos representan ocurre que las historias también son partes de nosotros, que somos parte de las historias. La obra, por cierto, es un sistema estratégico, de persuasión, coherente. En un segundo nivel, en el proceso de la mediación, podríamos decir que los 'actores' funcionan como 'personajes': los actores no sólo son personajes de una obra; además son personajes que actúan como actores y que por lo tanto irán a intercambiar papeles. Hay así una segunda instancia de la representación. En primera instancia, los actores se representan para representarnos; en segunda instancia, nos representan para desrepresentarnos: la actuación será un proceso crítico múltiple.

Ahora bien, es claro que los mecanismos de esta pieza nos resultan familiares: son un juego de desdoblamiento. Este juego es una ampliación de lo que se llama el 'teatro dentro del teatro'. Mecanismo cuyo ejemplo clásico está en el *Hamlet*. Pero si pensamos precisamente en *Hamlet*, lo que tenemos es una irrupción, en el argumento central, de una acción paralela: una representa-



ción dentro del teatro de otra pieza de teatro. Se ha dicho que este mecanismo de 'la obra dentro de la obra', sugiere desde la literatura una contaminación de la realidad por la ficción. O sea, este mecanismo nos incluye en su ampliación de la ficción. Pero en las *Historias* de Osvaldo Dragún este mecanismo trabaja en otro sentido, más cerca de las lecciones de Brecht: la ficción —y sus desdoblamientos potenciadores— incorpora y formaliza 'historias' que son 'reales'; esto es, los mecanismos formales aquí aumentan la certidumbre de la ficción. Y ello es así porque aquí el 'teatro dentro del teatro' no es un mecanismo fantástico dentro de un nivel verosímil, sino que es el mismo nivel 'verosímil' de la obra. De comienzo a fin, la obra es un sucesivo desdoblamiento, un juego de su propia formalización. Este cambio de código es todo el código. Esto es muy importante porque la 'ficción' que explora la obra es una hipérbole de su propio juego: las situaciones son metafóricas, hiperbólicas, alegóricas. O sea, las historias 'inverosímiles' del flemón, la peste, y el trabajo de perro. Estas son situaciones extremas, que podrían ser solamente absurdas y grotescas, además de irreales, en otro mecanismo de formalización; por ejemplo en uno donde el código fuese la verosimilitud. Pero en este otro código del desdoblamiento y la metarepresentación, donde no salimos del teatro, estas situaciones extremas no son ya 'reales', ni 'irreales' sino representación hiperbólica de la trágica comedia social moderna. O sea, las imágenes y metáforas funcionan críticamente gracias a este código del desdoblamiento, de la obra dentro de la obra, que comprende todo el texto y que incluye también el texto social.

¿Y qué historias son estas? Son historias extraídas de la sociedad, se nos dice, y se supone de antemano su efecto de demostración. Ellos podrían haber encontrado cualquier

otra historia, pero al elegir éstas se produce un proceso que naturalmente es de opción y de síntesis. Porque lo que representan no es el hecho mismo sino su elaboración como 'historia'. En la sociedad está la historia como información. En el teatro, está la historia como elaboración. Y esta formalización está hecha de una manera que podemos llamar metódica. Allí radica la estrategia de la obra. Una vez que nos ha persuadido de que los actores forman parte del público y que el público forma parte de los actores, y que los dos están en un círculo que se llama sociedad, las historias que pueden representar al ser formalizadas se hacen más críticas. O sea, aceptamos la convención del juego y así funciona mejor el poder crítico de las imágenes elegidas. Eso quiere decir, entonces, que las historias son ejemplares. Hay una calidad de ejemplaridad en estas historias. El proceso de elección, síntesis, formalización, convierte a la 'historia' en 'historia ejemplar'. Y los 'ejemplos' son de cierto modo alegorías: una figuración didáctica que el humor familiar aligera.

Todas las historias son básicamente 'sociales', o sea, comprobables, pero es en el extremo de la hipérbole, en la ficción, donde se hacen ejemplares. En el plano de lo probable estaríamos sólo en un naturalismo o documentalismo de denuncia. Pero en el nivel de la hipérbole estamos ante una denuncia más eficaz, que nos incluye. Porque la dimensión crítica nos compromete.

El tercer nivel, pues, el del público, resuelve a los otros niveles en la crítica. Otra eficacia de la obra es no explicitar una ideología sino, más bien, desconstruir de un modo directo y desnudo la trabazón ideológica de la sociedad capitalista, basada en la conversión del trabajo en valor de cambio. Las historias demuestran la alienación en el trabajo, la esclavitud física y moral que nos impone. El trabajo como degradación del individuo: he ahí el substrato crítico que arma la denuncia de las 'historias'.

Estas *Historias* por lo tanto, no requieren otro énfasis: dicen más de lo que dicen, porque nos incluyen y suponen en nosotros la resolución moral —y política— de sus ejemplos veraces. Así los actores y las historias vuelven al público: el análisis como juego, y la certidumbre del juego, se han cumplido. La obra ha manipulado con brillo y eficacia la información y la hipérbole, y, con mayor eficacia, nos devuelve la palabra.