


7-1989

Milagro en el Mercado Viejo: Metadrama y Racconto en O. Dragun

Isabel Alvarez-Borland

College of the Holy Cross, ialvarez@holycross.edu

Follow this and additional works at: http://crossworks.holycross.edu/span_fac_scholarship

 Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Alvarez-Borland, Isabel. "Milagro en el Mercado Viejo: Metadrama y Racconto en O. Dragun." *Alba de America* 7.12 (1989) : 39-46.

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish Department at CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Spanish Department Faculty Scholarship by an authorized administrator of CrossWorks.

MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO
METADRAMA Y RACCONTO EN O. DRAGUN

ISABEL ALVAREZ BORLAND
College of the Holy Cross, Worcester, MA.

... Yo creo que el teatro puede ejercer un gran papel transformador; debe ser, de pronto, en Hispanoamérica, el último lugar libre que queda, un escenario vacío de un teatro, donde todo es posible si usted cree.

Oswaldo Dragún¹

Milagro en el Mercado Viejo, obra que gana el Premio de teatro Casa de las Américas en 1962, constituye un comentario sobre la vida sórdida de las clases pobres en Argentina y forma parte de la tradición literaria comprometida que caracteriza el teatro de Oswaldo Dragún. No obstante, esta corta pieza ha recibido poca atención crítica quizás por su complicada estructura regida por el *racconto*, los múltiples desdoblamientos, y la pluriperspectiva.

En *Milagro*, el mundo real de los pobres y su mundo de rescate y evasión se conjugan dentro de un marco mágico-realista que hace de la representación metateatro, mecanismo que no trata de reflejar sino interpretar la realidad. Un estudio detallado de los recursos metadramáticos en esta obra y de sus consecuencias técnicas y temáticas revela que, para Dragún, existe una importante relación entre compromiso y estética.

El teatro conciente de sí mismo, es decir el teatro que utiliza las técnicas del metadrama para comunicar su mensaje, no es un fenómeno limitado a una época específica. Desde Shakespeare hasta Pirandello y Brecht en nuestro siglo, las téc-

1. Roman V. de la Campa, "Entrevista con Oswaldo Dargún", *Latin American Theater Review*, (Fall 1977), p. 90.

nicas del metadrama han sido utilizadas por los dramaturgos de acuerdo con la sensibilidad socio-histórica de la época².

En sus famosas *Historias para ser contadas* (1957), Dragún ya había experimentado con las posibilidades que le ofrecía el metadrama. Sin embargo, lo que es nuevo en *Milagro* es la manera en que sus personajes terminan siendo dramaturgos y actores dentro del drama. De esta manera los personajes creados por Dragún poseen el don de recrear múltiples representaciones dentro de la representación inicial. En *Milagro* la situación cambia, no al ser introducido un nuevo evento, sino un nuevo espectador. Estos cambios no solamente desorientan a la audiencia sino que también comunican la idea de que no existe una realidad fija en la cual se puede confiar³. La pieza nos invita a re-evaluar nuestra percepción de los hechos y a reevaluar el tema de la justicia social mediante estrategias reflexivas o metadramáticas. La técnica de Dragún va más allá de lo objetivo, y responde a su ansia de apresar lo subjetivo y lo fantástico que habita en la realidad⁴.

Milagro es un drama en un acto y la acción dura una noche. Esa noche, se reúnen los rotosos, como de costumbre, a celebrar una especie de fiesta ritual en la que comparten lo que se han robado durante el día. Sin embargo, esa noche una pareja (la cual no forma parte del grupo) les roba a ellos lo que ellos habían robado a otros. El robo de los pobres por María y José, hecho central de la acción, causa una serie de reacciones en el grupo que se comunican a la audiencia mediante múlti-

-
2. Entre las obras más recientes sobre el metadrama véase Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963); Robert Egan, *Drama Within Drama: Shakespeare's Sense of His Art in King Lear* (New York: Columbia University Press, 1975); June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama* (New York: Columbia University Press, 1979); Richard Hombly, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg: Associated UP, 1986).
 3. *Milagro* ha sido poco comentada por los críticos y por lo general lo ha sido desde un nivel temático. Véase: Jose Monleón, "Dragún el de las *Historias*", en *Osvaldo Dragún: Teatro* (Madrid: Taurus, 1968), pp. 29-30. Donald L. Schmidt, "El teatro de O. Dragún", *Latin American Theatre Review*, 2, No. 2 (1969), 12-13.
 4. Es nuestra opinión que esta obra constituye la culminación de la experimentación formal en el teatro de Dragún. Es decir, la experimentación evidente en *Historias para ser contadas* (1957); *Los de la mesa 10* (1957); e *Historia de mi esquina* (1959), llega aquí hasta sus límites. Las obras posteriores a *Milagro*: *Y nos dijeron que éramos inmortales* (1963); *Amoretta* (1964); *Heroica* (1966) y *El amasijo* (1967) han sido mucho más tradicionales y miméticas.

ples desdoblamientos. Los pobres ahora juzgan las acciones de la pareja sin percatarse de que, al juzgarlos, ellos se juzgan a sí mismos. El juicio de las víctimas se convierte en la catártica experiencia del auto-juicio. El resultado en la audiencia es causa de dislocamiento y desorientación al percibirse simultáneamente varios niveles de realidad que hacen que la obra cobre una dimensión autoconsciente.

La estructura del drama está dividida en dos momentos de gran importancia en su desarrollo: la fiesta ritual de los rotosos y el robo inesperado por José y María. Durante la fiesta, o sea el presente del espectador, se percibe de una manera mimética y directa la vida de los pobres que niega a estos ilusión y sueños. La fantasía recreada mediante la ceremonia festiva indica la necesidad que tienen ellos de escapar cada noche de una realidad sin esperanzas. Esta primera parte expresa en su trama la dicotomía realidad/fantasía, así como los problemas de una vida que niega los derechos a la ilusión.

Como ya habíamos visto antes en las *Historias para ser contadas*, en *Milagro* la acción también es "narrada" al espectador⁵. Ursula, vieja mendiga, se convierte en una especie de Maestra de Ceremonias quien se dirige directamente al público. Primero nos introduce al resto de los harapientos y nos informa sobre el "milagro" que está a punto de ocurrir en el Mercado Viejo. Poco a poco los harapientos comienzan a llegar al Mercado. Entre ellos se encuentra El Juez, figura cómica con dejos de aristocracia, el Vendedor de Biblias, hipócrita que utiliza la religión como resguardo del hambre, la Hija del Arrepentimiento, especie de Magdalena no arrepentida, y el Coya, tipo donjuanesco y mujeriego. Finalmente, aparece el Actor, personaje de importancia porque nunca deja de estar conciente del engaño que existe en su vida aunque él también participa del rescate y la evasión de las fiestas nocturnas en el Mercado Viejo.

La introducción de Ursula constituye el presente de la obra, plano equivalente al de la audiencia o al de los los espectadores. Según Ursula, las reuniones nocturnas en el Mercado Viejo poseen un carácter ritual: "es la hora en que el Mercado se transforma en su propio esqueleto" (p. 141). Ursula describe el mundo nocturno de los pobres como un mundo de ilusión,

5. Sin embargo existen diferencias entre las dos obras ya que en *Historias* Dragón mantuvo sólo un nivel de narración, o sea lo narrado era la obra. En *Milagro*, por otra parte, la narración se fragmenta en varios niveles temporales.

“el de mis flores, plantas exóticas que sólo se abren en la noche”. Las flores que se venden en el Mercado, acompañadas de las luces vertiginosas de la Calle Corrientes crean una atmósfera onírica y se convierten en elementos que ayudan a los pobres a olvidarse de sus vidas diurnas así como de la inevitable demolición del Mercado. Ursula, conciente de esta triste posibilidad, prefiere ignorarla: “Oíme, sobre la demolición... no digamos nada a los otros. Pueden ser mentiras”. (p. 148).

En realidad, los pobres tratan de forjarse una vida nueva durante estas “noches de mentira” para así poder seguir viviendo sus días de verdad. El sueño de Ursula, resume la dicotomía intrínseca en las vidas de estos personajes:

Entonces comenzó a oírse una música extraña y sobre las olas vi pasar al Juez con una gran peluca blanca y un manto negro... y vi pasar al Actor seguido por mujeres hermosas... y el Coya llevaba de la cintura a una chica rubia que le cantaba coplas de amor... Y de repente todo se transformó en un roñoso mercado de flores y me desperté con un perro lamiéndome la cara! (p. 153)

Al concluir esta primera parte vemos que entre sí mismos los pobres tienen mucho en común: ellos se hallan marginados y exiliados de la sociedad (153) y son explotados de una manera u otra (157). Finalmente, todos tratan de forjarse una vida nueva durante estas “noches de mentira” para así poder seguir adelante con su existencia⁶.

La atmósfera festiva de la primera parte se transforma bruscamente en una de violencia y vituperios cuando uno de los pobres (el Vendedor de Biblias) anuncia su decisión de buscar trabajo y de abandonar al grupo. La ira del grupo hacia el Vendedor de Biblias se convierte en una sentencia colectiva a las clases privilegiadas. Es precisamente Ursula, quien establece este ambiente condenatorio: “Aprovechemos esta noche para condenar a otros”, (157). Casi inmediatamente, los pobres descubren a María y a José robándoles a ellos lo robado durante el día. La llegada de José y María confirma los temores expresados en el monólogo inicial de Ursula al mismo tiempo que interrumpe la celebración de los harapientos. La pareja se

6. Todas las referencias pertenecen al mismo texto: Osvaldo Dragún, “Milagro en el Mercado Viejo”, en *Teatro: Osvaldo Dragún*, ed., José Monleón (Madrid: Taurus, 1968), pp. 341-378.

convierete ahora en espejo de los pobres y es a través de la reacción del grupo hacia ellos que se revelan detalles sórdidos sobre la vida de los mendigos.

La perspectiva de Ursula deja de ser única y la acción se fragmenta en dos planos: en el primero, los espectadores perciben a José y a María robándose la comida de la fiesta; en el segundo, los pobres, mediante trece apartes dirigidos al público, comentan el robo desde sus escondites y se vuelven narradores y espectadores dentro de la narración inicial de Ursula. Cada uno de los apartes efectuados por los diferentes personajes expresa confusión y desacuerdo sobre lo que se acaba de presenciar. Todos los personajes insisten en poseer "la verdad" de los hechos, realidad coloreada por los prejuicios e intereses de cada uno. De esta manera el robo representa una especie de revelación catártica para los miembros del grupo, aunque esto no ocurra inmediatamente al resultar falsas las variadas interpretaciones que los pobres ofrecen del hecho.

Al ser puesta en duda la historia de José y María, los pobres dramatizan ahora la realidad, coloreándola con sus propios problemas e ilusiones. En una de las versiones figuran el Actor (como Dios) y la Hija del Arrepentimiento (como ella misma). Esta versión dramatiza no la historia de José y María como se pretendía, sino la historia de la misma Hija quien confundió la fé en Dios con la satisfacción del hambre y con su miseria (168). En otra versión figuran Ursula (como María) y el Actor (como José). Aquí José parece atraído por María no por amor sino por desco físico, mientras que Ursula/María modifica la realidad de acuerdo con sus quimeras y figuraciones.

Mientras estas dos versiones del pasado se dramatizan en la escena, José y María "son prácticamente convertidos en observadores". (169). De la misma manera que la versión 'original' de José y María fue interrumpida por los otros personajes, María ahora los interrumpe con una frase que resume la trágica distorsión de la realidad por el grupo: "¿Por qué quieren hacernos vivir sus vidas...?" Déjennos vivir la nuestra! La de ustedes no nos sirvió" (169). José y María son también víctimas de sus propias ilusiones que pronto tienen que abandonar para aceptar su negra realidad. La reacción inicial del grupo ante lo que María y José cuentan, parece hacerlos negar aún más las semejanzas que existen entre la pareja y el grupo.

El *racconto*, técnica ya observada en otras obras de Dragún, pasa del nivel narrativo de los trece apartes de los rotosos a un pasado más remoto. La rueda giratoria del parque de diversiones, al igual que las flores de Ursula, son para ellos sím-

bolo de la ilusión, y de una época en que ellos se creían en el control de sus vidas y de su destino. El pasado ideal es un presente negro en el cual la pobreza de la pareja causa el inevitable aborto de María y el robo al periódico *El Mundo* para poder pagarlo. Los mendigos quienes se han convertido ahora en espectadores de la dramatización de José y María reaccionan ante lo que acaban de presenciar con protesta incómoda que insultan a la pareja:

Juez (grita): Metro Goldwin Mayer presenta!

Pero, ¿qué se creen que es esto? ¿Un cine de damas?

¡Nos quieren hacer tragar una sarta de mentiras! (165).

¡Estábamos jugando! (A María) ¿Quién te pidió que nos contases la historia de tu vida? ¿O te parece que tenemos poco con la nuestra? (171).

Con esta declaración, la ilusión teatral se rompe ya que se obliga al espectador a considerar no sólo al medio artístico sino también al mensaje. Mientras tanto, la búsqueda de la verdad del pasado se hace el objetivo de los rotosos y la acción cambia constantemente al ser negada una y otra vez por ellos mismos. No sólo la realidad del presente, sino también la del pasado se convierte en un concepto variable y sujeto a la percepción individual de los protagonistas. La obra aquí se duplica y se multiplica no sólo en la variedad de dramas dentro de la historia original de Ursula, sino también mediante una proliferación de espectadores y receptores dentro de la trama.

Los desdoblamientos enfocan de una manera técnica el tema de la ilusión/realidad haciendo que el público perciba, no solamente la injusticia de una sociedad que ignora a sus pobres, sino también la manera en que esta injusticia es percibida por los personajes quienes a su vez reflejan a la audiencia. De esta manera, los desdoblamientos fuerzan al público a meditar, no solamente sobre el mensaje de protesta social, sino también a considerar la manera en que estas injusticias son percibidas y por lo tanto toleradas por el público que asiste a la obra.

La obra termina dentro de una tercera dimensión temporal, es decir en el nivel del futuro. Otra vez éste se percibe desde una doble perspectiva. La primera, constituye una interpretación equivocada en la que los pobres logran obtener una recompensa después de haber delatado a José y a María a las autoridades. La segunda interpretación es una especie de epílogo brechtiano en el que los pobres toman conciencia de su si-

tuación y se muestran reconciliados con su propia realidad. Esta segunda versión termina felizmente aunque no por eso deje de ser menos ambigua: Ursula resume su narración inicial y termina de contarnos su 'milagro': María y José tienen un hijo y el gerente Fernández muere y con su muerte termina la victimización de la pareja. El ambiente inicial de música, flores, y luces regresa a la escena y el "milagro" del Mercado Viejo parece haberse consumado.

El *racconto* y su consecuente pluralidad de perspectivas divide y fragmenta a esta corta pieza en múltiples niveles que a su vez se vuelven a fragmentar. Si la narración de Ursula constituye la realidad del espectador, este presente se niega inmediatamente mediante los trece apartes de los harapientos. De la misma manera, la realidad retrospectiva de José y María se "corrige" mediante las dramatizaciones de Ursula, la Hija del Arrepentimiento y el Actor.

La múltiple perspectiva que el espectador recibe del robo tiene importantes consecuencias con respecto al significado intrínseco de la obra. La fragmentación de la acción inicial, o sea la historia que Ursula contaba a los espectadores, rompe la ilusión teatral y requiere la participación activa del espectador. La dislocación temporal de la acción nos proyecta hacia un pasado inmediato, y nos obliga a escoger entre las muchas y diversas versiones. El uso del *racconto* le confiere a la obra una dimensión relativista que niega la existencia de una realidad fija o verdadera. Al darnos tal variedad de perspectivas y al dramatizarlas, Dragún establece una compleja red de situaciones que insisten en la falta de una verdad absoluta en la vida de los protagonistas. Las múltiples perspectivas también apuntan hacia la conciencia artística de Dragún y su interés en explorar la dimensión dramática de esta técnica. Los desdoblamientos que acabamos de analizar indican no sólo un cuestionamiento de la realidad social sino también un curioso exámen de la realidad teatral.

Al mismo tiempo, el gran número de interrupciones y de saltos temporales hacen que se considere esta obra una de las más brechtianas de Dragún. El espectador se distancia forzosamente para poder dar sentido a lo que observa y la trama cobra importancia, no en sí misma, sino en su simbolismo autocon-

7. A través del drama, el Actor tiene numerosos papeles: Conde Dupré (154); Gerente (164); Dios (167); José (168); Amigo (170); y Fernández (174, 178).

ciente⁸. Mediante el uso del metateatro, el espectador tiene que participar y considerar las complicadas estrategias dramáticas empleadas en la obra, al mismo tiempo que tiene que meditar sobre la seriedad y urgencia de su mensaje.

La obra muestra la búsqueda de una realidad fundamental al mismo tiempo que trata de penetrar la trágica complejidad entre nuestra existencia y nuestra necesidad de forjarnos un mundo mejor. En *Milagro*, la realidad es un proceso de deshumanización paulatina que los pobres confrontan con la libertad ilimitada de su imaginación. La mezcla de pasado, presente, y futuro en el mismo instante de la representación (sin un cambio de escenario) evoca el dilema que define al ser humano: "su pasado, su presente, su futuro, además de su mentira y su verdad"⁹. Los niveles de realidad e irrealidad se funden y con ellos el necesario compromiso que tiene que existir entre la dimensión real e irreal de la existencia.

-
8. Hay que tener en cuenta que, para Brecht, el uso de narradores dentro de su teatro cumple el objetivo de provocar la reflexión de la audiencia y romper la ilusión dramática. Sin embargo, el teatro de Brecht con su representación racional y mimética contrasta con el marco ilusionista utilizado por Dragún en *Milagro*. Véase: Candyce Crew Leonard, "Dragún's Distancing Techniques en *Historias para ser contadas y El amasijo*", *Latin American Theater Review* (Spring 1983), pp. 32-42.
 9. Osvaldo Dragún, carta citada en "The Theatre of Osvaldo Dragún", en *Dramatists in Revolt*, eds., Leon Lyday and George W. Woodyard (Austin: U. Texas Press, 1976), p. 91.