



Instituto
Nacional
del Teatro

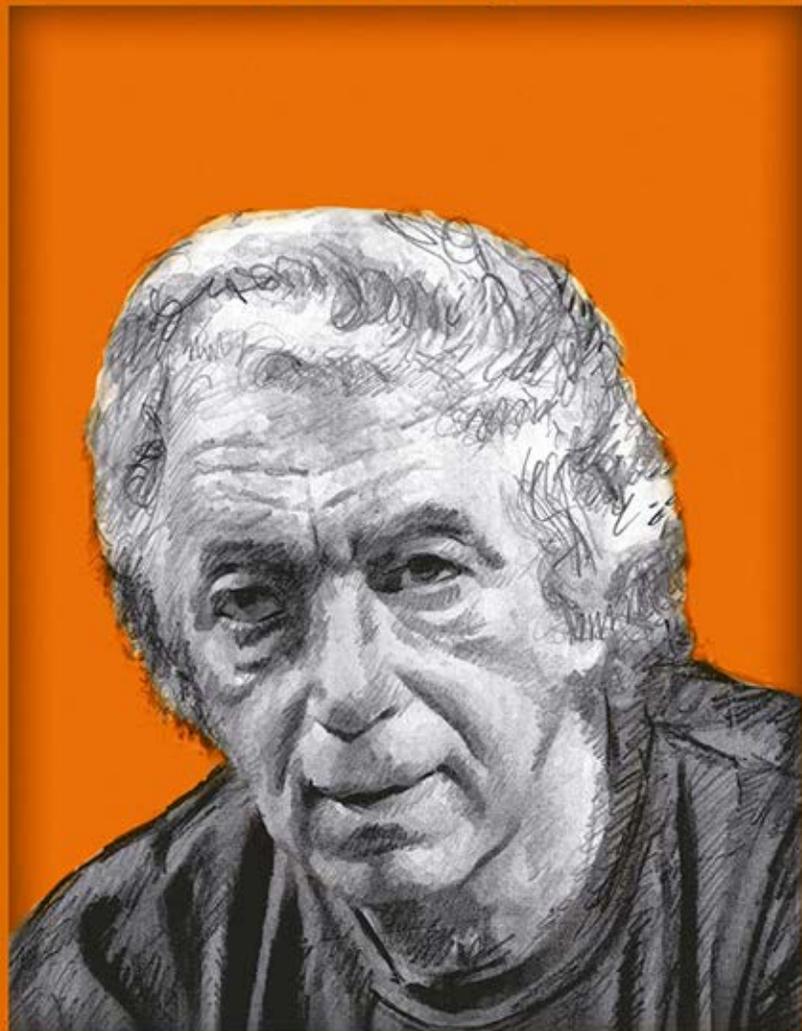
Adys González de la Rosa
Juan José Santillán

osvaldo dragún

la huella inquieta

testimonios - cartas - obras inéditas

Colección Homenaje al Teatro Argentino



osvaldo dragún
la huella inquieta

testimonios - cartas - obras inéditas

ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA Y JUAN JOSÉ SANTILLÁN

González de la Rosa, Adys

La huella inquieta de Osvaldo Dragún : testimonios, cartas, obras inéditas / Adys González de la Rosa y Juan José Santillán. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2014.

320 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-29553-6-6

1. Teatro Argentino. I. Santillán, Juan José II. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 19/06/2014

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 384/12

CONSEJO EDITORIAL

- > Yanina Porchetto
- > Graciela Rodríguez
- > Rodolfo Pacheco
- > Ricardo Sassone
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-29553-6-6

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, agosto de 2014
Primera edición: 2.000 ejemplares

Realizado
con el Apoyo de:



Ministerio de Cultura – GCBA

A Esteban, la llama inquieta de este viaje

Agradecimientos

A María Ibarreta, por el primer estímulo y los recortes de vida que con confianza puso en nuestras manos.

A Pache por el apoyo invaluable de siempre.

A Ale Cosín que nos tendió la mano en el momento justo.

A Isabel Cristina Hamse por su exhaustivo trabajo en Cuba, y las ideas que aportó.

Muy especialmente a los entrevistados, a todos los que están en el libro que nos abrieron las puertas de sus casas, sus álbumes de fotos, sus recuerdos más íntimos, nos hicieron transitar con intensidad este proceso. La figura convocante de Dragún sigue moviendo hilos, tejiendo nuevas redes.

La verdad de todos

El viaje estuvo alojado como marca indeleble en Osvaldo Dragún. Bernardo, su padre, siendo niño dejó su Rusia natal y partió con los suyos hacia Latinoamérica. En el barco que los traía compraron el apellido “Dragún” y con esa identidad la familia se estableció en la provincia de Entre Ríos. Con el tiempo, Bernardo se enamoró de Sofía, una joven que había sido actriz en algún momento de su vida. Ella era comunista y Bernardo, amalgamado en la política nacional, se inclinó hacia el radicalismo. El primer hijo de este matrimonio nació el 7 de mayo de 1929 en Colonia Berro, una de las tantas colonias judías entrerrianas. Se llamó Osvaldo, aunque sus amigos lo conocieron como “Chacho”. Fue el hermano mayor de Armando y Olga, destacada científica argentina. Aunque la inteligencia era un bienpreciado en una familia que cultivaba la práctica sostenida de la lectura, el deporte ocupó un lugar primordial en la infancia de los hermanos. Osvaldo practicó natación y obtuvo medallas nacionales, más tarde fútbol, básquet, ajedrez; pero la presión de la competencia lo hizo desertar de la carrera deportiva.

En 1945 la familia dejó Colonia Berro y se mudó a Buenos Aires en busca de trabajo. Deslumbrado por la ciudad que rápidamente hizo suya, Osvaldo Dragún se sumergió de manera casi accidental en el teatro. “[Empecé a] vincularme con un grupo filodramático de mi barrio, La Paternal. Junto con mi amigo, Lucho Schwartzman, escribíamos, dirigíamos e interpretábamos obras cortas para un elenco muy singular: éramos todos jugadores de básquet... Ese fue mi primer y apasionante contacto directo con el quehacer teatral. También por entonces comencé a perder mis empleos cada vez más seguido. Tenía que trabajar porque mi padre, perteneciente a la raza de los judíos muertos de hambre, nunca tuvo un centavo. Y yo perdía los empleos porque me iba de gira con el cuadro filodramático, y no tenía ganas de trabajar en otra cosa. Ese entrenamiento me sirvió, hasta el día de hoy, para bancármelas todas, porque aprendí a vivir austeramente. Poco después conocí el Teatro Fray Mocho. Fui a ver una función y quedé loco”.¹ Entre aquella agrupación de teatro filodramático y Fray Mocho estuvo su breve paso por el IFT, a la par de la militancia en el Partido Comunista. Cuando entró como espectador a Fray Mocho, en la recién estrenada sala de la calle Cangallo, contó que “descubrió la libertad” y se unió a un grupo que definió su modo de ver y hacer teatro. Una práctica ligada a un proyecto que trascendía el escenario para convertirse en eje de su vida.

Creemos que los años y experiencias en Fray Mocho, las estancias en Cuba, Teatro Abierto, la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (Eitalc) y la dirección del Teatro Nacional Cervantes fueron cinco momentos que anudaron el recorrido de Dragún. Sin embargo, cada una de las partes se imbrican y entrecruzan de manera constante. En el capítulo de Fray Mocho hablamos de sus inicios en el grupo y su trabajo fundamental en el teatro independiente hasta 1960, pero también de los intentos que hicieron él y Oscar Ferrigno en los setenta para rearmar la compañía. En el caso de Cuba ocurre algo similar, su primer contacto fue en el '61 con el inicio del Seminario de Dramaturgia, pero los vínculos se extienden hasta la década del ochenta con idas y vueltas, largas permanencias en la Isla y, más tarde, la fundación de la Eitalc.

De Osvaldo Dragún nos queda un mosaico vital que todavía irradia una forma de pensar y de hacer. Nuestro protagonista intuyó que en la vida no hay un orden tácito ni cronológico. Se debe crear, parece decirnos en sus desplazamientos, la realidad de una itinerancia constante porque la vida es movimiento y acciones en el tiempo. Quedaron tras de sí los sedimentos de varios encuentros con personas capaces de reconstruir, no la exactitud de fechas o de discursos de Dragún, sino su pasión. Y eso es lo que hemos convocado en los capítulos de este libro. Una polifonía de acentos que recorren cinco momentos de los múltiples viajes de un hombre inquieto. Alguien que fue portador de una chispa que pudo encender las ideas más inverosímiles y lograr, esencialmente, hacerlas posibles.

Entrevistar, escuchar, siquiera mencionar a todos los protagonistas demandaría mucho más que un libro. Aunque sabemos que los que se fueron, los que no llegamos a entrevistar, están en la palabra de sus compañeros, en los hechos que sobreviven, en la acción concreta y en cierto legado. Nos detenemos en cinco momentos que convocaron, conectaron e hicieron participar a miles de personas de los lugares, generaciones, ideologías y creencias más disímiles. No resumen la vida de un hombre que fue mucho más que eso –por ejemplo, con su accionar esencial en el rescate del Teatro del Pueblo, abierto en 1987 y bautizado como Teatro de la Campana–, pero sí se detiene en acontecimientos fundamentales para él y la comunidad teatral, la sociedad argentina y latinoamericana.

Pensamos Fray Mocho como el inicio de un camino elegido conscientemente por Dragún. Después Cuba por lo que significó para él –estuvo en la invasión de Playa Girón–, por los años que vivió allí y por lo que generó desde la Isla. Le sigue Teatro Abierto, hito indiscutible en la historia del teatro universal, como movimiento de creadores que apartaron sus diferencias para unirse contra la última dictadura militar argentina. Luego, la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe por haber concretado y legitimado una práctica teatral que se identifica y reconoce en su diversidad. Y por último, la

dirección del Teatro Nacional Cervantes, una carta jugada a fondo en la defensa de un espacio público que fue cuestionada por varios intelectuales de “izquierda”. Dragún fue un gran catalizador de diferencias. Alguien que podía tomar mates con el Che, porque eran vecinos en La Habana, sacarse a pedido de una mujer una foto con Perón en Puerta Hierro, y convencer a Fidel Castro de financiar una escuela latinoamericana de teatro sin precedentes.

Cedimos la palabra a los que acompañaron y protagonizaron junto a Dragún este recorrido. Decidimos que cada uno contara su versión de la historia, para componer, de este modo, con los desaciertos obligados de la memoria, la figura de un hombre de teatro que peleó por un carácter libertario en la creación y la gestión. “No hay espacio más libre que el espacio escénico, cuando es invadido por la imaginación. No hay libertad sin imaginación. Y apropiarse de ese espacio escénico por prepotencia de imaginación es un buen comienzo para empezar a sentirse dueños de un país como el nuestro, que siempre se nos está escapando de las manos”.²

Entre tanta distancia recorrida, Dragún generó una obra que, aunque desaparece y cambiante a través de los años, se expandió tanto al teatro como a la televisión. De su escritura teatral seleccionamos dos obras inéditas producidas en su última etapa: *Los alpinistas* y *La noche del caracol*. Ambas están teñidas por el deseo impostergable del autor de regresar a Buenos Aires. Dragún consideró siempre la escritura teatral enlazada a los ensayos y al encuentro con un grupo. Estas obras, en cambio, lo confrontaron no solo con el regreso a su patria sino con la soledad de la escritura.

A lo largo de dos años realizamos una serie de entrevistas y recopilación de diversos materiales en Cuba, Argentina, Ecuador, México, Puerto Rico, Brasil y Dinamarca. Todos los involucrados, sin excepción, se han prestado a colaborar con un entusiasmo y entrega que aún conmueve. Todos se sienten cercanos a la figura de Dragún, privilegiados por haberse cruzado en la vida con él. No una sino varias verdades conforman esta historia colectiva donde lo importante, insistimos, es lo que aún late en sus implicados. Eso pretende ser este libro.

NOTAS

- 1 Entrevista de Sergio Morero a Dragún para la revista *Teatro* n° 29, año VII, mayo, 1987, pp. 15-21.
- 2 Del texto escrito a propósito del espectáculo *La cruz en el espejo*, de Coral Aguirre.

Fray Mocho

La llegada a Buenos Aires

> Fray Mocho

LA LLEGADA A BUENOS AIRES

Un espacio marginal

Toda su vida Osvaldo Dragún legitimó al Teatro Fray Mocho como su territorio de realización y formación teatral. No volvió a integrarse de este modo a ningún otro colectivo, y sin ese contacto con el trabajo del actor, decía que le resultaba muy difícil escribir.

Fray Mocho surgió dentro del movimiento de los teatros independientes, entre los que se destacan Teatro IFT (1932), La Máscara (1939) y Teatro del Pueblo (1930), entre otros.

En 1951, época difícil para el desenvolvimiento cultural en la Argentina, el teatro Fray Mocho ingresó a los conjuntos independientes enarbolando la bandera de una vocación eminentemente formativa. Junto a las connotaciones sociales que emanaban del proyecto, estaba el propósito revisionista del teatro nacional y el deseo de experimentar nuevas formas artísticas. Esto último sobre todo, subrayó la necesidad y la urgencia por encarar el quehacer teatral en primera instancia como una escuela.¹

El grupo fue fundado por Oscar Ferrigno quien se convirtió en su líder incuestionable, alguien que además resultó imprescindible en la formación de Dragún y en su manera de ver y vivir el teatro. Comenzaría a gestarse aquí, desde una práctica consciente, el concepto de “teatrero” que se manejó como alternativa ante el de “teatrista”. Ser “teatrero” implicaba tener un compromiso que trascendía lo artístico para instalarse en el plano político-social. Significaba, además, reconocer la verdadera potencialidad transformadora del teatro, no solo para el público que asistía a la sala sino, sobre todo, para el que no lo hacía. Es así que Fray Mocho salió a buscar sus espectadores a las plazas y pueblos de las provincias.

En este transitar jugó un importante papel el Partido Comunista, algunas veces apoyando empresas –como la gira de 1954– y otras, tomando decisiones arbitrarias que contribuyeron a la desintegración del grupo.

En la declaración de principios que sacó Fray Mocho consta que éramos creyentes de un arte dramático. No existía la televisión y era un milagro nuestra llegada, y eso facilitó ese andar de 15 personas por el país. También el PC (Partido Comunista) en ese tiempo tenía mucha gente hermosa, antes del estalinismo donde

hace crac, la mejor gente de los pueblos era socialista, anarquista o comunista. Cuando volvimos de la gira, llenos de gloria, en vez de 15 éramos 200,

cuenta Roberto Espina, en aquel momento actor y fundador del proyecto.

Al regreso de la extensa gira nacional, el grupo, que hasta ese momento era itinerante, decidió arrendar una sala de la calle Cangallo.² La decisión implicaba compromiso económico y endeudamiento por lo que muchos de los integrantes no estuvieron de acuerdo. No obstante, el hecho fue consumado y el 25 de marzo de 1956 se inauguró este nuevo espacio con la obra *El descubrimiento del Nuevo Mundo*, de Lope de Vega.

Al cabo de la intensa etapa de cinco años de estudio, presentaciones escénicas y actos de extensión cultural desarrollada casi íntegramente en las provincias de nuestro país y en los barrios de Capital, la trayectoria de Fray Mocho era más conocida por el público del interior y de los suburbios, que por los porteños. [...] La necesidad impostergable de adquirir una sala donde brindar espectáculos con regularidad, de afianzar los conceptos estéticos y cumplir plenamente con los objetivos enunciados, logrando el equilibrio económico y retomando el estado profesional de los actores, fueron los motivos que impulsaron la campaña financiera iniciada en 1955 e intensificada al comienzo de este año (1956).³

Ese primer año en la sala, gracias al trabajo y a la ayuda de colaboradores y amigos, el teatro no solo logró cumplir con las obligaciones financieras sino que estrenó varios espectáculos, entre ellos, las primeras obras de Dragún. Fue así que el Teatro Cangallo adquirió el nombre de Teatro Fray Mocho y el espacio de la calle Posadas pasó a ser el Centro de Estudios de Arte Dramático.

La incorporación de Dragún al Teatro Fray Mocho tuvo una gran significación para el grupo, ya que en su propósito de revisar la dramaturgia nacional, lograban sumar y llevar a escena un texto de un autor argentino joven. El 14 de junio de 1956, Osvaldo Dragún estrenó una de sus primeras obras, *La peste viene de Melos* que, aunque transcurre en Grecia, está basada en el golpe de estado al presidente guatemalteco Jacobo Arbenz en 1954, y cuyo gobierno fue sustituido por una junta militar. La invasión, financiada por la CIA, se convirtió en la primera intervención directa que realizara este organismo, apañado por el gobierno de los Estados Unidos en América Latina.

La peste viene de Melos es una obra auténticamente nacional a pesar de su aparente desubicación geográfica. Para comprender esto, basta meditar no solamente sobre la situación real del país, sino sobre la obligación que lleva implícita la tarea del hombre de cultura frente al padecimiento de cualquier pueblo del mundo. La obra

refleja cabalmente la época y debía en efecto, ser escrita por un joven testigo que era, y es, parte de las convulsiones que agitaban esos años. Fray Mocho se volcó con gran amor y entusiasmo excepcional a la realización de esta puesta en escena. Amor y entusiasmo que provenían de la fe profunda en los valores de la obra y en el trabajo y la conducta futura de un compañero de ruta.⁴

Atenas. Es verano, pero el cielo ateniense se presenta cargado de presagios y tempestades. Ha estallado la peste, incontenible. El pueblo está inquieto, y su ánimo cargado de efervescencia. Debido a la dilatada guerra del Peloponeso, largas filas de campesinos, abandonando sus campos arrasados, se han refugiado en Atenas. Estamos en el año 416 a.C. Por sobre algunas paredes derruidas se recortan contra el cielo ennegrecido altas hogueras, donde son cremados los muertos y enfermos de peste.

(Cuadro primero, *La peste viene de Melos*)

A *La peste...* le siguieron, en 1957, *Historias para ser contadas*, *Los de la mesa 10*, *Tupac-Amaru* e *Historia de mi esquina*. Al año siguiente *Desde el 80*, en colaboración con Andrés Lizarraga y en 1960, *Historia de un escritor que se llevaron preso*. Esta fue, sin duda, la etapa de mayor reconocimiento de Osvaldo Dragún como dramaturgo. *Las Historias para ser contadas* han trascendido su época para ser, en la actualidad, uno de los textos más representados en Latinoamérica por profesionales y aficionados, escuelas, teatros comunitarios y otros.

A la par de su labor autoral, Dragún se convirtió en el asesor literario de la compañía y organizó eventos teóricos de gran importancia, como los seminarios realizados dentro del Primer Festival Rioplatense de Teatros Independientes en 1960. Esta se podría considerar la génesis de su posterior e intensa actividad como promotor y referente de importantes movimientos teatrales.

En marzo viajaron a Montevideo donde inauguraron el Primer Festival Rioplatense de Teatros Independientes. Dragún, desde la Comisión de Asesoría Literaria desarrolló una importante actividad de intercambio de experiencia con autores mediante seminarios en donde cada uno de ellos exponía sus trabajos y se abría un debate sobre los textos. Es significativo que esta tarea estuviera cerrada a los dramaturgos y no se permitiera el ingreso de quienes no lo fueran, revelando una orientación distinta y autónoma, respecto del papel de los integrantes y socios del teatro.⁵

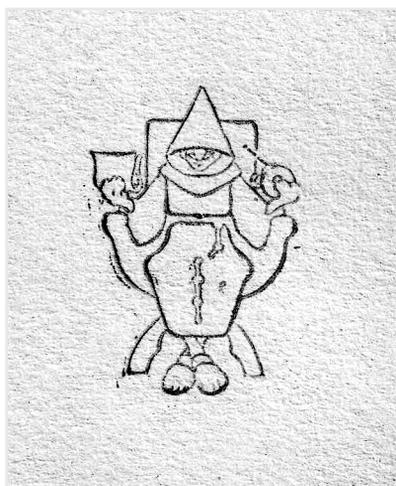
En 1961, Dragún partió a Cuba, donde permaneció dos años. Luego trabajó en España, muy vinculado a la televisión y con grandes éxitos, al igual que

había sucedido en la Argentina. Los más recordados son: *Historias de jóvenes* (1959) en la televisión argentina que contó en su reparto con figuras como Norma Aleandro y María Rosa Gallo, y *Los de la mesa 10* estrenada en 1960.

Fray Mocho, tras un período de internas y decadencia, y a pesar de los esfuerzos de Oscar Ferrigno, cerró su ciclo en 1962.

En 1972, Dragún y Ferrigno intentaron reflotar la experiencia, articulándola con núcleos teatrales de Latinoamérica, algunas de las cartas que reproducimos en este apartado dan cuenta de ello. Pero las condiciones hostiles del medio y la falta de trabajo en la Argentina, hicieron de esta empresa una misión irrealizable.

Nunca más Dragún encontró un grupo de trabajo al cual integrarse –al menos de manera estable– como ocurrió con Fray Mocho.



Las primeras incursiones de un autor

Oswaldo Dragún

Mis padres eran campesinos,⁶ hasta que fueron echados de las tierras y tuvieron que mudarse a Paraná. Después, cuando el golpe militar de 1943, como mi padre era judío, radical y trabajaba en la Casa de Gobierno, se tuvo que venir para Buenos Aires. Y pronto lo seguimos nosotros. Yo tenía entonces quince años. Al cumplir los veinte, me ganaba la vida como cobrador de una empresa que vendía lotes en Córdoba y, como a los eventuales compradores se les regalaba el viaje, hacía largas colas en la estación Retiro, desde la medianoche, para comprar 40 ó 50 pasajes. El trabajo era muy divertido, y en la cola me hacía de muchos amigos. Una de esas noches asistí a la filmación de El crimen de Oribe, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, con la actuación de Carlos Thompson, y junto con un amigo terminamos trabajando de extras en la película. El trabajo de cobrador me permitía, además, recorrer los barrios de Buenos Aires: la Boca, Villa Lynch, Villa Progreso... Yo trataba de cobrar todo en dos días, así me quedaban tres libres. Uno de esos días me compré un cuaderno y un lápiz, me metí en la Confitería Royalty de Callao y Corrientes (que ya no existe) y empecé a escribir una comedia que se llamó El gran duque ha desaparecido. Esa fue mi primera obra... (que no me parece mala aunque nunca se estrenó y ni siquiera se editó).

Coincidió con el regreso al país de ese tío mío que aparece en ¡Arriba, Corazón!, el que estuvo en la Guerra Civil Española, en un campo de concentración en Francia, entre los indios mexicanos... Cuando me encontré con el tío Juan (una especie de mito para mí), aproveché para llevarle la obra. Era un hombre muy culto y un crítico muy profundo. Me parecía Dios. Cuando volví a casa, mi madre me dijo que había llamado diciendo que lo fuera a ver enseguida. “Pero si vengo de verlo”, protesté. Resulta que mi tío, que era médico, entre enfermo y enfermo, había leído la obra y quería hablar conmigo. Una vez que estuve frente a él, tomó tres lápices de colores y comenzó a marcarme lo que servía, lo que había que corregir y lo que había que sacar.

Era un hombre con una gran intuición en materia de teatro realista y yo, que nunca había leído literatura dramática, tenía como única experiencia la de haber sido espectador, en el Teatro 3 de Febrero de Paraná, de El puñal de los troveros de Belisario Roldán, por la compañía de Blanca Podestá.

A mí hasta los 21 ó 22 años solo me interesó el deporte: nadaba, jugaba al fútbol, al básquet y al vóley. Pero cuando el tío Juan leyó mi primera obra, hizo una lista con los autores que yo debía leer: Ibsen, Chéjov, Gorki, Shaw, O’Neill. Dio la casualidad que por aquella época la editorial Sudamericana publicó los nueve primeros dramas de Eugene O’Neill, en dos tomos. ¡Fue apasionante descubrir el teatro a través

de ese loco genial...! De pronto reconocí un mundo que se me venía encima, que me abría todas las puertas.

En el Teatro realista una puerta es una puerta, y todo tenía un sentido lógico. Pero el Fray Mocho rompió con todo eso, y abrió un mundo de libertad. Yo sentía que podía mirar el mundo sin tropezar con ninguna puerta, con ninguna ventana, entrar o salir por cualquier parte. El Fray Mocho era la ideología de la libertad que, creo, todavía no ha sido estudiada en su verdadero valor.

Se supone que el teatro de mi generación era el teatro de la simplificación panfletaria, el teatro del realismo, del absurdo. Pero todo en definitiva es un único teatro que va ensayando distintas posibilidades del espacio dramático en la medida en que se va transformando el espacio histórico. La imagen dramática va reflejando la imagen histórica del país, un espacio donde la comunidad va planteando distintas posibilidades. A veces las imágenes se unifican y se da la posibilidad del realismo; otras, se hacen pomada y se pierde toda coherencia, toda lógica. Pienso que sobre un escenario de teatro se produce una síntesis casi perfecta de la realidad, más que en cualquier pantalla de cine o de televisión. Uno puede convertir el espacio escénico en cualquier lugar, puede conseguir un universo total sin ese montón de elementos que pertenecen al empobrecimiento del mundo tecnológico.

Después de mi experiencia con el Fray Mocho me fue imposible incorporarme a un grupo, porque los equipos de trabajo habían comenzado a desintegrarse. Y yo necesitaba del equipo como quien necesita de un laboratorio. No tengo apuro por estrenar y soy muy inseguro. No me apoyo en una estructura sólida y no veo casi nada claro. Por eso el equipo, el laboratorio, me permiten ser inseguro, dudar acompañado. La inseguridad, la duda en soledad es angustiante. En cambio, en equipo, es creativa. Nunca más se volvió a dar la experiencia de Fray Mocho. Con Ferrigno intentamos resucitarla en 1972, haciendo Historias con cárcel, pero la experiencia terminó muy pronto. Estaba marginado, no tenía trabajo y me tuve que ir a trabajar a España.

A mí me interesan más los espacios marginales que los estructurales. Porque en aquellos yo tengo la posibilidad de jugar con mis propias reglas. Creo en estos espacios (y más en una sociedad como la nuestra), porque son los que ejercen presión de cambio. El Fray Mocho fue un espacio marginal, como lo era toda la cultura entonces, porque el peronismo era un proyecto de país político, social, económico, pero no cultural. Es curioso: teniendo intelectuales valiosos (no muchos, pero integraban un grupo muy fuerte), ellos también quedaron marginados porque no participaron en la elaboración de un proyecto político-cultural, no tuvieron espacio. Eran tan marginales como nosotros, con la diferencia de que ellos estaban de acuerdo con el gobierno y nosotros éramos antiperonistas. Pero (y esto lo he descubierto últimamente), tanto peronistas como antiperonistas teníamos la sensación, aunque no consciente creo, de que se estaba dando un cambio totalizador, social y políticamente. Nos gustara o no, se estaba

cambiando una sociedad en su totalidad, y nosotros teníamos la sensación de pertenecer a esa totalidad. ¿Por qué fue tan creativo el teatro independiente siendo antiperonista? ¿Solo por ser opositor, como Teatro Abierto frente a la dictadura militar? No, porque Teatro Abierto se agotó en la oposición, y en cambio los independientes no solo no se agotaron en el antiperonismo, sino que no hay ni una sola obra del teatro independiente que sea antiperonista. Son anti la humillación del ser humano, anti la opresión, anti la esclavitud, pero no son antiperonistas.



Integrantes de Fray Mocho durante la gira de 1954. Arriba: el chofer Cata Guzmán, Néstor Raimondi, s/i, Irene Schetter, Juan Pérez Trezol, Roberto Espina, Rafael Gallegos y Roberto Britos. Abajo: Mauricio Faberman, Oscar Ferrigno, Estela Obarrio, Alberto Panelo, Chantal Thomé, Carlos Pugliese junto a su esposa y Nilda Eyras. Foto: cortesía de Roberto Espina.

Cuando Dragún me llamó para trabajar, yo iba a cumplir 20 años, él ya tenía 30 y, junto a Oscar Ferrigno, convocaba al Seminario de autores dramáticos del Teatro Popular Fray Mocho. Chacho era un tipo volcado a la acción. Fue fundamental su encuentro con Ferrigno porque esto definió una línea particular del Fray Mocho. Lo que distinguió a ese grupo fue una visión de país que no se veía en ningún otro teatro, ellos salieron y llevaron su repertorio a una extensa gira nacional.

De ese andar el país –y más que el país– se vino mucha gente del interior que seguía los pasos de Fray Mocho. Fue un movimiento realmente federal. El teatro independiente, como característica general, aportó un repertorio exquisito, de grandes autores. Pero el Fray Mocho fue el que más investigó, el que más autores argentinos buscó y el que más interrogó sobre una dramaturgia con raíces nacionales y populares. A todo este trabajo novedoso se sumaba Chacho.

En el Seminario estábamos, por ejemplo, yo y Blas Raúl Gallo que andaba cerca de los 60 años. Es decir, convivíamos en una fraternal pelea de generaciones muy distantes y estéticas disímiles. Los teatros se definían como populares pero en el fondo eran de elite, de clase media, mientras que el Teatro Fray Mocho salía a buscar otro público, algo que marcó una gran diferencia y que permitió el desarrollo de una escritura teatral que no ha sido revisada suficientemente. Es decir, la generación del sesenta que viene para superar estéticamente la escritura anterior que es la de Chacho, Gorostiza, Lizarraga, etc., introduce un elemento más tradicional en el teatro. Asume los modos del realismo norteamericano a lo Arthur Miller, una forma de ibsenismo pero a lo yanqui. En las obras emblemáticas como *Soledad para cuatro*, de Halac o *Nuestro fin de semana*, de Cossa, vas a encontrar viajantes que se mueren, gente de clase media viviendo sus angustias; mientras que Dragún incorporaba ya un teatro épico, diegético, casi diría protobrechtiano. Él utilizaba la narrativa como forma dramática. En lo concreto, incorporó un lenguaje completamente original en las *Historias para ser contadas*, un concepto menos dramático y más épico de teatralidad. Estaba un paso adelante y considero que esto fue un aporte de Chacho y su generación, pero fundamentalmente de él como dramaturgo. Por eso sostengo que entre la generación del sesenta y la siguiente –que trabajó en el Di Tella–, el antecedente es Dragún. Aunque se suele ubicar en este lugar a Halac, Cossa o Rozenmacher, estoy convencido de que Dragún tiene más que ver con Griselda (Gambaro) y con (Ricardo) Monti.

Más tarde hubo una centralización del Teatro independiente que aportó cosas notables y pecados irremediables. Fue hecho por gente de izquierda que hablaba de un teatro nacional y popular pero que ideológicamente “disfuncionaba”. Si lo tuviera que calificar, diría que es profundamente antiperonista y es difícil analizar un fenómeno popular y no ver el peronismo. Pero

estamos hablando de gente que hoy revisaría su posición seguramente, como me pasa a mí, ya que nuestro contacto con las estéticas populares era inexistente. Si un teatro se acercó a eso fue Fray Mocho, que retomó mitos populares y cultivó toda una teatralidad que fue excluida del teatro argentino por la “gente culta” porque significaba la famosa división argentina entre civilización y barbarie. Insisto en que la generación del sesenta, hasta que descubre el grotesco, representa un paso estético atrás respecto de la generación anterior, a la que pertenecía Chacho.



Olga Martha Dragún⁸ (*Gogó*)

Mi familia vino de Paraná a Capital en 1945, cuando yo tenía 7 años. Llegamos porque a mis padres el peronismo los había despedido de la Casa de Gobierno, donde ellos trabajaban como empleados. Mi papá era radical y mi mamá siempre fue comunista, como su hermano Juan que viajó de médico a la Guerra Civil Española para trabajar en contra de Franco pero, como los comunistas estaban divididos en dos áreas, los estalinistas casi lo fusilan y fue a parar a un campo de concentración en Francia. De ahí logró pasar a México donde se casó y luego se vino a vivir a Buenos Aires. El tío Juan, además, guió a Dragún en sus primeros pasos en la escritura. Tal es así que mi mamá le llevó, sin que Chacho supiera, la obra que había terminado antes de los 20 años: *El gran duque ha desaparecido*. A partir de ese momento, él lo apoyó muchísimo.

Chacho mantuvo la relación con el tío Juan hasta su muerte. Era una persona a la que le interesaba el arte, la literatura, llenaba de aire y aliento a mi hermano. También fue importante en el imaginario de mi mamá, ella le debe haber pasado muchas historias a Chacho. Este tío está en sus obras, hay mucho de la personalidad de Chacho que tiene que ver con la del tío: mujeriego a ultranza y muy obsesivo con sus creencias, como la escritura, por ejemplo.

Mientras vivimos en Paraná, los tres hermanos –Chacho que era el mayor, Armando y yo– pasábamos mucho tiempo en el Club. Armando y Chacho jugaban al fútbol, a la pelota paleta, vóley y sobre todo, nadaban, llegaron a estar en los primeros puestos de nadadores de la Argentina. Chacho toda la vida hizo deportes, cuando no podía al aire libre, hacía gimnasia sistemáticamente en su casa.

Sucedió entonces la expulsión de mis padres y mi papá se vino antes a buscar trabajo, al no conseguir nada por ese antecedente de antiperonismo, se vio obligado a trabajar de vendedor callejero. Más tarde, cuando vinimos con mi mamá a Buenos Aires, Chacho tuvo que terminar en el Colegio Nacional la escuela secundaria, Armando el 7º grado de la escuela primaria y yo 1er grado superior. Nos recibieron en la casa de mi abuela paterna que vivía con un hijo soltero, finalmente nos quedamos solos en ese departamento porque mi abuela estaba muy viejita y se fue con una hija, hasta que murió a los 100 años.

En aquel momento, Chacho terminó el Colegio Nacional, comenzó abogacía primero e ingeniería después, pero dejó ambas carreras. Eso provocó grandes problemas con mi papá, con quien tenía una relación mala porque mi padre quería que él estudiara una carrera, le decía que con el teatro no se comía, sin embargo Chacho se dedicó solo al teatro.

Por otra parte, la relación con los hermanos era poca porque él era muy autónomo, no dependía para nada de lo que pasaba en casa, su actividad estaba

afuera y no era corresponsable de lo que acontecía en su hogar. Pero incluso estando ausente para mí fue importante, como esa primera biblioteca que armó y que, cuando se casó a los 22 años, dejó en casa. De ahí en más, Chacho fue como una tortuga que iba por el mundo con su casita a cuestas. Eran él y la valija con sus papeles. Por eso hay dibujos, textos y obras inéditas en México, Italia, Cuba y Argentina. Esa tortuga que andaba con la casa a cuestas era un motor de proyectos con una personalidad espléndida. A pesar de la diferencia de edades yo sentía más empatía con él que con mi otro hermano y podía preguntarle cosas que eran fundamentales para mi adolescencia. Cuando tuve un conflicto personal con mi exmarido —que era amigo de Chacho y con quien me casé a los 16 años—, lo conversé con él y era como si me mirara por detrás de la nuca, sabía lo que estaba dentro de mí, me habló de la sensualidad, la sexualidad, la vida. En resumen, si yo estaba en problemas a quien recurría para hablar y entender qué me pasaba era a él.

Así de complejo era el vínculo familiar y esto, de alguna manera, lo reflejó en su teatro. Si uno ve sus últimas obras, la familia aparece crudamente retratada. Aunque al final demostró que se podía vivir del teatro, mi papá no lo terminó de aceptar, y no hubo reconciliación entre ellos porque nunca hubo pelea, la actitud de mi viejo era tomar distancia, no acercarse. En cuanto a mi mamá, ella había sido actriz en el campo, en los años veinte, y con él se comportó de manera protectora y manipuladora. De eso nos dimos cuenta cuando éramos grandes, él un poco antes porque era más perceptivo e inteligente. Es por eso que en aquellas obras en las que aparece la familia, la madre está muy duramente reflejada, no hay amor filial sino rencor y manipulación de la familia.

En lo teatral, Chacho comenzó a relacionarse con el Teatro IFT primero y después vino el vínculo más importante y formativo con el Teatro Popular Fray Mocho. Mantenía una relación ambigua con (Oscar) Ferrigno, lo admiraba pero discutían, tenían diferencias, eran dos personalidades muy fuertes, con maneras muy distintas de manejar las situaciones. Después de Fray Mocho se largó solo por el mundo teatral y se hizo su nombre, trabajó para la televisión, cosa con la que Ferrigno no estuvo de acuerdo, pero de ahí cobraba y era lógico, él tenía que mantenerse.

En esos años, por la década del cincuenta, militó en la Federación Juvenil Comunista y en el Partido Comunista hasta que se fue a Cuba. Estuvo allí cuando la Crisis de los misiles, y temí mucho por él porque estuvimos al borde de la Tercera Guerra Mundial y Cuba fue el foco.

Después, por mucho tiempo viajó, se casó, se divorció, pasó años en el exterior, yendo a España, México y regresando a Argentina por períodos breves. Era una figura central en la casa pero desde fuera de ella. Mis recuerdos personales son de mucha comprensión, creo que él nos entendía más de lo que nosotros lo

entendíamos a él, salvo mamá para quien era su héroe, el hijo que salía en los diarios. Yo soy física, qué le podía contar a mi mamá de eso, mientras que el teatro había sido la vida de mi madre y se veía realizada en su hijo espléndido que con mucho trabajo iba por el mundo como un caballero andante con su valija de papeles.

De esos viajes lo que recuerdo es mi sentimiento de falta porque mi hermano Armando nunca cuidó a mamá y quedé como hija única. Chacho y yo les habíamos comprado un departamento a nuestros padres, que pagamos con un crédito bancario. Al morir papá, mi mamá decidió permanecer en su departamento, no quería vivir con sus hijos y eso me hacía sentir una responsabilidad muy pesada. Lo necesitaba a Chacho, él era importantísimo para mi vieja cuando venía de viaje, además de que para mí era un ser esencial. Pero había una faceta elitista en él, la gente que no le interesaba no existía, tenías que ser interesante, y esto era que te importara el teatro, la filosofía, la política, todo lo que estaba alrededor de su trabajo.

Ya de regreso a la Argentina y en plena dictadura, lideró Teatro Abierto, que fue uno de los agentes del cambio de gobierno. Las Islas Malvinas, Las Madres de Plaza de Mayo y Teatro Abierto fueron los factores públicos y visibles contrarios a la dictadura militar. Pero yo no estuve cerca en ese tiempo, no eran relaciones importantes las de él con su familia y creo que tenía muchísimo sentimiento de culpa por eso. Por otro lado, reconozco que fue una de las personas más inteligentes que he conocido, sobre todo porque tenía una inteligencia emocional difícil de encontrar en el sexo masculino, siempre estaba enamorado. Cada vez que regresaba del exterior o a fin de año, que lo pasaba religiosamente con la madre –papá murió 20 años antes que mamá– decía: “estoy tan enamorado”, pero nunca era de la misma persona. Sin lugar a dudas, los amores fueron un elemento primordial en su vida. Se casó la primera vez formalmente con Berta, con quien fue a vivir y estuvo dos años. Ella no estaba relacionada con el teatro, era una mujer bellísima, como todas las mujeres con las que él aparecía, eso es un dato importante. Después se juntó con Cape Courreges, a quien dejó por Pola Alonso, una reconocida actriz de cine, con la que vivió bastante tiempo. Nunca entendí esa relación. Cape era una chica con muchas inquietudes por la literatura, la filosofía, las ciencias sociales y el teatro, que concordaban con Chacho, pero Pola no estaba en eso, su vínculo debe haber estado más cercano a la sensualidad. Luego vino la etapa de María Ibarreta, un ser excepcional, le tuvo mucha paciencia a Chacho, estuvieron diez años y él era como el padre para los hijos de ella. Finalmente, su última esposa fue Beatriz, una relación en la que él ganó una enfermera, una persona que lo cuidó en el último año. Me refiero solo a sus mujeres argentinas porque había viajes en el medio y él era muy mujeriego, aunque en realidad, para salvarlo de esa expresión que no corresponde, vivía enamorado, lo que sentía por ellas era amor.

En el último tiempo estaba muy introvertido, su escritura era más íntima, no tan ideológica. Yo sentía que había vivido siete vidas por lo intensas que fueron sus etapas, al final, llegó cansado. Recuerdo que la noche antes de morir nos invitó a cenar a mi hija Carola, a Raúl, mi marido, y a mí. En cierto momento me dijo: “No baja el ángel, no puedo escribir”. Estaba muy triste y tenía esas cosas de creer que había varias vidas, aunque no era para nada religioso pero sí mágico. Creía en la “magia”.

Con mi hermano la muerte fue terrible, por agotamiento, una bacteria (clamidia neumoniasis) del pulmón le produjo una neumonía y le tocó lo que cubre el corazón. Tenía las defensas bajísimas, estaba exhausto del Cervantes que fue un trabajo infernal. Afrontó ese desafío con alma y cuerpo y, en esas circunstancias, significaba ir contra la corriente. Pero lo que logró fue impresionante. Él levantó ese teatro.



Al centro Dragún, a su izquierda Pola Alonso y a la derecha, Iris Alonso, hermana de Pola y madre de Ingrid Pelicori. Foto: cortesía de Ingrid Pelicori.

Buenos Aires, junio 20 de 1972⁹

Querido Emilio:¹⁰

Qué dice, cuate? Tanto tiempo! De las cartas tuyas que me hablas, solo recibí, y luego una que me trajo Mabel Martín. Yo respondí a la anterior. Me extraña que no la hayas recibido. Y luego que vi a Mabel Martín, salí en un largo viaje por el interior del país, del que acabo de regresar hace muy pocos días, organizando una gira teatral de la que te hablaré más adelante, en esta carta.

¿Cómo estás, Emilio? Lamento que mis papeles te llenen la casa de polillas, pero espero que pronto, personalmente, y juntos, podamos hacer con ellos una linda hoguera sacramental. Es verdad que existen posibilidades de que vengas por Buenos Aires? Sería estupendo, mano! Tengo tantas ganas de verte. Aunque siempre encuentro a alguien que te ha visto, o recibo cartas de Dauster, que me habla de ti, y esa también es una manera de saber que estás.-

Yo he pasado unos años muy dedicados a la televisión. Casi seis. Pero ese no fue un pretexto para no escribir teatro (mi última obra escrita fue HEROICA DE BUENOS AIRES¹¹), sino que realmente sentía que me faltaba algo que me excitara. No sé si alguna vez lo comentamos, pero siempre me ha costado mucho escribir sin estar metido dentro de un grupo, viviendo una vida que me excitara. Es posible que esas excitaciones hubiesen desaparecido de mi vida hace bastante, tal vez allá por el 63, donde en Cuba fue la última oportunidad, si no de escribir, sí de vivir aceleradamente. Luego, al volver, intenté crear un grupo, pero debido a razones muy especiales, casi todas de tipo político, fracasó. Y después, bueno, me metí de cabeza en otro tipo de existencia. La televisión, una vida familiar y un núcleo familiar, estupendo sí, pero bastante apartado de mis apetencias naturales. Unos nacen para vivir en la normalidad. Yo necesito vivir mi propia normalidad. De pronto, llegué a sentir que la imaginación se había enojado conmigo, y me había abandonado. Tú sabes que la televisión se mueve a un nivel realista, muy distinto al tipo de trabajo que me interesa en el teatro. En la televisión te las arreglas con el oficio, un cierto sentido de la observación, y si la conservas (y ese es mi caso) una cierta honestidad ideológica. Me fue fácil hacerlo. Pero con el teatro es distinto, para mí. Necesito que las cosas se me proyecten, se me distorsionen, para que recién luego recobren su unidad necesaria. Y eso no funcionaba. En estos seis años intenté hacerlo varias veces. Resultado: muchas hojas rotas; un primer acto de una comedia divertida, pero inconclusa, y otro primer acto, realmente muy bueno, pero que allí quedó porque hasta hoy no he podido solucionar el segundo.-

De pronto, algo cambió. Es posible que ya hubiese llegado al límite de mi paciencia. Es posible. Pero además colaboraron hechos concretos. Yo te hablé mucho del TEATRO POPULAR FRAY MOCHO, donde estrené casi todas mis

obras, y al que pertenecieron Pabelo e Isabel. Y creo que también te hablé de Oscar Ferrigno, que fuera director y creador de Fray Mocho. Fray Mocho fue un teatro fundamental para mi país, por lo que hizo, y por lo que propuso. Pues bien, hace un tiempo llegó Ferrigno a mi casa y me propuso resucitar Fray Mocho, y volver a trabajar juntos en una obra. Creo que ese fue el impulso que necesitaba. Y nos pusimos al trabajo. Resultado: acabo de terminar una pieza después de 6 años, dentro de las estructuras de Historias para ser Contadas: HISTORIAS CON CARCEL. Y además, hemos resucitado Fray Mocho. En setiembre salimos en una larga gira por todo el país con mi obra y una serie de conferencias ilustradas y charlas. Y para principios del año 1973, estamos preparando una gira latinoamericana, donde llevaremos un repertorio muy amplio y variado, siempre dentro de una técnica de gran libertad escénica. Le he escrito a Dauster, ya que nos interesaría mucho trabajar en las universidades norteamericanas. Y por supuesto, nos interesa sobremanera llegar a México. Cómo crees tú que podría resolverse este punto? Nuestro interés especial son las universidades y su público, pensando que el tipo de repertorio que llevamos puede movilizar al público joven. Pero todo tipo de posibilidad debe ser tenida en cuenta. Paso a detallarte qué repertorio llevamos:

- 1.- HISTORIAS CON CÁRCEL, de Dragún.
- 2.- HISTORIAS PARA SER CONTADAS
- 3.- LA MUECA, de Eduardo Pavlovsky, obra psicológica muy actual.
- 4.- EL REÑIDERO, de Sergio De Cecco, obra costumbrista con enfoque moderno sobre el mito de Electra.
- 5.- EL GIGANTE AMAPOLAS, obra de un clásico argentino, Juan Bautista Alberdi, en adaptación mía.
- 6.- HISTORIA DE LA GUITA (dinero, en argot argentino), espectáculo musical y de estructura muy libre sobre la historia del dinero.
- 7.- UNA NOCHE CON EL SEÑOR MAGNUS E HIJOS, de un joven autor argentino, E. Monti.
- 8.- COMO VOLVI A MAMA, de otro autor argentino joven, W. Opperto.
- 9.- UN ESPECTACULO DE TEATRO PARA NIÑOS.
- 10.- UN ESPECTACULO PARA CAFÉ CONCERT
- 11.- CHARLAS Y CONFERENCIAS SOBRE TEATRO ARGENTINO, ilustradas por los actores.-

Como ves, el repertorio abarca una amplia gama del teatro argentino. La compañía está integrada por 9 personas: 4 actores; 3 actrices; 1 asistente; y yo. El director del teatro es, como te dije antes, Oscar Ferrigno. Y el equipo de actores es

sumamente interesante y flexible, ya que se maneja tanto en lo estilístico como en lo musical.-

Te parece que puedes ayudarnos a llegar hasta México? Quiero decir, si puedes hacernos contacto con las universidades o instituciones a las que tú creas pueda interesar nuestro trabajo. También nos serviría de mucho cualquier tipo de contacto que puedas hacernos con gente en el resto de Latinoamérica, o en Estados Unidos. La verdad es que me gustaría mucho poder volver a México trabajando!

¿Sabes que vendí unos programas míos a la televisión mexicana? Por medio de un argentino que se dedica allí a llevar artistas y programas, vendí dos ciclos que hice aquí, en Buenos Aires. Uno, de terror. ¿Qué te parece? Y otro, UNO ENTRE NOSOTROS, que fue bastante interesante, por lo menos en algunos capítulos. No sé si ya están en el aire. ¿Ves televisión? Si ves, podrás decírmelo tú. Por ese camino, hubo posibilidades de que yo fuera para escribir unos guiones para T.V. No sé en qué quedó el asunto. Aún estoy esperando una respuesta definitiva.

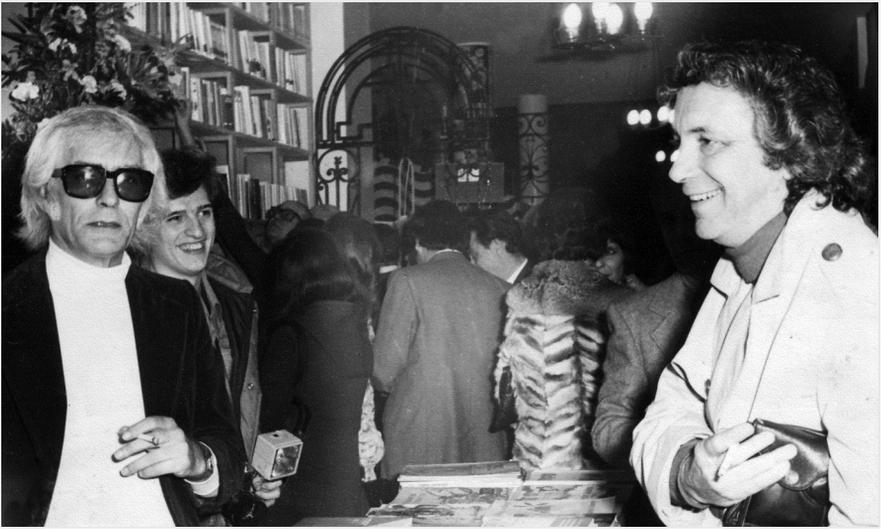
Con tu carta, Mabel Martín me trajo una de Héctor Mendoza. Casi me caigo de espaldas al enterarme de que se había casado con Luisa Josefina. Y también de que se había divorciado. En una sola carta! No te parece fantástico? Cómo está Luisa Josefina? Quiero que la abracés y beses en nombre mío. Es curioso como a veces conoces a una persona por poco tiempo, meses tal vez, y a veces semanas, pero esa persona se queda metida dentro tuyo para siempre, como algo valioso, cálido, y querido. Fíjate, estuve viviendo en España tres años y medio, y creo que solo añoro el recuerdo de dos o tres personas. En cambio, contigo, con Luisa Josefina, con Héctor, no sé exactamente cuánto tiempo, en total hemos estado juntos, pero cada vez que los recuerdo, que te recuerdo, que hablo de ti con alguien, es como si ayer mismo nos hubiésemos visto. Tú sabes que el porteño tiene fama de hacer un culto algo tanguero de la amistad. Y es verdad. Pero me gusta que sea así. Aunque yo no sea porteño.-

¿Qué has estrenado últimamente? Qué haces ahora? Realmente, sería estupendo volverte a ver pronto. Aquí, en Buenos Aires; o allá, en México. Y sería mejor en ambas partes!-

¿Ves a Malkah Rabell? Hace mucho que no sé nada de ella. Si la ves, dale un abrazo de mi parte.-

Querido Emilio, espero tu respuesta. Recibe un abrazo fraterno, y transmítelo a los amigos de allá.

OSVALDO DRAGUN
AUSTRIA 2247.- 7. 30.- BUENOS AIRES.-ARGENTINA.



*Dragún (a la derecha) y Lucho Schwartzman (a la izquierda con anteojos oscuros).
Foto: cortesía de Miryam Strat.*

Buenos Aires, agosto 20/72¹²

Señor

ESTEBAN CABEZAS¹³

TRASVERSAL 17 N. 24-57, dpto. 301 exterior

BOGOTA

COLOMBIA¹⁴

Querido Chévere:

Me imagino ambas sorpresas: que yo te escriba, y ver el nombre de FRAY MOCHO en el papel. Pues ambas son verdaderas. Yo te estoy escribiendo. Y con Ferrigno hemos reorganizado nuestro amado y perdido FRAY MOCHO. Y justamente por esto es que te escribo, después de haberme vuelto loco tratando de hallar tu dirección. Ya hace bastante que con Ferrigno habíamos decidido largar nuestro trabajo en televisión y volver a reunir un grupo teatral. Por supuesto, conseguido eso, lo más lógico era llamarlo FRAY MOCHO, ya que los objetivos eran semejantes a aquellos de nuestra “juventud”. Y el caso es que los primeros días de setiembre nos largamos en una extensa gira por todo el país con el estreno de mi última obra “NUEVAS HISTORIAS PARA SER CONTADAS” (HISTORIAS CON CÁRCEL). Estaremos viajando hasta

principios del año 73, porque en marzo de ese año, comenzaremos una larga gira latinoamericana que iniciaremos en Chile, recorriéndolo de sur a norte. En dicha gira latinoamericana llevaremos un extenso y variado repertorio de obras de autores argentinos actuales, a saber:

- 1.- NUEVAS HISTORIAS PARA SER CONTADAS (HISTORIAS CON CARCEL), de Dragún.
- 2.- COMO VOLVI A MAMA, de Walter Opperto.
- 3.- LA MUECA, de Eduardo Pavlovsky.
- 4.- HISTORIA DE LA GUITA (dinero, en lunfardo porteño), de Enrique Silberstein.
- 5.- EL REÑIDERO, de Sergio De Cecco.
- 6.- EL GIGANTE AMAPOLAS, de Juan Bautista Alberdi, adaptado por Dragún.

Además, llevamos una serie de conferencias y charlas ilustradas por los actores, y una exposición gráfica sobre temas generales y teatrales de nuestro país. Nos interesa entrar en contacto directo con todos los países latinoamericanos, llevando lo nuestro, y trayéndonos lo de los demás. Creemos que para nosotros, y no me refiero a nosotros como gente de teatro, sino como habitantes de este continente, será una experiencia única y sensacional. Contamos con la representación oficial del Centro Argentino del Instituto Internacional Del Teatro. Queremos trabajar en teatros, universidades, sindicatos, villas miserias, bibliotecas, centros culturales, etc., etc. Podemos hacerlo en cualquier parte, ya que nuestro repertorio está preparado sobre la base de una presentación abierta y de absoluto y directo contacto con el espectador. Vos te acordás de las Historias para ser Contadas. Podían hacerse en cualquier parte, por más precarios que fuesen los medios del lugar. Bueno, ahora queremos hacer lo mismo. Pensamos que es una manera franca y divertida de presentarse a la gente.

Bueno, Chévere, esto es lo que queremos hacer. Pero para poder hacerlo, necesitamos de la ayuda de todos los amigos que tenemos en Latinoamérica. Y vos siempre fuiste uno de nuestros grandes amigos. Por eso te escribo. Necesito saber si podés ayudarnos a presentarnos en Colombia. Empezamos, como te adelanté antes, por Chile en el mes de marzo del 73. Así que más o menos tenés idea de para qué fecha podríamos estar en Colombia. Me gustaría que me hicieras llegar tus sugerencias respecto a todo lo que te he contado, y por supuesto, respecto a tus posibilidades de apoyarnos en lo que hace a Colombia. Aunque, por supuesto, te agradeceré mucho cualquier contacto que puedas darnos con otros países. Espero poder darte este agradecimiento,

personalmente, y esta vez en tu país. Un fuerte abrazo a Leonor. Todo el cariño y el recuerdo de los “mochos”. Hasta pronto, Chévere. Hasta el día 4 de setiembre estaré en mi dirección: Osvaldo Dragún, Austria 2247.-7. 30, Buenos Aires. Después de ese día, en que partimos al interior, podés escribirnos a: Señora Esther Colorio (para Teatro Fray Mocho), calle Doblado 160.- 8. 2, Buenos Aires.-

Espero tu carta y tus consejos. Un abrazo
osvaldo dragún.-

La peste viene de Melos fue lo primero que vi de Dragún en el Fray Mocho. Yo no estaba muy de acuerdo con la teoría de (Oscar) Ferrigno con Fray Mocho, pero igualmente era un espectáculo serio, había un autor. Aunque lo que más me impactó de Chacho fueron las *Historias para ser contadas*. Él tenía, hasta ese momento, una tendencia a escribir obras históricas, al igual que Lizarraga o Agustín Cuzzani –que también tomaba la historia pero desde un punto de vista muy jocoso. De esta segunda tanda de autores, todos éramos de izquierda, porque al teatro independiente lo conformaban: el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo y La Máscara. Esos eran los importantes, aunque después estaban La cortina, el Fondeo, el Florencio Sánchez y siete u ocho más. Leónidas Barletta, del Teatro del Pueblo, era comunista; Juan. B. Justo, como su nombre lo indica, socialista; y La Máscara venía del teatro proletario anarquista. Todos estos eran espacios que programaban obras de fuerte contenido político. No es como ahora, que domina el juego teatral sobre el resto de las temáticas. En aquel tiempo hacíamos teatro porque queríamos decir algo vinculado a lo social.

Dragún tenía un espíritu fuerte, de combate, creador. Había estado en el IFT con el padre de Cipe Lincovsky¹⁶ antes de pasar al Fray Mocho con Ferrigno. Nos vimos por primera vez en un tren, él me conocía porque mi obra *El puente* fue un suceso muy grande. Sin embargo, yo lo conocí de a poco, cuando él ya estaba en el Fray Mocho y Estela Obarrio en La Máscara. En cuanto Ferrigno volvió de París trajo los primeros libros de Stanislavski, lo que significó toda una inspiración para el medio y ahí estaba Chacho.

Después, como él viajaba mucho, nos veíamos solo de vez en cuando. Los autores siempre nos reuníamos, a mí me gustaba leer mis textos, valoro mucho las primeras recepciones de mi obra, por eso hice lecturas con Orestes Caviglia, Discépolo y Pablo Palant. Recuerdo que Chacho estuvo en la lectura de *Los prójimos* y cuando terminé dijo riendo: “¡yo pensé que estaba liquidado y mirá lo que escribí!”. Él tenía algo muy especial como ser humano, era muy querible. Hace poco me enviaron por mail una foto y lo que me gusta es la forma en que lo miro... “yo lo quería, caray”.



«FRAY MOCHO»

TEATRO - ESCUELA

CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

PRIMERA PARTE

BUENOS AIRES

Oswaldo Dragún

Yo tuve mucha suerte.¹⁷ Estaba en un club de barrio, en La paternal, éramos un grupo de jóvenes que no hacíamos más que divertirnos, éramos jugadores de fútbol, de voleibol, de ajedrez, y teníamos ganas de hacer teatro. Una vez iba caminando por la calle Cangallo y Paraná y vi un teatro que presentaba una obra que se llamaba Los casos de Juan –era el Teatro Fray Mocho– y entré. Lo dirigía el que para mí fue el hombre de teatro más importante que tuvo el país: Oscar Ferrigno.

Lo único que yo había visto en teatro era una bailarina española que se llamaba María Antinea que tocaba las castañuelas y bailaba, nada más. Lo primero que vi en Fray Mocho fue el escenario vacío con un grupo de actores que vestían una malla negra y hacían de personas, animales, árboles. Hacían el sonido de todo lo humano y lo más que humano, el lago, el viento. Esto me descubrió la gran libertad del teatro, no sus límites. Descubrí que era el espacio más libre que había encontrado en mi vida, ni mi familia me ofrecía ese espacio de libertad, ni mis amistades ni mis relaciones con mujeres. También descubrí de entrada que no hace falta nada para hacer teatro. Por eso disiento cuando se discute ahora si el teatro es un arte de minoría y el cine y la televisión son artes masivos, yo creo que es al revés, el único arte masivo es el teatro porque aunque se dé para tres personas pone en movimiento unas energías individuales que se dan en el tiempo, en los años, en los ciclos y produce efectos que no producirán nunca ni el cine ni la televisión. Porque la tecnología tiene los propios límites de la tecnología y el teatro es tal vez la última muestra de artesanía espiritual que queda y esa artesanía espiritual no tiene límites, es infinita. Tuve la suerte de descubrir eso de entrada y me quedé tan apabullado que bajé a los camarines, pregunté quién era el director y le dije que me quería quedar en el teatro. Entonces me dijo:

–¿Vos sos actor?

–No –además hablando con la z como hablo yo, puedo ser actor en España.

–¿Sos director?

–No.

–¿Y qué hacés?

–Yo escribo.

–¿Qué escribís?

–Yo tengo una obra de teatro.

Tenía una obra de teatro escrita a lápiz que se llamaba Melos vivirá. Era la época de la invasión a Guatemala, durante el gobierno de Jacobo Arbenz, este país fue invadido y escribí una obra sobre eso. Él me preguntó qué era Melos y le conté que era

una isla griega de la época del Peloponeso pero que trataba de Guatemala. Entonces nos fuimos al café de la esquina, un café de gallegos, donde estuve yendo los 11 o 12 años que estuve en Fray Mocho, y le fui contando la historia de la obra. Me dijo: “vení mañana, la lees para el teatro y la vamos a estrenar. No te preocupés si está mal que la arreglamos, la cambiamos toda” (risas). La obra tenía seis cuadros, y el sexto era más largo que todos los cinco anteriores. Nos reunimos en su casa, él vivía en esa época con su madre que tenía una librería que se llamaba “La entrerriana”, en la calle Córdoba. Nos juntamos en la cocina y empezamos a leer la obra tomando vino. Él tenía unas hojas en blanco y goma de pegar, agarraba una página de las que yo había escrito, cortaba una frase y la pegaba. Yo leía otra hoja, se la daba, la rompía y la tiraba, de la siguiente cortaba la mitad y la pegaba. De ahí nos fuimos porque el elenco nos estaba esperando para leer la obra. Nunca tuve idea de qué cosa había quedado hasta que la leí para ellos. Y, cuando lo hice, me di cuenta de que así es como debía haber sido la obra exactamente, lo había cambiado todo. Le preguntaron el título y dijo La peste viene de Melos. Él le cambió el título y también tenía razón.

Entonces fue un comienzo muy desde adentro del teatro porque nunca fui teórico, no soy teórico de nada. Cuando a uno lo invitan a una universidad para dar una conferencia en México le dicen “maestro”, y yo digo: “maestro las pelotas”. Es complicado ser maestro, te obliga a ser ejemplo y yo no quiero ser ejemplo de nada, apenas tengo tiempo para vivir mi vida para mí. Por eso siempre estuve metido en grupos de teatro trabajando y la experiencia de Fray Mocho fue muy fuerte, una especie de anteojeras que no me pude sacar nunca en la vida.

Recuerdo que trabajábamos en un teatro en el que siempre nos estaban por desalojar porque nunca nos alcanzaba para pagar el alquiler. Era un teatro que vivía en gira, una usina de creación. El elenco se iba de gira, daba las obras, hacía talleres para formar actores, formaba grupos de teatro independiente. Nosotros hicimos una gira de dos años por todo el país, incluso entramos a Chile por el sur y volvimos a Argentina por el norte. Cuando habían pasado dos años, se habían formado 70 grupos independientes en todo el país, algunos todavía quedan, la gente de esos grupos venía a Buenos Aires y se quedaba en Fray Mocho trabajando un tiempo. Se formaban teatros de títeres, coros, yo me juntaba con gente que escribía sin importar que no fuese teatro y formábamos un taller de dramaturgia. Cuando nos íbamos a la semana, se había producido una movilización en ese lugar que era impresionante y uno sentía que tenía sentido correr la coneja como la corriamos porque la mayor parte de las veces comíamos sándwiches de milanesa, de salame, de mortadela. Salvo que de pronto apareciera alguna “gente bien” a ver la función y les encantaban esos hermosos muchachos que vestían de negro —eran preciosos los actores de Fray Mocho— y agarraban un gran metejón con “los mochos”, como les decían. Nos invitaban a sus casas, que eran casas de gente rica y ahí sí comíamos como locos, tomábamos vino y ginebra. Me acuerdo que la

primera noche que nos convidaron con whiskey caímos todos... (risas). Pero era una experiencia muy fuerte y siempre teniendo que pagar el alquiler.

Pasaron unos años y por el 56 nos estaban por desalojar. En ese momento, la Caja Nacional de Ahorro Postal hizo un festival de teatro independiente en el Salón Dorado en Mar del Plata que después se incendió. Nos invitaban al festival y con lo que nos pagaban, nos alcanzaba para pagar lo que debíamos de alquiler, pero había que estrenar una obra argentina y una extranjera. Nosotros no teníamos ninguna obra argentina ni extranjera para estrenar.

Yo no soy de Buenos Aires, soy de Entre Ríos y llegué a Buenos Aires con 15 años. Fue un sábado, un amigo de mi ciudad que había venido seis meses antes, me fue a buscar a donde yo vivía y me llevó al centro. Nos paramos en Lavalle y Suipacha, y me quedé loco porque en dos horas pasó un millón de personas y Paraná –que es la capital de Entre Ríos– tenía 70 mil habitantes. De pronto empecé a sentir que la ciudad tenía algo raro y no me sabía explicar muy bien qué era. Años después leí a Roberto Arlt y descubrí cuál era el misterio, descubrí que Buenos Aires era una ciudad que no tenía pasado pero tenía fantasmas. Esos fantasmas me estaban dando vueltas. Así me surgió la necesidad de escribir una obra sobre Buenos Aires, de la cual estaba enamorado, sentía que no me iba a ir nunca de esta ciudad. Aunque ahora me pasa al revés, siento que no voy a volver nunca a esta ciudad, porque se me murieron los fantasmas. En resumen, esa obra me daba vueltas por la cabeza, no sabía cómo escribirla, y una noche salimos de un ensayo del teatro y fuimos a una especie de feria en la calle cerca de allí. Había tres viejas comprando que se estaban contando cosas entre ellas. Una le decía: “y vino la tía Carlota y me dijo”, y se transformaba en la tía Carlota. Ahí le dije a Ferrigno: “Oscar, este es el teatro que tenemos que hacer, el teatro del chisme porque este es un país en el que estamos acostumbrados a hablar en voz baja porque si no nos llevan presos, tenemos que hacer el teatro de la cosa que se cuenta bajito”. Así que cuando surgió esta posibilidad de la Caja Nacional de Ahorro Postal, Ferrigno me dice: “hay que estrenar una obra argentina y una extranjera porque si no nos echan del teatro”.

Fuimos a la Caja de Ahorro a firmar el contrato y teníamos que llevar las dos obras, el tipo que nos recibió preguntó cómo se llamaba la obra y dije: Historias para ser contadas, Ferrigno me miró. Nos preguntó: “¿trajeron la obra?”. Le contesté “no, la traía pero se me rompió la máquina de escribir y no pude terminarla, pero sí, la voy a traer”. Y cuando indagó de qué se trataba, le conté una obra que no había sido escrita y que no sabía cómo se podía escribir: la historia de un hombre que se convertía en perro, la peste bubónica donde se vendían ratas y de un tipo que se moría de un flemón.

Las tres historias para ser contadas tienen un personaje central único que es mi padre. Pero todas las anécdotas las habíamos vivido, por ejemplo, la de un amigo actor que no podía salir de su casa (Meme Vigo, el marido de Cipe Lincovsky). Recuerdo que

fuimos a buscarlo para ir a una manifestación —anduvimos en tantas que dimos la vuelta al mundo más o menos tres veces. Y Meme Vigo estaba con la cara hinchada y dijo que no podía ir porque le dolía el flemón. Y así se fueron juntando distintas anécdotas. Todo esto le contaba al señor de la Caja de Ahorro mientras Ferrigno me miraba y también le conté la obra extranjera que terminé escribiéndola yo, porque a medida que le contaba las Historias para ser contadas me di cuenta de que era la Comedia dell arte. Tan solo había que tomarla y traerla al presente.

El asunto es que teníamos que estrenar en siete días en Mar del Plata, llegamos al teatro, y me encerré en las oficinas. Nosotros teníamos que pagar el viaje, la estadía y la comida de la gente que fuera. Entonces esas obras tenían que hacerla cuatro actores nada más, uno de ellos tenía que ser Ferrigno, el director, para no sumar a nadie más. Yo iba a hacer las luces porque no podía ir ningún iluminador y no teníamos plata para comprar vestuario. Ferrigno eligió los tres actores que irían, se juntaron y empezaron a decir qué ropa tenía cada uno y en lo único que coincidían es que los tipos tenían un pantalón gris y una camisa blanca y las chicas un vestido gris y ahí quedó. Después se convirtió en un símbolo, he leído muchos estudios sobre las Historias donde hablan del color simbólico del gris y del blanco, rarísimo. Era la única ropa en que coincidían y que no había que comprar. Entonces Ferrigno con los otros tres actores se acuarteló en el escenario y yo en la oficina del teatro. El gallego de la esquina nos traía los sándwiches de milanesa, el vaso de vino y yo escribía a lápiz. La obra no tiene acotaciones porque no había tiempo para escribirlas, a medida que terminaba una página se la daba y Ferrigno y ellos la iban poniendo en el escenario. El sexto día, a la noche muy tarde, terminé, me senté en la platea para ver eso y sí, tenía sentido, se podía hacer. Viajamos a Mar del Plata en la madrugada y en la noche del séptimo día estrenamos. Este tipo de trabajo por compulsión era muy creativo porque uno estaba metido en el horno del asunto.

Hay un gran director brasilero que se llama Antunes Filho que una vez con su grupo hizo al actor como el viejo ermitaño que vive arriba de la montaña y cuando baja es porque tiene algo importante que comunicar, si no tiene nada importante se queda arriba de la montaña, y al hombre de teatro debería sucederle lo mismo, sino tiene nada importante que se calle la boca, que se quede arriba de la montaña (aplausos). Para mí fue como una luz cuando lo escuché, porque es lo que yo he sentido siempre, la responsabilidad del creador debe ser asumida por el creador, pero no a nivel de palabrerío ni ideología prestada. O sea, la posibilidad que tiene el creador de demostrar que nada es lo que parece ser, de transformarlo todo, de convertir este salón donde estamos en el Océano Atlántico, que un actor se pare y empiece a hablar con sus manos y transforme esas manos que sirven nada más que para teclear la máquina de una oficina, para la rutina, de pronto se vuelven pura magia y empiezan a ser personas... esa posibilidad la tiene el creador y es una gran responsabilidad, especialmente en una época como esta, donde la rutina y lo cotidiano se han apoderado de todo.

GIRA NACIONAL 1954

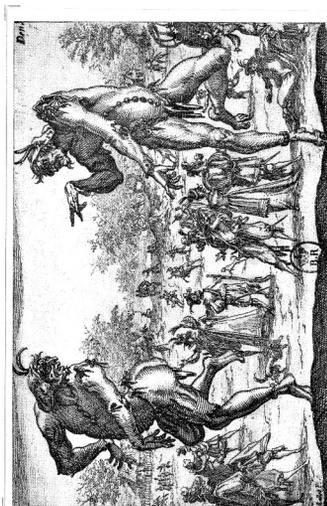
DE DEBUTAR LOS REPRESENTANTES
DRAMÁTICOS ARGENTINOS

*Terminada la gira
va un abrazo de agradecimiento
a los grandes amigos que le
hicieron posible.*

1955

Una de las condiciones de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyos ideas y pasiones están destinados a expresar sobre las tablas.

JUAN BAUTISTA ALBERDI



Roberto Tito Cossa¹⁸

Yo era muy joven, todavía no había escrito nada cuando Dragún provocó un sacudón en el ambiente con *La peste viene de Melos*. Él ya era “el joven autor” del momento. Y yo, con toda la pedantería y soberbia de pensar que el teatro comienza con uno, estaba en *La nueva expresión*, una revista cultural, dirigida por Carlos Portantiero, donde me propusieron hacer crítica de teatro. Pensaba que sabía, pero en realidad no sabía nada. Hice una crítica un poco despectiva de su teatro en general. Supongo que Chacho se habrá enojado porque yo era un chico que empezaba, tenía 22 años. Por eso digo desafortunada y de eso me arrepentí toda la vida.

No mucho después nos cruzamos de casualidad, fui a ver *La peste viene de Melos* con un matrimonio amigo, la mujer era una actriz independiente de Mendoza que conocía mucho a Dragún. Lo esperamos a la salida y juntos fuimos a tomar un café. Yo lo miraba mientras hablaba y pensaba “eso quiero ser yo, un autor, escribir y tener la repercusión de su obra”. Después, cuando escribí *Nuestro fin de semana* comencé a ser de la cofradía. Ahí lo empecé a frecuentar, no me acuerdo en qué momento. En aquel entonces, los autores nos juntábamos mucho. En ese grupo también estaban Carlos Somigliana, mi gran amigo; Germán Rozenmacher, Andrés Lizarraga, Agustín Cuzzani.

La escritura de Dragún posee todo lo que atrae cuando una obra tiene significación: su historia, su factura. *La peste viene de Melos* era una clásica obra de denuncia al imperialismo. Él tomaba la metáfora del pasado para hablar del presente de aquel momento. Creo que la estructura de sus obras sigue siendo sólida. Estaba presente el discurso de los jóvenes que creíamos que íbamos a hacer la revolución o, al menos, a verla. Formábamos parte de una corriente socialista revolucionaria, donde el Fray Mocho estaba muy influenciado por el PC (Partido Comunista).

El Fray Mocho llenaba salas de bastante capacidad de espectadores, no como ahora que se hacen para cincuenta. Y ellos las llenaban todos los días, no solo los sábados. El Teatro Fray Mocho era un fenómeno cultural importantísimo. Pero ese lenguaje de las obras de Dragún estaba apoyado en que esos teatros tenían un elenco estable basado en la militancia. Ahí se iba a profesar, a hacer la revolución en el teatro. Eran muchos y como casi todos querían actuar, había que escribir para ellos. Aunque no se lo propusieran directamente, los autores escribían para muchos personajes. Así como ahora se escribe para pocos y se hacen textos cortos; en aquel momento era al revés: había multitudes arriba del escenario y los espectáculos duraban dos horas.

En los sesenta hubo un enfrentamiento entre un teatro que podemos llamar naturalista, con antihéroes; es decir, toda una generación que empezó a intentar despegarse de la anterior, sobre todo cuando la anterior fue fuerte. ¿Cuál era nuestra diferencia? Veníamos de un teatro épico, de ideas, y la manera de distinguirnos era poner en escena a dos tipos tomando café y charlando, una cosa chejoviana, podríamos decir. En dos años se produjo este cambio, fue muy rápido. Después vino la dictadura de Onganía y ahí salimos Ricardo Halac, Rozenmacher y yo. En ese momento se abrió toda la corriente que trajo el Di Tella, que venía de la pintura y donde estaba como exponente Griselda Gambaro con una rama más surrealista. Apareció también la revista *Primera plana*, que tuvo mucha influencia. Pero Dragún en esa época ya no estaba en Buenos Aires, si hubiera estado acá, conociéndolo a él, seguro se metía, porque donde había lío, propuestas, cosas para hacer, él aparecía.

Con Chacho establecimos una buena relación, no hablo de una amistad profunda. Era un tipo entrañable a pesar de sus locuras. Salvo aquella primera crítica que fue una pendejada mía, con el paso de los años sí critiqué cosas de sus obras, ya desde otro lugar porque sabía de lo que hablaba. Él fue un tipo respetable pero no todo su teatro es bueno, su producción es muy desapareja. Quedan cosas como *Historias para ser contadas* o *Los de la mesa 10* que siguen siendo valiosas, pero no estoy seguro sobre *La peste viene de Melos*.

Historias para ser contadas es muy ingeniosa y permite un juego actoral asombroso, en ese juego está su virtud, en el hombre que se hizo perro, en la historia del tipo con flemón. Pienso que las obras que persisten siempre son porque los actores las quieren hacer, son ellos quienes les dan permanencia.

Me relaciono con Dragún tras su llegada a Fray Mocho, grupo que se consolidó luego de cuatro años de intensa labor. Durante ese tiempo logró aglutinar quince integrantes y concretar una gira nacional de mucho éxito. En doce meses, quince integrantes recorrimos casi toda la Argentina. Según los que tienen experiencia, es muy riesgoso para una compañía hacer giras de más de tres meses, sin embargo, nosotros estuvimos un año. No obstante debe ser cierto lo del riesgo porque terminamos con una gloria que nos atomizó.

Fray Mocho, hasta entonces, era un teatro itinerante que había elaborado un modo de hacer esta disciplina de arte dramático a la que luego alguien le puso Teatro pobre. No usábamos escenografía, traje, maquillaje, ni nada. Era pura expresión corporal y oral. Teníamos un repertorio de siete obras de géneros diversos. Ahí nació Dragún y apareció *Historias para ser contadas*. Cuando él llegó a Fray Mocho, yo me fui, pero vi desde afuera el fenómeno. Eso lo fui valorizando posteriormente, como en la ocasión que ellos me llamaron para actuar porque les faltaba un actor para la reposición de *El casamiento a la fuerza*, de Molière. Era una obra que habíamos hecho en la gira y debíamos reponerla en la sala de Cangallo, donde metieron trajes y escenografías. A la salida de la función, me encontré con un ciudadano de Saladillo –provincia de Buenos Aires– que me comentó: “Roberto, qué distinto. Yo los vi en mi pueblo sin nada y veía todo, ahora los veo con todo y no pasa nada”. Me asombró eso. Poco a poco valoré aquello que tuvimos nosotros en las manos, una forma de teatro reproducible y latinoamericano. Teatro de pobres para pobres y rico en imaginación, pero no supimos verlo, al menos yo no me di cuenta.

Lo mismo pasó con las *Historias para ser contadas*, tampoco hubo conciencia de que en eso estaba el embrión de una forma revolucionaria de hacer teatro, factible, multiplicable. Estábamos tan alienados con lo que Europa nos insuflaba que eso nos impidió crecer como pobres.

Yo seguí muy ligado a Dragún y Fray Mocho. A Chacho siempre le hice sentir que el arte dramático era sus *Historias para ser contadas*. Nos veíamos constantemente pero disentíamos en lo que era una línea teatral, que yo no la tenía muy clara pero sí sabía lo que no convenía, y eso nos distanció a veces. A él le dolía que no festejara sus estrenos, me acuerdo que venía como un niño, él me apreciaba y yo lo apreciaba mucho, pero soy muy despiadado, siempre digo lo que pienso. Cuando estrenó en el Teatro San Martín *¡Arriba, Corazón!*, me resultó una puesta muy compleja, con muchos actores, muy difícil de hacer porque era literatura, por momentos, un cuento. La obra era un poco la memoria de su pasado, su vida. Estábamos en el *hall* y Osvaldo

dijo: “¿viste mi obra?, ¿qué te pareció?”. Yo puse cara de que no estaba de acuerdo y eso le dolió porque teníamos una relación de afecto y él respetaba mucho mis ocurrencias.

Sin dudas hay marcadas etapas en su escritura, porque *Historias para ser contadas* no tiene nada que ver con *La peste viene de Melos* y esto último de *¡Arriba, corazón!* es otra cosa. Lo que me reprocho es que nunca pudimos tener diálogo para dilucidar, saber cómo elaboraba lo que escribía, tuvimos un distanciamiento que puede deberse a mi naturaleza. Si algo puedo expresar de él es que su relación con Oscar (Ferrigno) fue el punto de partida de una forma de arte dramático que ha sido comparada con la danza moderna –aunque no era ni danza ni pantomima– sino teatro de expresión corporal de actores, en el que se trabajaba mucho con la voz. Mi relación con Osvaldo se centró en eso que logró aquel grupo inicial de Fray Mocho que estaba preparado para una propuesta teatral que era muy viable para nuestro país.

Después seguimos el vínculo por visitas, yo iba siempre al local de Fray Mocho, seguí actuando, años después di clases. Fray Mocho terminó cuando yo estaba en Chile, el grupo fue muriendo por factores sociales externos y otros internos. El generador, Oscar Ferrigno, puso en marcha esta propuesta a base de empeño, trabajo y fatiga, en la que desarmó su vida y cada vez me asombra más lo que entregó. Porque en ese movimiento cultural no buscábamos compensaciones de gloria ni de fama ni de dinero, era el gusto de hacerlo y de eso crecíamos, de la convivencia y de la participación colectiva y anónima. Se buscaba el hombre nuevo que estaba latente ahí, era el hombre sin mezquindad, generoso.

Después me relacioné con Osvaldo cuando creó la Eitalc, nos encontramos mucho en Uruguay, Chile, incluso estuve en Cuba y visité la Escuela. Chacho era una bella persona, sobre todo muy activo. Su final en el Teatro Cervantes no me gustó nada porque era el gobierno de Menem, no se podía participar de algo así, fue lo más asqueroso que tuvimos. Tuvo la astucia de hacer partícipe a la gente de toda su trampa, vendió el país y a cada uno le daba un poquito. Lo que nunca hubiera hecho es firmar una carta contra Osvaldo, yo iba a visitarlo cada tanto al teatro. Pero esa decisión también fue mala para él, le cambió su energía, lo consumió. Hay magia y misterio en la energía creadora y a veces hay sujetos y objetos que la bloquean.

Buenos Aires, abril 16 de 1974²⁰



A pesar de su posición política, no pudo resistirse al pedido de su compañera Pola Alonso y posar junto a Perón (España, 1966 aprox.). Foto: cortesía de Ingrid Pelicori.

Señor
GUALTERO DE CASTRO NOGALES
MADRID²¹

Estimado señor:

Recibí su carta en la que me pide autorización para representar en España mi obra MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO, y en la que me adjunta la adaptación realizada por usted. En lo que a ella hace, me parece que en general está bien, aunque hay varios puntos en los que no estoy de acuerdo porque hacen al fondo de la obra. En principio, no estoy de acuerdo con la reducción de personajes, o sea unir en uno solo al Coya con el Vendedor de Biblias. Esto no es un capricho de autor. Nunca tuve caprichos de ese tipo, y generalmente he trabajado y corregido mis obras con los directores y los actores, durante los ensayos. Pero es que el Vendedor de Biblias es importante para mí, porque representa el espíritu y los anhelos del pequeño comerciante. En cambio, el Coya es el ser elemental, casi inconsciente de todo, que por supuesto es el ideal para

que el Estado lo haga policía, y sirva solo para ejercer su pequeño poder sobre sus iguales. Como usted habrá comprobado, mi obra es una parábola, un milagro ateo, y el viejo mercado es de alguna manera el mundo en que vivimos, viejo, feo, y sucio, pero por ahora, el único sitio de que disponemos. Por eso mismo, cada uno de los personajes, además de ser él mismo, es mucha gente más. Y es por eso que no estoy de acuerdo con la reducción de personajes propuesta por usted. Tampoco me gusta demasiado que sea el Momo quien inicie la obra, ya que prefiero que lo haga esa vieja fabulera que es Úrsula, relatora del “milagro”. Otra cosa con la que no estoy de acuerdo es con la reducción de las pequeñas escenas entre María y José, que demuestran la inevitable corrupción de un amor desarrollado en malas condiciones sociales. Me parecen necesarias las tres pequeñas escenas para que esa evolución, o corrupción, quede más clara. Y por último, con lo que no estoy en absoluto de acuerdo, es con el final. El hijo de María y José, como aquellos otros que parieron a Cristo, no puede ser más que un muñeco de trapo deshilachado, tal como el hombre que Cristo nos legó en este mundo destrozado e injusto en que vivimos. Comprendo que tal vez para la “sensibilidad” del público es más optimista presentarle un hermoso bebé, pero es que ese bebé no tiene nada que ver con el hijo que yo planteo. Uno de los peligros que ofrece MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO es confundirla con una obra poética y optimista. Como usted habrá comprobado, ese lenguaje “poético” de mis personajes es, por supuesto, pseudo poético, inspirado en el idioma de los radioteatros y teleteatros, pero es el único que han aprendido a usar. Por eso hay que plantearlo así en la puesta, no como lenguaje poético, sino como lenguaje falso, hasta que todos los personajes se sienten comprometidos por el robo de María y la amenaza de desalojo. Entonces se desnudan. Olvidan sus falsas ilusiones de bondad y amistad, y su falso lenguaje, para convertirse en fieras que defienden ese pequeño pero único mundo de que disponen. Solamente haciendo notar todo esto es que la obra puede cobrar sentido, y cualquier visión optimista o “poética” se daría de patadas con mis intenciones. Perdóneme que lo abrume con teorías, pero es que he tenido la mala experiencia a versiones “poéticas” de MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO, que no tenían nada que ver con el verdadero tono y carácter de la pieza. También la obra es un juego de estructuras cambiantes, como habrá comprobado. He querido demostrar que cada nuevo contenido que se introduce en la pieza, trae aparejado un cambio de estructura, de ritmo, y de tono. Comprendo que usted introdujo algunos cambios pensando, como me dice, en el público español, pero no quisiera que por pensar en el público, mi obra se desvirtuara. También creo que la pieza necesita un director talentoso, que quiera experimentar, y que tenga gran imaginación para crear sobre el escenario ese milagro ateo, cruel, y sangriento. No creo que Alonso lo sea. De la otra persona que usted me nombra, he tenido

muy buenas referencias. Pero si este “negocio” sigue adelante, quisiera poder cartearme extensamente con él. En lo referente a la parte económica, Argentores me ha informado que el 10% de derecho de autor se reparte de la siguiente manera: 7,5% para el autor (yo), y 2,5% para el adaptador (usted). Pero además de esto, quiero aclararle que yo exijo siempre 500 dólares de avaloir²² para autorizar la representación de mis obras. No sé qué resolución tomarán ustedes en este sentido. Ah, otra cosa que no estoy muy seguro funcione es la división de la obra en dos actos. Ya sé que en España es difícil explotar comercialmente una obra en un acto, pero me temo que dado el tono y estructura de la obra, ese corte un poco en frío deje al público desconcertado.

En fin, esto es todo lo que quería decirle. Quedo a la espera de su respuesta. Reciba un saludo afectuoso de

osvaldo dragún.

RTE. OSVALDO DRAGUN
AUSTRIA 2247. -7. 30
BUENOS AIRES
ARGENTINA

Ismael Paco Hase²³

Con Chacho teníamos 22 años de diferencia, pero desde que nos conocimos estuvimos juntos. Si bien el conocimiento fue desde lo teatral, compartíamos afinidades como el mate, el fútbol o jugar al ajedrez. Y como soy de Santa Fe, mi actitud no tiene nada que ver con “la porteñidad”. Chacho era un enfermo porteño, y debo decir que la noche de Buenos Aires y el andar vagabundeando por la ciudad lo debo a él.

Lo conocí en el año 67, cuando fue a mi ciudad con una versión de las *Historias para ser contadas* que es el inicio para cualquier estudiante de teatro. Aunque era un adolescente, tenía mi grupo y lo recuerdo generoso y hospitalario. Él tenía 34 años, pero nos tratábamos de igual a igual. Después vine a vivir a Buenos Aires y trabajamos juntos en una versión televisiva de *El inglés de los huesos* y ahí quedamos amigos. Coincidíamos en casa de Ernesto Bianco quien para mí, junto a Oscar Ferrigno, fueron las dos personas del ámbito local que más incidieron en Dragún. Ernesto murió en el 77 con solo 55 años, eso afectó mucho a Chacho, porque él encarnaba el ideal del actor para Dragún. Mientras que Ferrigno, que era actor y director, fue el motor que lo hizo hacer teatro auténticamente, le ayudó a encontrar los mecanismos de las *Historias para ser contadas* en el Fray Mocho, y la persona que más lo exigió.

De hecho, cuando Ferrigno se fue definitivamente de Argentina, Chacho lo sintió muchísimo porque estaba muy vinculado al trabajo con “ese” director. Después de muchos años, hubo una obra de Chacho que finalmente se estrenó tras pasar 22 años inconclusa: *¡Arriba, corazón!*, y lo hizo porque, curiosamente, encontró quien supliera a Ferrigno. En una de esas noches vagabundeando con él, nos encontramos con Omar Grasso, Chacho le dijo que estaba parado con esa obra y Omar le pidió que le contara, la charlaron y a la mañana siguiente la terminó. Un texto hermosísimo que, para mí, es el último Dragún altamente recomendable en lo teatral.

Cuando perdimos a Ferrigno, a quien Chacho se permitió cuidar mucho durante su enfermedad, perdimos muchísimo del Dragún que yo tanto elogio.

Recuerdo que con su obra *Al perdedor* se encontró con José Bobes, otro director que lo impulsó, fue una excelente obra, con niveles de entendimiento para el gran público y muchísimas posibilidades metafóricas porque por ella pasaba toda la historia argentina, pero cada uno podía llevarse su propia versión. Eso fue lo mismo que tuvieron en su momento *La gota de miel*, *Historias para ser contadas*, *Milagro en el mercado viejo*, *Y nos dijeron que éramos inmortales*, *La peste viene de Melos*, y tantas otras que yo designo de la primera etapa, de la etapa “ferrigniana” del Fray Mocho. En este grupo, Chacho se convirtió en un

militante porque tenían una constancia y conducta muy grandes. Él venía con hojitas escritas casi de a una y se las entregaba a Ferrigno, y este —que era por sobre todo un gran maestro y director, mucho mejor que actor—, se las devolvía y Chacho se bancaba a veces tener que rehacer todo, es más, se sentía exigido y le gustaba que fuese así.



(De derecha a izq.) Luis Brandoni (secretario general de la Asociación de Actores), Dragún, Pola Alonso, Jorge Rivera López (presidente de la Asoc. de Actores) y su esposa. En Villa Giardino, casa de vacaciones de la Asociación Argentina de Actores, Córdoba. Foto: cortesía de Ingrid Pelicori.

Luis Brandoni²⁴

Con Dragún estuve más de una vez de vacaciones en esa casa en Villa Giardino, que fue una donación de la familia Giardino. Ellos compraron una gran extensión de tierras y le regalaron a la Asociación de Actores un predio. Allí, entre la Asociación, Argentores y una sociedad de empresarios construyeron un hotel que pasó a ser de Actores. Concurríamos para pasar fin de año y vacaciones. En muchos casos, nuestros hijos iban de vacaciones de invierno con sus abuelos. Era en el valle de Calamuchita, con un microclima extraordinario. Tenemos recuerdos, no solo nosotros, sino niños como el caso de Ingrid Pelicori. Es un lugar imborrable para muchos hijos de actores, como mis hijas.

Conocí a Dragún antes que él a mí porque nosotros en aquel entonces éramos alumnos del Conservatorio y nos desvivíamos por ir a ver teatro. Yo era uno de los entusiastas que se moría por ver teatro. Y Dragún formaba parte de uno de los organismos de teatro independiente más sólidos que ha tenido Buenos Aires: el Teatro Popular Fray Mocho.

Además, en ese momento, no estábamos tan lejos de un episodio importante de nuestra historia del teatro. En 1950 se estrenó *El puente*, de Carlos Gorostiza, lo que significó un antes y un después. Dragún tenía que ver con eso. Creo que *Historias para ser contadas* fue una de las obras más estrenadas en el mundo, junto con *La fiaca*, de Ricardo Talesnik. Me llamaba la atención que se hacía con muy poca escenografía. Pero además, hablaba de qué nos pasaba a los jóvenes, las ilusiones, las frustraciones, las ganas. Él nos contaba eso en *Historias para ser contadas* y en *Los de la mesa 10*. Dragún escribió un teatro muy entrañable, muy nuestro. Los argentinos siempre pensamos que son temas solo nuestros cuando en realidad son universales.

En Fray Mocho vi *Historias para ser contadas* y *Los de la mesa 10*, obra que hice en un club de barrio en Valentín Alsina, cuando era estudiante del conservatorio. Porque nos rebuscábamos como podíamos, ya que, como alumnos, no podíamos hacer temporada de teatro. Cunill (Cabanellas) no nos dejaba porque decía que “agarrábamos vicios”. Primero empezábamos por hacer los personajes cercanos a lo nuestro. No arrancábamos por *Romeo y Julieta*, sino que hacíamos *El puente* y *El pan de la locura* de Gorostiza; y obras de Dragún. Ellos eran autores que hacían personajes cercanos a nosotros, quienes recién estábamos afinando el instrumento para alcanzar otro tipo de personajes. Nos gustaban esas obras de Chacho o de “Goro” porque nos daban la sensación de que acercábamos bastante el “bochín”. No teníamos que hacer a un húngaro o un norteamericano que no sabíamos qué carajo eran.

Chacho era una persona muy afable y generosa. Digo esto porque es una característica poco frecuente en el medio. Algo que me llamó la atención es que invitaba a todos los que lo rodeaban con cigarrillos. Él fumaba mucho y consumía los cigarrillos más caros de Buenos Aires –Benson & Hedges–, cuyo lema era “caro pero el mejor”. Era muy agradable y divertido estar con Chacho. Fue una figura importante del teatro nacional, que además hizo mucha televisión. Más tarde, en Canal 9, trabajamos en *Cada uno de nosotros*, que dirigió Alberto Rinaldi con una base fija de cuatro actores: Oscar Ferrigno, Ignacio Quirós, Alberto Argibay y yo. En cada capítulo a uno de nosotros le tocaba ser protagonista. Eran historias unitarias, que empezaban y terminaban. Fue un ciclo muy hermoso, con un gran prestigio y buena repercusión, gracias al cual gané mi primer Martín Fierro en 1970. En aquel momento no se hablaba de *rating*, la confrontación la hacíamos por la calle, si la gente comentaba o no. Hicimos tres temporadas y no quedó registro de nada de eso, Romay se llevó los *tapes*, algunos los vendió, otros los reutilizó. Canal 9 en aquellos años era el que más les ofrecía trabajo a los actores. *Cada uno de nosotros* fue extraordinario y Dragún escribió de todo. Recuerdo otro programa que se llamó *El compañero delegado*, que fue muy conmovedor. Era la historia de un muchacho joven, como yo lo era entonces, que trabajaba en una pequeña fábrica. En el guión Dragún desnudó algo que ya se sabía, pero que en aquel entonces no se decía: la corporación y la burocratización de los dirigentes gremiales. En esa pequeña fábrica manejada por un puntero del sindicato, mi personaje era bastante entusiasta. Y uno de los burócratas me decía: “déjenlo a él que sea delegado, que yo después lo manejo”. A mi personaje lo eligieron delegado, pero no se dejó manejar. Le dieron una paliza terrible y la familia estaba preocupada. En esa época, fue una denuncia extraordinaria del Chacho. Él tenía en claro las preocupaciones sobre las que escribía: la juventud, las historias de amor.

Por otra parte, todo lugar que tuviera en las inmediaciones un café, lo tenía a Chacho, era un alumno de asistencia perfecta. No sé en qué momento escribía, porque Chacho estaba antes de la grabación, durante y después, cuando nos íbamos a comer y a festejar la vida. Éramos amigos. Compartíamos las preocupaciones y tuvimos la posibilidad de estar juntos, luchando, pidiendo por la democracia. Teníamos fervor y una gran participación de las cosas que le dieran vida al país. Pensábamos muy distinto muchos de nosotros, pero a la hora de hacer y escuchar nuestra voz estábamos todos juntos. No existía la división de hoy en día, donde hay un quiebre en la sociedad argentina que es dramático y nos va a costar mucho tiempo restaurar.

Juan Carlos Gené²⁵

Para la gente de nuestra generación Dragún es una figura tan fraterna y permanente que funciona como una especie de telón de fondo de nuestra vida teatral. Aun cuando, como en mi caso, hayan sido pocas las posibilidades de colaboración profesional.

Coincidió con él en el Congreso del año 58 en Tucumán, un curioso congreso organizado por la Universidad que estaba convocado como “Congreso de Teatro Independiente y Universitario” cuyos invitados más relevantes para nosotros eran los chilenos Pedro Ortiz y el entonces director del teatro de la Universidad Católica. ¿Por qué? Porque Chile durante el Frente Popular de comienzos de los cuarenta fue el primer país latinoamericano con la experiencia de teatros universitarios nacionales: el teatro de la Universidad de Chile y el Teatro de la Universidad Católica. Entonces se gestó un movimiento de teatro en Argentina impulsado por el teatro independiente para que las universidades fueran recintos acogedores de teatros profesionales sostenidos por los presupuestos universitarios. De allí, el Congreso donde Ferrigno y Chacho fueron líderes. Como hecho pintoresco recuerdo que estábamos a dos años de la llamada Revolución Libertadora, recién transitando los primeros meses de la presidencia de Frondizi. Existía el problema del Teatro San Martín que había sido una de las grandes obras de arquitectura del gobierno peronista, pero nunca se había inaugurado hasta entonces. Este fue uno de los temas centrales que se discutió. Ferrigno, que era un gran orador, dijo que una de las razones que se invocaba para no habilitar ese teatro era que solo el presupuesto para limpiar los vidrios lo hacía imposible de sostener, y recuerdo que propuso: “el teatro independiente lo toma con mucho gusto, trabajaremos con los vidrios sucios”.

En ese Congreso establecí un contacto con Dragún que no había tenido antes. Después pasé a la conmoción que provocó en el teatro nuestro las *Historias para ser contadas* junto a la famosa *Los de la mesa 10*. Ambas obras tienen la misma técnica de relato épico-dramático. Chacho se formó como dramaturgo bajo el paraguas del teatro Fray Mocho. Ahí estrenó las primeras obras, sobre todo de esa serie tan exitosa que fue un modelo de teatro liviano que tomó todo el teatro de América Latina. Es un tipo de texto que, si uno se fijara en las rendiciones de cuentas de Argentores, no hay un momento en algún país de habla hispana donde no se esté haciendo. Son esas cositas afortunadas, como pasa con mi obra *El herrero y el diablo*, que se estrenó en el 55.

En *La peste viene de Melos* es donde recuerdo el salto de Chacho a una dramaturgia más ambiciosa. Allí, curiosamente, entramos en los famosos años sesenta, generación a la que pertenezco. Los caminos que recorrimos, tanto Chacho como yo, fueron muy distintos. Primero, porque desde muy temprano, a

comienzos de esta década, comencé la actividad gremial en actores y él no estaba con nosotros. Después, porque a partir de mi colaboración con el grupo “Gente de teatro” –mal llamado por el periodismo “Clan Stivel”–, hice un cierto recorrido de años en la televisión, en la que Chacho también estuvo como autor.

Hay una larga época donde la cuestión política no nos distanció de manera absoluta, pero los compromisos que cada uno tomó –en mi caso con el peronismo–, nos fueron colocando en terrenos distintos. Desde aquellos comienzos hasta mi propio exilio tuve pocos contactos con él.

Tengo un recuerdo memorable siendo yo el director del teatro de la Universidad de la Plata que funcionaba en Bellas Artes (uno de los resultados del Congreso del 58 en Tucumán). Desde allí convoqué a Roberto Durán para que dirigiera *El jardín del infierno*, de Dragún. Fue una puesta gloriosa de Roberto, de un rigor realista absolutamente estremecedor y en la que trabajé como actor. Chacho estuvo en el estreno y lo recuerdo entusiasmado.

Finalmente, creo que *Los de la mesa 10* y *Historias para ser contadas* son obras que, para hacerlas, solo hay que tener voluntad y talento. Porque, como es un tipo de dramaturgia que se basa en lo que se cuenta, puede hacerse en cualquier lado y circunstancia sin que cueste un centavo. Para eso la creó: para las giras de Fray Mocho, una experiencia en la que Chacho junto con Ferrigno fueron líderes, y que dejó una siembra extraordinaria en el continente. Por ejemplo, en los años cincuenta, en que había una corriente de vanguardia muy afrancesada, recuerdo haber visto por primera vez en mi vida a Marcel Marceau en el estudio de la calle Posadas de Fray Mocho. Como ilustración de esa charla hizo cosas que nunca se las vi en el escenario y que me impresionaron para toda la vida.

Todo esto influyó la dramaturgia de Dragún, sus *Historias para ser contadas* tienen un antecedente en *La gota de miel*, de Léon Chancerel, puesta que fue el caballito de batalla de Fray Mocho en sus primeras giras. Era una experiencia coral, como las primeras obras de Chacho. No era un teatro de personajes como en la tradición occidental renacentista, era un teatro de batalla, para reunir al público en cualquier circunstancia, en la calle o en un café, y contarle una historia.

NOTAS

- 1 Obarrio, Estela (1998), *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, p. 33.
- 2 Hoy Presidente J. D. Perón.
- 3 Íbidem, pp. 166-167.
- 4 Íbidem, pp. 129-130.
- 5 Tomado del sitio web: Teatro Fray Mocho “Centro de estudios de Arte dramático,” disponible en: <www.teatrofraymocho.com.ar/index.html>. Consultado: 21/8/12.
- 6 Fragmentos de “Una historia para ser contada,” entrevista que realizara Sergio Morero a Dragún para la revista *Teatro* n°. 29, año VII, mayo, 1987, pp. 15-21.
- 7 Albero Wainer (1939). Dramaturgo, poeta e investigador teatral. Es asesor literario del Teatro Nacional Cervantes desde 1996.
- 8 Hermana de Osvaldo Dragún. Se dedicó a la Física con gran reconocimiento en su medio.
- 9 Copia fiel del original.
- 10 Emilio Carballido Fentanes (1925-2008), escritor y dramaturgo mexicano.
- 11 Se respetaron las mayúsculas y el uso de los signos de puntuación.
- 12 Copia fiel del original.
- 13 Folclorista colombiano y estudioso de la música, pareja de la actriz afrocolombiana Leonor González Mina, conocida como “la negra grande de Colombia.”
- 14 Se respetaron las mayúsculas y el uso de los signos de puntuación.
- 15 Carlos Gorostiza (1920). Dramaturgo, director teatral y novelista. Uno de los fundadores de Teatro Abierto. Ha recibido los premios nacional y municipal de teatro y novela, entre otros.
- 16 Cecilia Cipe Lincovsky (1929). Destacada actriz de cine y teatro. Desarrolló una importante carrera en Argentina y Europa. Participó del primer ciclo de Teatro Abierto.
- 17 Fragmentos de audiovisual “Homenaje al Teatro Argentino. Hoy: Osvaldo Dragún,” material editado por el Instituto Nacional del Teatro en 1999 a partir de un encuentro en el estudio de Lito Cruz a mediados de la década del noventa.
- 18 Roberto Cossa (1934). Dramaturgo, Premio nacional de dramaturgia. Actualmente preside Argentores (Sociedad de Autores de la Argentina).
- 19 Roberto Espina (1926). Dramaturgo, director, actor, mimo y titiritero.
- 20 Copia fiel del original
- 21 Se respetaron las mayúsculas y los signos de puntuación.
- 22 Lo que cobra el autor como adelanto de sus derechos.
- 23 Ismael Hase. Dramaturgo, director teatral y guionista.
- 24 Adalberto Luis Brandoni (1940). Actor. Fue Secretario General de la Asociación Argentina de Actores (1974/1983) y Diputado Nacional por la Provincia de Buenos Aires (1997-2001).
- 25 Juan Carlos Gené (1929-2012). Dramaturgo, director teatral y actor. Fue presidente y secretario de la Asociación Argentina de Actores y director del Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral).

Cuba

Seminario de dramaturgia (1961-1964)

Siempre viví en islas; Cuba lo es, el teatro Fray Mocho también lo era.
Tengo la esperanza de que alguna vez todas estas islas
constituyan el continente de la creatividad y de la magia.

OSVALDO DRAGUN

El país donde estaba el Che...

Cuando Dragún aterriza en Cuba en 1961, no lo estaba haciendo en cualquier lugar de Latinoamérica, estaba llegando a una isla en plena ebullición. El 10 de enero del 59 había triunfado la Revolución cubana y los tres primeros años fueron los más convulsos y renovadores de un largo proceso. Esta transformación implicaba desde una profunda reestructuración de las instituciones, hasta la creación de organizaciones de participación ciudadana. El objetivo era la concientización de un pueblo que construía una sociedad sin precedentes. De este modo se crearon ministerios y organismos que respondieran a las nuevas políticas económicas y sociales.

El plano cultural fue privilegiado por un proceso que propuso, desde el inicio, educar al pueblo y brindarle las herramientas para ser libre. Un ejemplo fehaciente fue, en 1961, la sustitución de la dirección de cultura –dependiente del Ministerio de Educación– por el Consejo Nacional de Cultura.

Los intelectuales cubanos, los cubanos mismos, tenían ante sí un Nuevo Mundo que debían, al unísono, imaginar y construir. La Fundación de la Imprenta Nacional, la creación del ICAIC [Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica] y de la Casa de las Américas, la campaña de alfabetización, el plan de becas del Gobierno Revolucionario, la nacionalización de los medios masivos de comunicación –tras marcharse del país los propietarios de la mayor parte de ellos–, el apoyo otorgado por el Gobierno Revolucionario al Ballet de Cuba, al Conjunto de Danza Moderna, a la Orquesta Sinfónica y a la Biblioteca Nacional, la proyección de construir la Academia de Artes, entre otros muchos eventos; hacía suponer que todo era posible en Cuba.¹

Pero todo esto no acontecía tranquilamente bajo el entusiasmo popular. Una serie de hechos, en su mayoría coordinados y pagados desde los Estados Unidos, intentaban boicotear cada paso de la Revolución. Entre los más relevantes podríamos mencionar la denominada Limpia del Escambray que se llevó a cabo desde mediados de 1960 hasta abril de 1961 y consistió en desarticular a grupos armados opositores que se refugiaban en la zona montañosa de Escambray, en el centro de la Isla, y que sobrevivían con el apoyo del gobierno norteamericano que los proveía de armas y alimentos. A eso se sumó, el 17 de abril de 1961, el ataque a Playa Girón, en el que tropas, también provenientes de los Estados Unidos, desembarcaron en la Ciénaga de Zapata (provincia de Matanzas), y entablaron una batalla que duró 66 horas. Finalmente el 19 de abril se proclamó “la primera derrota al imperialismo en América”.

También recordemos que mientras esto sucedía, Cuba estrechaba lazos con la Unión Soviética y trataba de resguardar su soberanía acordando con la potencia socialista la instalación de misiles antiaéreos en territorio nacional. Este hecho puso en estado de alerta a los Estados Unidos y al mundo, que estuvo al borde de una tercera Guerra Mundial. Finalmente, la URSS terminó negociando con los Estados Unidos y Cuba exigió el cumplimiento de algunos acuerdos que pusieron término a la Crisis el 22 de noviembre de 1962.

Estos, entre muchos otros hechos similares, conformaban la cotidianidad de la Isla por aquellos años. Y ese fue el contexto en el que, luego de una selección, se convocó a un grupo de jóvenes, no necesariamente provenientes del ambiente intelectual, a participar del Seminario de Dramaturgia. La condición para optar por la beca de estudio era presentar un texto dramático de un acto. A ella acudieron marineros, operarios de limpieza, milicianos, instructores de arte, funcionarios, etc. Otros provenían de un taller anterior o, los menos, ya estaban involucrados con el ambiente teatral.

La intensidad de la vida intelectual alcanzaba una tensión sin precedentes. Sobre el derrumbe de lo viejo, crecía el espíritu de lo nuevo. [...] El compromiso con el cambio establecía el vínculo necesario entre vanguardia política y vanguardia artística, otro de los tópicos recurrentes en aquellos tiempos. Repensar el país exigía volver la mirada hacia la historia nacional y hacia las coordenadas de un debate contemporáneo impregnado del auge de las ciencias sociales. La geografía siempre colocó a la isla en un cruce de corrientes. La historia, ahora, la situaba en el epicentro del debate internacional. Los acontecimientos internos dialogaban con los sucesos del mundo exterior. [...] Todo tenía que pensarse nuevamente. Las interrogantes imponían la búsqueda de fuentes diversas.²

El claustro que se convocó, pareciera que de manera no muy formal ni ordenada, terminó conformando un completísimo programa de estudio que rebasaba los objetivos de un mero taller de dramaturgia. Los intereses fueron más allá, apuntaron a la formación y profundización de una cultura integral, al enriquecimiento del pensamiento, a dejar fluir las propias ideas y crear cada cual desde sí mismo. Las clases iban desde literatura y teatro latinoamericano hasta francés y filosofía marxista. Ninguno de los participantes recuerda un método o técnica de escritura que no fuera la tarea diaria de leer, escribir y “tallerear” los textos. Chacho era exigente en este punto, más allá de que se sumó al grupo, participaba de las clases como uno más, salía a tomarse unos tragos y “colaba” a sus discípulos-amigos en cuanto acto oficial fuera invitado. Los presentaba en los estrechos círculos de la intelectualidad cubana ya que, su falta de rivalidad con el ambiente, facilitaba que sus discípulos empezaran a ser aceptados y conocidos. Luego, la historia hizo justicia y el talento explotó por todos lados. Porque los que asistieron a aquel seminario, conformaron, en gran medida, el núcleo del teatro cubano de la segunda mitad del siglo XX en Cuba, se convirtieron en los dramaturgos y directores más importantes. Ellos escribieron sobre la nueva circunstancia de la Isla, la apoyaron y cuestionaron con sus textos. Dragún lo sabía, ese “profe veterano” de treintipico sabía que sus alumnos, de escasos veinte años, harían el teatro de la Revolución. Así empezó su relación con la Isla para siempre.

El primer seminario
Oswaldo Dragún

La primera vez que hice un seminario de dramaturgia,³ fue gracias a la inconsciencia de los cubanos. Cuando a mí me invitan a Cuba en el 61, yo acepto, y yo acepto porque tenía unas ganas locas de conocer Cuba. Quería conocer el país donde estaba el Che. Además yo había escrito para televisión una historia de jóvenes antes de la revolución, en el año 58, en la época de la guerrilla en Sierra Maestra. Entonces llego a Cuba a dirigir el seminario de dramaturgia. Tenía un miedo terrible. Tenía más miedo que la gente becada para el seminario, porque no sirvo para enseñar, porque no quiero ser ejemplo de nadie. Encima me tenía harta la gente joven porque algunos empezaban a escribir y tenían mucho miedo de que yo pudiera decirles que había que escribir teatro de acuerdo a “El capital”, de Marx, si yo no había leído nunca “El capital” y yo nunca leo nada de marxismo. El miedo que tenía era saber cómo salíamos. Lo que sí hice fue lo que sentía, lo que necesitaba personalmente como autor. Yo necesitaba excitación para escribir. No todas las cosas importantes que pasan en el mundo son para mí excitación. De repente uno lee en el diario noticias tremendas que a mí me hacen llorar, pero que ni me dan ganas de escribir una obra de teatro. Pero de repente hay una noticia pequeña, que pasa inadvertida, y siento que sobre eso sí quiero escribir teatro.

...

Nunca se sabe cuánto puede tardarse en escribir una obra de teatro, es un proyecto amplísimo. Yo trato de enseñar qué es un carácter dramático, qué es una situación dramática, porque descubrí que lo que para algunos es un carácter dramático, para mí es un plomo. Entonces descubrí que cada uno tiene su propio mundo y que escribir significa tratar de ayudarlo a abrir sus propias puertas para encontrarse a sí mismo. No para ser testigo de lo que escribe, sino para ser partícipe de lo que escribe. Ese es el trabajo que hago yo.

...

Lo bueno que tiene el taller de dramaturgia es crear una comunidad, donde cada uno piensa que el aporte del otro es importante, que cada uno no se aferre a una verdad absoluta y esté en condiciones, cuando un compañero de taller ve una imagen, de no recibirla de acuerdo a lo que a él le parece, sino recibir el mundo del otro tal cual es.

Nicolás Dorr⁴

Asistí al estreno, en el Teatro universitario, de *La peste viene de Melos*, lo recuerdo porque mi hermano Nelson Dorr⁵ actuó en esa obra. También se presentó *Tupac Amaru*⁶ en el anfiteatro de Marianao. Esas dos obras las conocía y sabía que Osvaldo Dragún era un autor importante de América Latina.

Cuando él vino a Cuba para impartir el Seminario de Dramaturgia, yo había estrenado dos obras, *El palacio de los cartones* y *Las pericas*. Dragún sabía de mi existencia aunque no había visto mis obras pues ya no estaban en cartelera. Fui a verlo para pedirle matricular y me aceptó de inmediato. Quise pasar el Seminario porque era un autodidacta, había estudiado actuación en la Academia de Artes Dramáticas, pero mi verdadera vocación era la poesía y el diálogo. Entonces quería ser un dramaturgo con conocimiento de las técnicas. En eso el Seminario fue realmente muy provechoso, al mismo tiempo me permitió conocer a una serie de personas que se iniciaba en ese momento y que después serían los nombres más importantes del teatro cubano.

Las clases eran diarias, todas las noches. Teníamos una beca de 120 pesos al mes solo para estudiar. El Seminario duró aproximadamente tres años. Comenzamos en el antiguo Unión Club, lo que es ahora el Centro Hispanoamericano de Cultura,⁷ donde también se crearon las Brigadas Francisco Covarrubias. Estuvimos en ese local durante un año aproximadamente, luego nos mudamos a la Casa de Cultura de Centro Habana, que antiguamente era la casa de un millonario, en la avenida Carlos III.

El Seminario comenzó entre septiembre y octubre del 61. Pasado un tiempo, Dragún tuvo que regresar a Argentina por motivos personales y lo substituyó una dramaturga mexicana, Luisa Josefina Hernández que era una especialista en técnicas dramatúrgicas, específicamente en géneros dramáticos. Esas clases fueron muy útiles, lo malo fue que el Seminario terminó de manera abrupta, se cerró y cada uno para su casa.

Osvaldo nos impartió clases de cultura dramática y nos dio a escoger temas para crear las obras. Además, armó un claustro de importantes profesores, de folclore, historia del arte, marxismo y picaresca española, esto último fue una petición especial a Alejo Carpentier⁸ quien también fue nuestro profesor allí.

Dragún seleccionó tres obras, entre ellas una mía, *La esquina de los concejales*. Las presentamos en el teatro Las Máscaras en el año 62 como muestra del joven teatro cubano y de los resultados del Seminario. Otro gran éxito del Seminario fue descubrir y valorar a José Ramón Brene, alumno que no tenía ninguna formación teatral pero sí una gran intuición para la acción, el conflicto dramático y el diálogo. Brene presentó la pieza *Santa Camila de La Habana*

Vieja y Dragún la promovió para que la montara un director importante, Adolfo de Luis, quien venía de una sólida formación en los Estados Unidos con Edwin Piscator. Finalmente, la obra fue estrenada en el teatro Mella, protagonizada por Julito Martínez y Verónica Lynn. Ese fue el gran éxito del Seminario a nivel popular.

Otra cosa que hizo Dragún de suma importancia fue la lectura dramatizada de nuestros propios textos por actores invitados. Como era una época de gran entusiasmo colectivo, podían aparecer figuras como Verónica Lynn⁹ y Helmo Hernández.¹⁰ Fue de gran utilidad para nosotros porque escuchábamos los textos en boca de un actor de reconocido prestigio.

Él nunca confesó cuál era su técnica personal, nos daba pequeñas anécdotas y partíamos de ahí, con absoluta libertad de creación. El Seminario también me inculcó ideas marxistas. Utilizaba esta corriente de pensamiento como un prisma para analizar la realidad. De hecho considero que Dragún fue un autor muy marxista, muy ateo, muy politizado, aunque su obra nunca fue panfletaria.

Antes de cursar el Seminario ya tenía mis influencias bien marcadas, García Lorca, mi familia, el absurdo, el humor... Dragún no tuvo interés en influirnos de manera directa. Era un autor muy seguro de sí mismo y nosotros disfrutábamos su obra aunque defendiéramos otras tendencias. Eso sí, nos enseñó a valorar a Bertolt Brecht, era un gran admirador de su dramaturgia. Precisamente, mi tercera obra escrita para el Seminario, *La esquina de los concejales* está hecha bajo ese influjo.

A Dragún le tengo una gran admiración y cariño, fue una persona muy amable. No podía ser un verdadero amigo tal vez por la diferencia de edad –yo era un muchachito y él era un hombre mayor al que podía acceder. Lo visité algunas veces cuando vivía en Miramar. Tiempo después, en uno de sus regresos a Cuba, pude hacerle una función homenaje de mi obra *Una casa colonial* en la Sala Covarrubias.

Cuando fui jurado del premio Casa de las Américas en el año 1973 junto a Santiago García y Augusto Boal, Dragún estaba concursando con *Historias con cárcel*. Ya él había ganado dos veces el Premio Casa pero defendí mucho esa obra porque tenía aquel espíritu de *Historias para ser contadas*, aunque más agresiva y de actualidad a partir de la misma experiencia de la dictadura en Argentina. Es una obra muy imaginativa, con un humor corrosivo y personajes trazados desde una línea esquemática, como de tablado, un gran juego teatral. Yo abogaba por dos obras más para el premio, pero en ese momento estaba Salvador Allende en el poder y los otros dos jurados apoyaron la pieza chilena *Una casa en Lota Alto*¹¹ que, en mi opinión, estaba por debajo de la de Dragún. Finalmente, no me quedó otra alternativa que ceder.

Él tuvo dos deferencias conmigo, una fue prologar mi primer libro, en el que aparecen mis tres primeras obras: *El palacio de los cartoneros*, *Las pericas* y *La esquina de los concejales*. Me regaló un bellissimo prólogo y creo que es el único prólogo que escribió para un autor cubano. La otra deferencia fue que me pidió una obra para ser representada en “Voces con la misma sangre”, un ciclo de teatro latinoamericano creado por él. Elegí *Confrontación*¹² que ya se había estrenado en la Habana, pude ir a Buenos Aires y participar en ese ciclo que fue muy importante porque los autores seleccionados eran representativos de cada país. Que Dragún me valorara de esa manera fue un privilegio para mí.

Oswaldo Dragún

No creo que sea deber de un prólogo definir la obra del prologado. Pero aún si lo fuese, no me atrevería a hacerlo con el teatro de Nicolás Dorr. Tampoco estoy seguro de que sea necesario hacerlo con ningún teatro. En una época donde los contenidos y las formas han saltado en pedazos, bien pudiese una obra teatral convertirse en un extraño mosaico donde cada idea, contenido, personaje, etc., arrastrase consigo al escenario diferentes y contradictorias formas.

Una especie de “todo-vale”.

Un “todo-vale” dibujado con fuertes colores, propio de un mundo también gráfico, vital, puesto a marchar en movimiento acelerado. No sé si será aventurado decir que el mundo nos está entrando por los ojos.

Y asistir a la representación de una obra de Nicolás Dorr es participar en una fiesta para los ojos. Aun el lenguaje de Nicolás es más gráfico que otra cosa. Ese extraño lenguaje en clave, pleno de imágenes infantiles, aplicado a los negocios de los grandes, es un estupendo gráfico de lo ridículo de esos negocios y de esos grandes.

La música y la letra de sus canciones son también gráficas rondas infantiles donde hombres y mujeres de pelo en pecho pelean por el caramelo-política y el caramelo-felicidad.

Cuando llegué a Cuba alguien me criticó una obra de Nicolás calificándola de “absurda”. Pero primero fueron inventadas las cosas y después sus palabras. Primero el pan y después “pan”. Primero las viejas generaciones produjeron hechos y sociedades y mundos y familias y relaciones absurdas y después “absurdo”.

Lo que fue el mimo, el juglar, la farsa, la comedia, ha dado hoy lugar a una nueva farsa popular, donde lo cómico ha sido reemplazado –por fin irrespetuosamente– por lo absurdo, lo sin disculpa, lo que hoy ya no se puede acariciar irónicamente ni perdonar.

El teatro de Nicolás es como una mirada del “después” sobre el “antes”. Lo alegre de su teatro, lo brillante, lo imaginativo, lo vital pertenece a ese “después” que él vive y que le pertenece. Lo ridículo y lo absurdo pertenece al “antes”, ronda infantil de fantasmas sobre los cuales este estupendo autor de 16 años comienza a cerrar las últimas ventanas.



*En el Palacio de Las Convenciones (La Habana), Nicolás Dorr y Dragún (1983).
Foto: cortesía de Nicolás Dorr.*

No conocía la obra de Dragún antes de ingresar en el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional. Pero, en la Escuela para Instructores de Arte, fue mi profesor de Dramaturgia. En un principio, pensé que él no encontraba talento en mí como autor. Esto, claro está, era la opinión generalizada de la mayoría de los profesores de la escuela, que me decían que yo era más actor que dramaturgo porque me habían visto haciendo escenas y obras durante el curso. Dragún también me aconsejó que abandonara las intenciones de escribir teatro y me dedicara por entero a la actuación. Mis primeros ejercicios como autor no le impresionaron. Siempre me echaba en cara que no tenía suficiente edad, que en todo caso practicara deportes, por ejemplo, natación. Y a veces se burlaba diciéndome que jugara “quimbumbia”. Ese era un juego de niños campesinos que consistía en darle con un palo largo a otro más corto y hacerlo saltar del suelo, para después golpearlo en el aire. Yo lo tomaba como una ofensa, pero él era el profesor y soporté estoicamente sus burlas porque las clases me interesaban. En el fondo pensaba que estaba tratando de provocarme, y eso era un reto para mí. Cuando vi *Historias para ser contadas* pensé que mis historias no podían gustarle, porque él las encontraba demasiado fantásticas y que su teatro estaba muy cercano al naturalismo y a los problemas sociales, muy descarnadamente.

Hasta aquí, parece que las contradicciones eran insalvables. Sin embargo, nos estimuló porque él era un apasionado del teatro. A veces se me antojaba que su descripción de un texto despertaba un apetito en mí, como el del buen chef que te estimula a probar su platillo favorito. Era un reto. Algún día, pensaba yo, me descubrirá como autor, y hablará de mí de esa forma, o de una de mis obras.

Realmente fue así. De la estructura del Seminario solo diré lo siguiente: era muy renovador su concepto y la organización de las clases. Pero sobre todo, Dragún defendió el principio de que debíamos leer mucho y escribir otro tanto, por eso teníamos el día completo para hacerlo y la noche para la docencia.

Con los años nos hicimos amigos. Hasta me sometí a infinitas lecturas de sus borradores en su casa, cigarros de por medio. Creo que me volví fumador por imitación. Saboreaba los bocadillos en medio de interminables columnas de humo.

Después me pedía la opinión. Claro, que ya estamos hablando de pollitos que habían crecido y madurado. Él decía que se sentía así. Le encantaba reunirnos en su casa y que yo cocinara espaguetis. Entonces me atormentaba preguntándome qué ingredientes debía comprar hasta que nos íbamos de compras juntos. Y después nos reunía a casi todos sus exalumnos en esa comida. Estaba feliz de poder hacer eso.

En el año 90 se cumplió mi viejo deseo. Fue a ver mi obra *Para matar a Carmen* y quedó fascinado. Se esmeró en elogios. Tantos, que me parecieron exagerados, pero recuerdo uno, el que más me impresionó: “Por esa puerta de Carmen, no solo entra Cuba, sino toda América, hasta yo”.

No creo tener influencias estéticas tuyas, al menos, de manera consciente. ¿Pero qué alumno no se apropia de algo de un buen profesor? ¿O de un talentoso amigo?

Fui de los primeros Instructores de Arte que se becaron en el Habana Libre.¹⁶ Entre los que dirigían ese curso estaba una persona fabulosa, Cape Courreges, que era la pareja de Osvaldo Dragún. Teníamos un claustro increíble: Vicente Revuelta, Roberto Blanco, como profesores de dirección; Marielena Molinet como diseñadora; Salvador Fernández, Rogelio Martínez Furé como folkloristas; y Dragún que impartía clases de Historia del Teatro. Yo fui el mejor expediente a nivel nacional, y un poco me convertí en la hija de Dragún y de Cape. Yo soy del campo, de Santa Clara, y cuando la gente se iba a la playa, a los clubes, yo me iba para casa de Dragún, que vivía en Miramar, al lado del Che. Entre ellos había una buena relación. Aunque uno está acostumbrado a ver al Che en una proporción tremenda, yo lo vi a una escala normal. Iban a la bodega¹⁷ los dos... allí estaba el Che con su libreta¹⁸ y Dragún con la suya. Además, cuando la Crisis de Octubre, Dragún estuvo en la trinchera con nosotros, vestido de miliciano.

Al finalizar el Seminario, pude elegir dónde trabajar y decidí irme a Cienfuegos. Por eso, antes que Cape se fuera de Cuba, ellos viajaron hasta Santiago, donde yo estaba de gira, para que ella se despidiera de mí. Más tarde ellos se separaron y Cape se vio en la necesidad de escribirme para contarme por qué lo hacían. Después vino la etapa terrible de la dictadura y nos desvinculamos completamente. Cape tuvo que separarse de todo lo que oliera a Cuba. Mucho después estuve en su casa en Argentina y lo único que le quedaba era el sellito de la Escuela de Instructores de Arte.

Cuando uno es jovencito siempre se une más a un profesor, y mi profesor preferido fue Dragún. Nosotros lo conocimos con su pelo negro, era una persona muy atractiva. Al cabo de veinte años, yo estaba en un festival de teatro y trabajaba como actriz y asistente de dirección, tenía puestas en escena en la Covarrubias y en la Avellaneda¹⁹ y Dragún vino a ese Festival de Teatro de La Habana. Me dijeron que estaba en Cuba, en el Hotel Nacional y que me estaba buscando. El último día de festival hice el tiempo y lo fui a ver. Recuerdo que me senté en el *lobby* del hotel y me pareció un espejismo porque era Dragún, pero blanco en canas, nos abrazamos y nos pusimos a llorar. Después de eso, él comenzó a venir a Cuba sistemáticamente.

Era un hombre muy enamorado, la persona que estuviera a su lado tenía que aceptarlo como era. Era la persona más libre que he conocido en la vida. El sentido de la libertad de Dragún va más allá de lo que cualquiera se puede imaginar. Siempre pensé que él se iba a morir en un avión, porque se pasaba la vida de un lado para otro. Y ese era su sueño y lo cumplió con la Escuela Internacional de Teatro América Latina y el Caribe (Eitalc), que era itinerante y que le permitió

hacer todos los años un taller en un lugar diferente. Mi vínculo con él fue más allá de la escuela. Cada vez que Dragún escribía una obra venía y la leíamos, la discutíamos. Todavía conservo la máquina de escribir con la que escribió muchos de sus textos. Esa etapa fue muy linda, de ese momento son: *Volver a La Habana* y *¡Arriba, corazón!*

Cuando cumplió 60 años, nos propusimos hacerle un homenaje que yo organicé. *Volver a La Habana* nunca se había puesto en escena y preparamos una lectura dramatizada. Mientras la estaba escribiendo me pedía música de César Portillo de La Luz²⁰ y yo se la mandaba con cualquiera que iba para Argentina. Esa obra la escribió allá y aquí, siempre escuchando la música de Portillo. El día del estreno fue mágico, como todo lo que sucede alrededor de Dragún. Yo recuerdo que él empezó a leer y Portillo de la Luz comenzó a cantar en el momento justo, sin haberse ensayado antes. Fue una cosa increíble esa lectura, es muy triste que nadie lo haya grabado.

También para esa fecha quise estrenar *Amoretta*,²¹ una de sus comedias. Cuando la estaba montando le escribía y él me decía que no le contara nada, que él venía para acá. El público participaba mucho de la puesta en escena. Como le gustaba a Dragún, el escenario estaba limpio, solo habían unos dados. Fue al Café Teatro Bertolt Brecht todas las noches, no dejó de ver ninguna función de nuestra versión de *Amoretta*.

A mí me unen a Dragún muchos recuerdos con relación al teatro porque no he conocido a una persona que ame más al teatro que él. La gente joven, sobre todo, se quedaba fascinada porque lo que Dragún generaba era mágico.

Consejo artístico del
Teatro Político Bertolt Brecht

Queridos compañeros:

A punto de partir de La Habana, ya de regreso a mi país, y con motivo de haber compartido con Uds. La experiencia que significó el estreno, en vuestro Café-Teatro, de mi obra "AMORETTA", me pareció necesario hacerles llegar esta carta.

Primero, porque fue una experiencia muy feliz para mí, yo nunca fui un dramaturgo que escribe encerrado en su casa. Siempre viví y escribí dentro de grupos teatrales. Hace mucho, en el Teatro Fray Mocho, de Buenos Aires. En 1981 en el Teatro Abierto de Argentina. Hoy en el teatro de La Campana. Quiere decir que para mí una experiencia teatral va más allá de mi teatro escrito. Si es total, me divierto, lo gozo, y soy feliz. Si no, si solo funciona como un "escriba calificado", puedo soportarla, pero me aburro.

Y yo gocé mucho del trabajo realizado con "AMORETTA". De la rica utilización del espacio escénico, por haber logrado una participación activa del público desorganizando la a veces rígida estructura teatral, por una hermosa y vital "cubanización" de un texto tan "tanguero" como el mío, por haber logrado un ritmo de comedia partiendo de lo creíble (El verdadero secreto de la comedia) contagiándonos la sensación de que todo lo que allí sucedía era posible. Y ese es un trabajo fino y difícil, yo lo sé. No siempre se logra. Muchas veces se pasa el límite y la comedia se transforma en farsa. Y por haber conseguido crear con los actores un intercambio que logró un clima de entrega, vital, sensible, feliz. Y todo eso se transfirió al público.

Creo que el mérito mayor de haber conseguido esto fue de la directora del espectáculo Ana Molinet Aguilar. Es la primera vez que trabajo con una directora y más aun debutante. Desconfianza la tenía toda. Pero eran prejuicios. El trabajo de la directora me pareció buenísimo. A mí (por inseguro) me cuesta asistir a mis estrenos. Pero cuando he ido a uno nunca volví a sus funciones. El público me atemoriza, lo reconozco. En "AMORETTA" me sucedió lo contrario. El trabajo de la directora Ana Molinet, de Zelma Morales como Liana; de Carlos Ramírez como Paco; de Elsa Márquez como Asunción; y Manuel Portela como Rodolfo, y la estupenda presentación de AMELITA PITA, lograron un clima tal de disfrute en el público, que yo me convertí en público, y disfruté noche a noche, cada una de las representaciones de "AMORETTA". No sé si esta carta tenga más utilidad que la de una despedida. Pero sí debe servir para dejar constancia de algo que siento. El Teatro Político Bertolt Brecht debe sentirse muy orgulloso de tener en su colectivo a actores como Zelma

Morales, Carlos Ramírez, Elsa Márquez, Manuel Portela y Amelita Pita. Si yo perteneciese al colectivo, me sentiría orgullosos de haber producido la posibilidad de que Ana Molinet haya podido dirigir su primer espectáculo, y pudiese demostrar el talento que tiene. Y me sentiría orgulloso además de tener trabajando al lado a Wilfredo Ramos. Sin Wilfredo, su entrega, su fervor, su condición verdadera de “compañero”, “AMORETTA” no hubiese sido la puesta que fue.

Compañeros, les agradezco que me hayan permitido participar en esa fiesta.

Oswaldo Dragún
(Copia fiel del original)

El café-teatro Bertolt Brecht presenta:

AMORETTA

Comedia en dos actos de:
OSVALDO DRAGÚN

**Dirección y
puesta en escena:**
ANA MOLINET

Premier: 7 de mayo de 1989
(Como homenaje al 60 aniversario de su autor)

Guión para la participación de los espectadores:

a) No se dejen intimidar por los personajes y actúe de acuerdo a las circunstancias.

Cuando Liana diga: ¡El homo no está para pantl.

Espectador 1. (Le fira la pelota).

Cuando Liana diga: ¡Con la pierna rota de mi hijo es suficiente!

Espectadores, 1, 2, 3, todos le gritan: ¡La pelota! ¡eh ladronal ¡devuelve la pelota! etc. etc., etc.

b) Si le tiran la pelota agárrela y manténgala hasta nuevo aviso.

Cuando Liana diga: ¡Me va a ayudar...! Tirele la pelota (sin lastimarla).

c) Si le tiran la pelota por segunda vez, por favor entréguela al Jefe de escena, es disciplina deportiva (no tenemos más).

d) Los espectadores en los apegones (oscuro total) pueden hablar, protestar si son muy lergos y criticar.

e) Si le piden un cigarro, por favor “cooperar con el artista cubano”.

f) Si le piden una silla, idem.

Cuando Liana diga: ¡Cuánto hace que no fumabal.

Espectador 2. (Grita) ¡Lecherot!

Cuando Liana se adelanta para ver quién gritó ¡Lecherot!

Espectador 3. Le dice un piropo (decente).

Cuando se forma la pelea (se forma una pelea) el público debe reaccionar a ella de acuerdo al lugar en que estén. Griten, protesten, formen una gran algarebia, (si es actor aproveche la opción, puede haber evaluadores en el público). Silben, desaparten, animen. ¡El espacio es de ustedes! Apagón.

Gracias por su colaboración, si le gustó lo esperamos de nuevo.

Sabía de Dragún antes de empezar el taller porque ya se habían puesto obras de él aquí en Cuba: *La peste viene de Melos* y *Tupac Amaru*. Él era alguien importante pero no lo conocíamos personalmente, incluso pensamos que tenía más edad y no solo 33 años.

Muchos de los talleristas nos conocíamos desde antes, por otros cursos de dramaturgia. El resto fue seleccionado por el Consejo Nacional de Cultura con Hilda Hernández al frente, ya que fue ella quien trajo a Dragún. Se hizo un llamado para que los aspirantes entregaran sus obras y los que tuvieran condiciones para escribir iban a ser seleccionados para entrar a la beca. Yo había estado en clases de dramaturgia con Mirta Aguirre²³ y participado en algunos cursos. Recibí un telegrama que decía que me habían escogido para pasar el Seminario. Eso fue una sorpresa tremenda porque solo tenía tres obritas para aficionados que habían sido premiadas en un concurso de la Escuela de Instructores de Arte.

Cuando me aceptaron, yo era la única mujer entre 24 becados, aunque en el segundo año se abrió un poco más. Estaba José Ramón Brene, que fue muy importante porque *Santa Camila de La Habana Vieja* se hizo en el Seminario y era nuestra obra bandera. Años después me casé con Brene, que era muy amigo de Dragún. También estaban Eugenio Hernández Espinosa, (Gerardo) Fullea, Mario Balmaseda, René Fernández que no recuerdo si entró en el segundo año; José Milián, Nicolás Dorr, Joaquín Cuarta que llegó en el segundo grupo y ahora es uno de los mejores escritores de radio.

Allí estuvimos con Dragún dos años y medio. Él fue para mí el padre del teatro cubano desde la Revolución para acá. Las clases eran muy violentas, en el primer año iban por las noches hasta las once y teníamos las tardes para ir a la biblioteca. En el segundo año eran todo el día. Yo empecé a los 29 años y tenía un niño de 6 años y medio. Era miliciana, tenía que atender al niño y además trabajaba. El primer año, aunque era becada, no dejé de trabajar porque lo que me pagaban por el Seminario era menos de la mitad de lo que yo cobraba por ser dibujante de cartografía. Como mi horario era hasta el mediodía yo acordé que no me pagaran aunque estuviera como alumna oficial. Ya en el segundo año tuve que becarme porque las clases se hicieron más intensas. Dragún no acababa de aceptarme. Él veía a aquella muchacha vestida de miliciana que tenía que salir corriendo para atender al niño y preguntaba qué hacía un ama de casa en el Seminario.

El grupo era muy heterogéneo, Brene era marinero y dejó un puesto importante en la marina para dedicarse a escribir. El primer año él se

desaparecía para sus viajes, pero después tuvo que hacer como yo y dejar ese trabajo. Había uno que era carpintero, algunos salieron de La Escuela de Artes y Oficios como Balmaseda, Fullea, Eugenio Hernández y yo. O Joaquín Cuarta, que era un gran mecanógrafo. Había también gente muy joven como Milián y Nicolás Dorr.

Lo más maravilloso de Dragún fue la cantidad de profesores formidables que nos consiguió. Estaban Fernández Retamar y su esposa²⁴ que impartía Historia del Arte, (Rolando) Ferrer, el escritor, que daba Dramaturgia; (Gustavo) Robreño, Teatro Cubano y Alejo Carpentier, Literatura.

Dragún comenzaba de una forma muy especial, nos dada un tema, y debíamos empezar con una escena, aunque si tú querías hacías la obra completa. Después teníamos más práctica y había que hacer una obra de dos actos por lo menos. Era el mismo tema para los 24 alumnos y lo más sorprendente era que ninguna de las propuestas se parecía a la otra. Uno de los primeros que trabajamos fue el cambio social a partir del triunfo de la Revolución. De ahí salió *Santa Camila...*, *Las yaguas*, *La esquina de los concejales...* Cada uno tenía una obra distinta del mismo asunto.

Aquello era terrible porque se empezaba por escenas y cuando teníamos un acto nos lanzaba contra un grupo de teatro. Nuestras obras eran leídas por actores. Y nos sonaba tan bello que nos parecía imposible. *Las yaguas* es una comedia musical que fue lo primero grande que hice y me tocó nada más y nada menos que Teatro Estudio.²⁵ Todos salíamos llorando de allí aunque nuestras obras se estrenaron y tuvieron éxito, por suerte.

El primer acto de *Santa Camila de La Habana Vieja* se discutió con un grupo donde Mario Limonta²⁶ fue el único que la defendió. Él se veía en el personaje de Níco, pero nunca lo hizo. Después de la discusión de la obra, todos nos fuimos para el puerto junto con Dragún, y Brene dijo que no volvía a escribir teatro nunca más. Se traumatizó con aquello y tuvimos que convencerlo para que siguiera. Dragún se ponía en el nivel nuestro, traía las obras que estaba escribiendo y las debatíamos también.

Nos enseñó el amor al teatro. Formaba parte de nuestra formación ir a ver una obra a la semana y después discutirla. Él nos enseñaba cómo analizar las puestas en escena. A veces, cuando íbamos a ver una obra juntos, éramos pedantísimos porque llegábamos con Dragún y eso nos daba cierto nivel. En muchos teatros había debate y decíamos lo que nos daba la gana. Pero después, en la próxima clase, Dragún analizaba quién había hecho un buen análisis y quién se había puesto insoportable.

A mí me formó Dragún, aunque después haya terminado escribiendo para la televisión, pero mi manera de escribir es muy teatral. La última vez que hablé con él fue desde Montevideo. Lo llamé por teléfono y le dio una alegría enorme. Me dijo, “¿dónde tú estás?”. Y yo le dije que ahí mismo al frente, yo estaba en Montevideo y él en Buenos Aires. Entonces Dragún hizo todos los trámites para encontrarnos en Buenos Aires. Pasado un mes, pude ir a Argentina pero Dragún estaba ingresado con una neumonía muy grave, se salvó, pero a los pocos meses falleció. No pude verlo. Nosotros soñábamos con tomarnos un café juntos otra vez.

Él me decía “mi mulata preferida” y aunque tenía amistad con todos nosotros, quien se hizo amigo de él fue Brene, porque tenían la misma edad y porque Brene fue el primero en hacer una obra dentro del Seminario que demostrara el valor del taller y lo que había hecho Dragún. De un marinero sacó un dramaturgo que, además, ha quedado en la historia del teatro cubano.

Fuimos un grupo muy unido durante mucho tiempo. Cuando Dragún regresó a la Argentina, fue muy duro para nosotros separarnos, porque éramos familia, como una gallina con sus pollitos. No salíamos a ninguna parte solos, siempre con él, hasta el punto que a veces terminábamos las clases y nos íbamos a escuchar cantar *feeling*.

Cuando él venía a Cuba nos reuníamos. Regresó a impartir un seminario de actuación en los ochenta, al que nosotros fuimos a dar charlas y conferencias, claro, ya como profesionales reconocidos.

El Seminario de Dramaturgia llegó a convertirse absolutamente en un taller, donde se formaban dramaturgos. Cuando él sintió que estábamos formados, trajo a Luisa Josefina²⁷ para que nos apoyara en lo teórico. A Dragún en el grupo le decíamos el Che, no por el otro Che, claro, él era nuestro Che. Su forma de trabajar fue única. Para mí, y creo que para muchos del Seminario, gracias a Dragún existe el teatro en Cuba. En todas partes hay buenas obras, pero ese impulso de crear el autor cubano, se le debe a Chacho.

NOTAS AL PROGRAMA

"Amoreíta" es una deliciosa e impecable comedia de ambiente popular rioplatense pero cuyo tema, la atracción ancestral de la pareja humana, pertenece a todos los tiempos y latitudes.

La necesidad de sentir amor, ese amor "que nos hace explotar la piel" y nos mantiene vivos, es tan urgente en una feria de la austral Argentina, como en un agromercado de nuestro trópico, por lo que no resultó difícil trasladar la acción a La Habana de nuestros días y sentirnos tan cerca de estos personajes, como si fueran vecinos nuestros y por qué no?, cualquiera de nosotros.

"Amoreíta" no pretende filosofar sobre el amor, sino mostrarnos la falta que hace. No clasifica si el amor es carnal, espiritual o sentimental, sólo nos demuestra lo importante que es sentirlo. Pero sobre todo es una fiesta de los sentidos, donde se exalta, se proclama y se canta a gritos la plena comunicación de la piel y se nos entrega el acto de amor, frente a toda frontera, como el más dulce fruto de la vida, el cual sería pecado, negarse a saborear.

Maité Vera.

SOBRE EL AUTOR

El año 89 viste de juventud sesenta años en la vida de uno de los dramaturgos más importantes de Latinoamérica y gran amigo de Cuba, Osvaldo (Chacho) Dragún. Ganador en dos ocasiones del "Premio Casa de las Américas" y condecorado con las órdenes "Alejo Carpentier" y "Haydée Santamaría", que otorga el Consejo de Estado de la República de Cuba. Nació en Colonia de Berro, allá cerca de un pueblito llamado San Salvador en Argentina. Pero es nuestro. A Cuba llegó en los años duros, apenas triunfó la Revolución. Y compartimos con él mocha y trincheras y compartió con nosotros su equipaje de sueños de juventud, talento e ideales. A él le debemos mucho. "Y en cada paso de nuestra dramaturgia su nombre permanece como cohesión, origen y acicate". Por ello, hoy sin egoísmo alguno, entregamos a la nueva generación que irrumpe el mundo del teatro, lo que el maestro dio y aún sigue dando, ya que Dragún escribe para ustedes, él no ha quedado atrás, él suele adelantarse al ritmo de la vida... Ya lo conocerán a través de su obra.

Ana Molinef

No veía habitualmente teatro pero sí mucho cine y siempre valoré los carnavales de Santiago de Cuba –que son muy importantes para mí por el carácter teatral que tienen. Además, con la Revolución empecé a escribir poemas y a leer en *Lunes de Revolución* –el semanario que dirigía Guillermo Cabrera Infante–,²⁹ una sección que se llamaba “A partir de cero”, destinada a los jóvenes que empezábamos en la escritura. En aquel momento, comenzaba mis estudios en el Instituto de La Víbora³⁰ y limpiaba pisos en La Estación Experimental Agronómica. Me reunía con un grupo de amigos y les leía mis poemas. Ellos me embullaron³¹ tanto que me atreví a enviarlos a *Lunes de Revolución*. Virgilio Piñera, que estaba a cargo de la sección, me los publicó y yo no sabía ni quién diablos era Virgilio.

Un 7 de diciembre de 1959 escribí unos diálogos que se transformaron en mi primera obra: *La muerte diaria*. Un compañero de la Estación Experimental Agronómica descubrió que yo escribía y se lo comentó a los demás. Dio la casualidad de que allí trabajaba como estudiante de agronomía Hernández Sabio. Él participaba del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional que, en ese período, estaba a cargo de Samuel Feldman. Sabio me dijo que si quería escribir teatro que estuviera el lunes en el Teatro Nacional, que él me iba a estar esperando. Allí encontré a Maité (Vera), Eugenio (Hernández Espinosa), Guillermo Cuevas Carrión y otros.

Entré al Seminario cuando Feldman ya estaba terminando. Él se fue molesto. Parece que Mirta Aguirre –que era la que tenía que ver con eso– no estaba muy satisfecha con su trabajo y en su lugar entró Dragún. Yo había visto *Historias para ser contadas* y *La peste viene de Melos*. La primera me deslumbró y todavía me sigue fascinando técnicamente. Vi también *Tupac Amaru* que me gustó pero no fue una obra que me impresionara. Él nos pidió un texto. Se leyó mi obra y me dijo que se parecía mucho a *Esperando al zurdo*, del norteamericano Clifford Odets. Yo le dije que nunca la había leído y me fui directo a la biblioteca. Esa fue la primera enseñanza.

Cuando me dieron la beca, seguía limpiando pisos y estudiando por la noche. La gente pensaba que yo no tenía ninguna oportunidad de ganarla. Todos me miraban mal hasta que nos citaron al teatro para decirnos que habíamos sido aceptados. Entonces les dije a mis tíos que iba a dejar el trabajo porque quería ser dramaturgo.

En el grupo del Seminario siempre hubo una rivalidad muy grande. Cuando Dragún mencionó mi obra entre los aprobados, algunos se sorprendieron. Él empezó a hablar de mi texto públicamente y explicó las razones por las cuales me habían dado la beca.

Yo nunca vi a Dragún como un padre sino como un hermano mayor. La relación nuestra era muy fraterna, siempre nos vio como sus muchachos, aunque tenía casi la misma edad de (José Ramón) Brene. Desde el principio trató de insertarnos en el mundo cultural cubano. Su tarea fue romper bloques, incluso sabiendo que había intelectuales que nos miraban mal, él los invitó a las clases a que compartieran con nosotros. Intentó siempre darnos una formación bastante amplia, por eso llevó a Carpentier a darnos clases de Literatura, a (Fernández) Retamar, a Ugo Olive³², a Wanda Garatti³³, a Irene Campodónico³⁴, que dio Literatura española y a Rolando Ferrer que nos impartió Teatro cubano. También invitó a muchos de sus amigos, Atahualpa del Cioppo³⁵ y Emilio Carballido,³⁶ entre otros.

Dragún era un gran tomador, pero nunca se le notaba, nunca desentonaba. Cuando terminábamos las clases nos íbamos a comer y a tomar por ahí hasta las mil y quinientas. Era una gente muy abierta, supo cómo sortear las rivalidades que se crearon al principio del Seminario de Dramaturgia, aunque siempre tuvo sus favoritos. Tomás González era un favorito, el que más había estrenado.

No puedo decir que tuviera un poder pedagógico establecido, una norma, pero sí el tacto y la continuidad para saber qué cosa sacar de cada uno. La metodología de él era darnos un hecho, un suceso lo suficientemente poderoso como para que cada uno de nosotros pudiera hacer una obra. De ahí salieron trabajos diferentes, unos de mayor calidad que otros. Él nos daba un estímulo que despertara en nosotros grandes imágenes. Así salió *Santa Camila de La Haban Vieja*.³⁷

Siempre nos pedía opinión sobre las obras de los otros. Cuando se montó *Santa Camila de La Haban Vieja*, todos empezamos a trabajar con Adolfo de Luis³⁸ y podíamos opinar y de alguna manera incidir en el montaje. Discutíamos las decisiones con Adolfo de Luis y le decíamos lo que no nos gustaba. También trabajamos con Vicente Revuelta y estuvimos en la *Madre Coraje*³⁹ de Raquel (Revuelta), Vicente y Berta (Martínez). Dragún nos acercó al teatro porque decía que el teatro no era literatura, había que hacerlo ahí, en la práctica. Yo, además, estuve asistiendo junto a otros compañeros del Seminario a unas clases de actuación que impartía Adolfo de Luis. Todo ese interés lo despertó Dragún, él hizo que no tuviéramos ningún prejuicio con los que ya eran dramaturgos consagrados, por el contrario, trató de acercarnos a ellos, al mundo profesional. Nunca lo oí hablar mal de ningún dramaturgo cubano. Nos enseñaba a ver las virtudes del otro —y eso que algunos tenían reservas con él. Recuerdo una anécdota, estábamos Brene y yo en un café en el Teatro Martí. En una mesa conversaban Virgilio (Piñera), Antón (Arrufat), (Abelardo) Estorino y Pepe Triana. Virgilio nos dijo irónicamente: “¿Y qué, ya aprendieron a escribir dramaturgia?” Entonces empezaron a hablar, y nosotros nos quedamos pasmados porque destilaban veneno, pero veneno inteligente.

Dragún siempre medió entre nosotros, aunque Eugenio Hernández, que había sido el niño prodigio del seminario de Mirta Aguirre y Feldman, se vio un poco postergado y aparecieron rivalidades con Dragún. Cuando comenzó el segundo año del Seminario, se hizo una selección y a Eugenio lo dejaron fuera. De esto nunca he hablado. Eugenio se volvió muy inestable, algunos días no iba a las clases y se portaba como si no le interesara mucho. Yo fui a ver a Dragún y le pregunté por qué Eugenio no podía seguir, me hizo una fórmula en la pizarra y me dijo: “porque no tiene talento”, y yo le pregunté que cómo lo sabía y me respondió “por la fórmula”. En esos días Hilda Hernández me llamó para decirme que yo no era revolucionario porque habíamos escrito una carta pidiendo que Eugenio regresara. Le dije que sí era revolucionario pero que pensaba que se estaba siendo injusto con él. Algunos de nosotros sí creíamos en Eugenio como dramaturgo, pero Hilda y Dragún no lo aceptaban. La carta la firmamos varios compañeros que estábamos en desacuerdo con la expulsión. Fue un momento muy terrible, asistió Retamar, se habló, se discutió, defendimos nuestra posición pero Dragún se mantuvo en sus trece. Al final, llegaron a la solución de darle un cargo en el Seminario como coordinador. Durante mucho tiempo yo no pude hablar de eso, pero bueno, terminamos bien. Al otro año, Dragún se fue a Argentina y trajo a Luisa Josefina Hernández que también fue una profesora increíble.

Después, la relación con él fue más madura, no nos guardamos nada y creo que más tarde lo demostró. Veinte años después regresó a Cuba y era más joven que nosotros. Tenía tantas ideas, tantas ganas de hacer; veía la vida de una forma tan dialéctica como nosotros no la veíamos. Nos reunimos varias veces con él, ya todas aquellas rivalidades del Seminario de Dramaturgia habían desaparecido, todos éramos amigos. Tomás era nuestro hermano, Milián era mi socio...

Esos encuentros con Dragún para mí fueron muy emotivos, me sirvieron para descubrirlo más en su grandeza de creador y de hombre. De todo lo que decía yo pensaba: “¿Pero cómo no se me ocurrió a mí antes?” Dragún se reconcilió con Eugenio, por supuesto. Cuando vino al Premio Casa de la Américas lo invitó a comer, a tomar, a hablar y a vivir. Luego él conoció *María Antonia*⁴⁰ y cambió de parecer.

Después me mandó su libro *Arriba corazón!* que lo montó Fernando Quiñones en el Rita Montaner. Dragún era un hombre aglutinador, con una idea del teatro muy precisa. Creo que en una cosa difiero, él decía que el teatro no era literatura, y yo pienso que el teatro es teatro pero también tiene que ser literatura. Esas fueron mis únicas dos contradicciones con él. Pero le agradezco la fe que tuvo en mí, de lo contrario no hubiera podido entrar al Seminario. Le agradezco la lección de humanidad, de hombría y de hermandad que me dio. No creo tener una influencia directa suya en mi obra, pero ese sentido de pensar siempre en teatro me lo enseñó él.

¡ARRIBA, CORAZON!

de Osvaldo Dragún

Dirección Artística:
Fernando Quiñones Posada



*Rita
Montaner*

Hay veces⁴¹
veces
algunas veces algunas
y uno siente que los dedos
algunos
algunos dedos
se abren como puertas
algunas
algunas puertas
o alguna ventana
y estallan
veces
algunas veces
como luces de bengala
se esparcen esparcen esparcen
esas veces
esas
luces de bengala
y eso es
ahí
esa esa esa vez
sin explicación,
a pura pura pura luz que estalla
como luz de bengala
y esa es.

Oswaldo Dragún

Un jurado opina:⁴²

Rine Leal⁴³

No sé en realidad qué juran los jurados que suelen recibir tal nombre. En lo que a mí respecta, he llegado a la conclusión que tales menesteres suelen conllevar una amarga dosis de inconformidad: cualquiera que sea la decisión, siempre aparecerá quien impugne el resultado final y que sin haber leído el conjunto de las piezas presentadas tomará por la libre y voluntariamente el papel de un nuevo jurado. Y en realidad lo que sucede es que cada Concurso tiene la importancia de sus jueces y que siempre el premio recaerá (en el peor de los casos) en la menos mala de las obras presentadas, salvo esas *raras avis* que suelen complacer a todo el mundo... menos a los derrotados.

Y digo todo esto, porque mi experiencia en tres Concursos teatrales ha sido similar. A los avatares anteriores hay que sumar uno más: leer un enorme volumen de obras, en el que cierta cantidad es de dudosa calidad. Pero como hay un voto de honestidad (recordemos que somos *jurados*) debe uno leer hasta la saciedad, robar unas horas al tiempo nunca encontrado y algunas semanas después, quedarse con tres o cuatro ejemplares premiables en las manos. Y entonces es cuando comienza en verdad el proceso del juicio.

En el caso del Tercer Concurso de Teatro de La Casa de las Américas, el resultado final fue doble, estableciendo de ese modo un precedente: *El Atentado*, del mexicano Jorge Ibargüengoitía y *Milagro en el Mercado Viejo* del argentino Osvaldo Dragún, continuando de ese modo la triste tradición de que el teatro sea el único concurso nunca ganado por un cubano.

El Atentado le debe tanto, por lo menos en su aspecto formal, a Brecht como a la historia de México. Ubicada en tiempo de la lucha de los "Cristeros", la pieza va a relatarnos un hecho cierto: el asesinato del general Obregón. El valor fundamental de la obra no radica por supuesto, en la interpretación histórica (el teatro no me ha parecido nunca una cátedra para explicar historia, sino un espejo donde la historia se distorsiona en función de la sensibilidad del artista), sino en la utilización de pantallas y proyecciones cinematográficas, que explican y complementan el texto de Ibargüengoitía y sobre todo, en esa dosis de humor negro y un tanto macabro que los mexicanos utilizan sabiamente. La acción se desarrolla con gran ironía y el tiranicidio se convierte en un hecho inútil pues políticos y Obispos tienden fraternos sus manos en un apretón que sella la pieza, mientras el asesino va al cadalso. La excesiva utilización de las proyecciones, convierte *El Atentado* en una especie de *script* o un texto a medias, donde el cine hace las veces de un pie forzado para resolver muchas de las situaciones dramáticas.

Pero la obra es fluida, amable y posee variados elementos de *divertimento* y gracia, como quien relata un trozo de historia pasada en medio de chistes familiares.

Con *Milagro en el Mercado Viejo* me sucedió algo curioso. La primera mitad de la obra me sumergió en un tema que los autores porteños parecen repetir hasta la saciedad: el desahucio de un *conventillo* y los tipos populares perseguidos por la explotación del “hombre, lobo del hombre”. Una más, me dije para mis adentros... pero de pronto, el texto dio un salto y penetró profundamente en ese mundo Draguniano de *Historias para ser contadas*, en el que los personajes toman personalidades ajenas y hacen un juego teatral donde se confunden la realidad y la fantasía, tal como Pirandello nos enseñó hace casi medio siglo y que Strindberg adelantó ya en el umbral de esta centuria. Fue a partir de ese momento cuando la pieza me ganó y me hizo olvidar en parte toda su primera mitad que nada añadía a los ejemplos de otros autores argentinos o uruguayos.

El propio texto, que había comenzado como una acumulación del habla porteña con detalles cubanos (Dragún terminó su obra en Cuba) fue ganando en ritmo y poesía y culminaba en el detalle simbólico de una gran flor que se abría en escena, mientras entraba una luz misteriosa y se escuchaba una música que era como un canto final, todo lo cual me hizo pensar en los finales de Strindberg de *El Ensueño* y *La Sonata de los Espectros*. Por lo menos, *Milagro en el Mercado Viejo* poseía muy notables antecedentes (incluido el propio Dragún), pero lo importante en la obra era la superación que el autor había realizado con su propio material y cómo sus *Historias para ser contadas* se habían convertido en una sensible histeria de juego dramático y fantasía teatral.

Jurado de teatro: Aurora Bernárdez (argentina), Emilio Carballido (mexicano) y Rine Leal (cubano).



En la embajada de Cuba en Argentina, Ana Molinet, Mario Balmaseda y Dragún (1988).

Mario Balmaseda⁴⁴

Ingresé al Seminario a través de una convocatoria que hizo el Teatro Nacional de Cuba para jóvenes autores que presentaran obras en un acto. Así nos eligieron. Algunos habíamos pasado antes un taller con Mirta Aguirre y eso nos dio una base. Yo solo conocía de la obra de Dragún, *Historias para ser contadas* que se puso en una temporada que hacía la Casa de Las Américas junto a *El pescado indigesto* de Galich.⁴⁵

Después de la selección, nos explicaron que íbamos a estar becados. Recibíamos 143 pesos, cuando esa cantidad de dinero era bastante. Incluso se trajeron algunos muchachos del interior y se alojaron en Miramar en una casona de 5ta Avenida y 90. Yo estuve viviendo allí un tiempo aunque era habanero. Éramos ocho, cada uno con su cuarto. La pasábamos muy bien porque estudiábamos juntos el día entero. Dragún era muy exigente, nos hacía escribir una página diaria y debíamos leernos 50 o 100 páginas. Esos eran algunos de los ejercicios que nos ponía. Debíamos tener siempre una obra en proyecto y una vez al mes leerla y someternos a la crítica de los demás. Las clases empezaban a las 6 de la tarde hasta la 1 de la madrugada con todos los profesores. En el claustro estaban Alejo Carpentier, (Fernández) Retamar, Martínez Furé,⁴⁶ León de Witt, Luisa Josefina Hernández, Wanda Garatti, Virginia Gruter,⁴⁷ más los que venían a darnos charlas, como Manuel Galich. Era un seminario muy completo, recibíamos francés con León de Witt, quien había sido traductor de Fidel. Y música con María Teresa Linares, Premio Nacional de Música. Chacho sobrellevaba a todo el mundo. No recuerdo que hubiera ocurrido un incidente, un roce entre profesores en dos años y medio.

Nos ayudó, nos hizo entender el funcionamiento de un grupo, el compañerismo, la amistad, fueron momentos muy lindos que yo no sé si se podrían repetir.

También iban muchos oyentes a participar de nuestras clases, como Gutiérrez Alea,⁴⁸ Héctor Quintero, Roberto Blanco...⁴⁹ Lo que logró reunir Dragún era mucho, si nosotros íbamos a salir malos, era imperdonable por la historia. Por suerte, hemos salido bastante bien. Fuimos un grupo pequeñito de alumnos, jóvenes entre 15 y 18 años. Terminábamos a la 1 de la madrugada y aún sabiendo que era tarde nos íbamos con él a veces por ahí. Nos invitaba a tomar un trago o nos sentábamos en el malecón a conversar de literatura, de arte, de mujeres, de lo que fuera. Casi nunca tenía plata, pero cuando la conseguía se la gastaba con nosotros. Íbamos para todas partes juntos. Los grandes escritores nos pusieron “los niños genios de Dragún”. Él nos presentaba donde quiera, nos impuso, y hacíamos lecturas junto con los grandes autores. Como no se fajó nunca con ellos, nos aceptaban. Yo creo que fue el único

intelectual latinoamericano totalmente admitido en el país sin discusión. A cualquier actividad que lo invitaban decía: “tienen que dejar entrar a mis muchachos”.

Parecía que tenía sus predilecciones, pero lo cuidaba muy bien. Trataba de atender a todos por igual. Yo era uno de sus preferidos, en ese sentido me cuidaba mucho, todavía más porque mi familia se había ido del país y estaba solo. Él me daba mucha atención, también a Tomás (González), a Eugenio (Hernández Espinosa), a Gerardo (Fullea), pero nunca hacía distingo evidente.

El día que me dieron el premio del Teatro Nacional de Cuba por el Seminario, Dragún estaba eufórico, parecía que el premio se lo habían dado a él. Con la obra *Fila de sombras* y *El ingenioso Hidalgo Don Matías Pérez*, que era de (José Ramón) Brene, fue que lo ganamos. Brene y yo nos gastamos todo el dinero del premio con los muchachos del Seminario y Chacho estaba que no cabía de la alegría.

Aunque conmigo discutía muchas veces, porque me tiraba mucho la actuación. Un día llegó y yo estaba ensayando, en una salita pequeña del Vedado, *Mafia roja* y él ya sabía que yo andaba medio descaminado, empleando algunas horas extras en la actuación y no en el estudio. Se apareció en el teatro sin decir nada y vio una obra, entonces se subió al escenario, me agarró por el brazo y me dijo: “tú no tienes nada que hacer aquí, tú eres escritor” –y me sacó de allí. Veinte años después me vio haciendo el papel de Lenin en el Teatro Nacional. Se subió al escenario llorando. Recuerdo que me abrazó y me dijo: “tenías razón, hijo, no te equivocaste, lo tuyo era la actuación”. En ese tiempo iba a verlo, tomábamos un trago y hablábamos de todo tipo de cosas. Él tenía información fresca de Europa porque viajaba mucho. Con la escuela de Machurucutu⁵⁰ se había hecho conocido internacionalmente. Impartía clases por todo el mundo, no paraba y cuando paraba lo hacía en Cuba, no en Argentina, aunque tenía a su mamá allá.

Él era muy estricto, sobre todo en esto de llevar todos los días una hoja escrita. Nos pagaban por escribir, por hacer lo que nos gustaba, por estudiar y por leer, eso fue un privilegio que no he tenido más. Era un lujo tener a un profesor como Alejo Carpentier de literatura, que ni la universidad lo tenía. Nosotros llegamos a tener un nivel de claustro que no se ha repetido nunca más y creo que los resultados hoy son apreciables. Esta generación formada por Dragún mantiene al teatro vivo.

A medida que la Revolución avanzaba, cada uno fue regresando a su país y Dragún se fue a Argentina. Pero siempre mantuvo un vínculo con Cuba. Después creó la Escuela de Teatro de Machurucutu. Le dieron un edificio en

el poblado para que hiciera una escuela internacional de teatro con jóvenes de todos los países.

No era un hombre muy agitado, pero sí era muy tenso para trabajar, muy entregado. Se remangaba la camisa y se dejaba abiertos los primeros botones, se pasaba la mano constantemente por el pelo. Esas costumbres después se la copiamos porque todos nos queríamos parecer a él. Era un tipo muy atractivo como personalidad, con quien era muy fácil entenderse, asequible e inteligente. Estaba empapado de todo el teatro latinoamericano y gracias a él fue que vinieron al Seminario una cantidad de intelectuales increíbles, los más grandes teatristas latinoamericanos de ese momento. Él los entusiasmó con la idea de formar a jóvenes autores. Al comienzo de la Revolución quedaban pocos escritores y algunos no estaban con la Revolución. El Seminario era como sentar las bases de la dramaturgia nacional cubana.

Su relación con el resto de los intelectuales cubanos era excelente. Costó un poquito de trabajo al principio que lo aceptaran, no solo como intelectual sino como argentino. Alguna gente decía: “aquí vienen ahora a enseñarnos lo que tenemos que hacer” –porque no venían solo argentinos, también uruguayos, mexicanos y hasta brasileños que aprendían aquí el idioma dando clases, como Thiago de Mello. Pero Dragún estableció relaciones muy buenas. Todo el mundo lo quería y lo llamaban a participar en diversos proyectos. Llegó a ser asesor de la viceministra de cultura, le dieron todo tipo de facilidades y comodidades para trabajar lo más amplio y tranquilo posible. Tranquilo entre comillas, porque él nunca estaba tranquilo. No es que fuera un loco moviéndose, se movía con mucha tranquilidad, pero con mucha tensión interna.

Después yo estuve en Argentina presentando una obra de teatro, fui por 15 días, pero me tuve que quedar 45, porque él no nos dejaba ir. Hacía un frío que pelaba, yo tenía un sobretodo negro lindísimo, pero que no abrigaba nada y él usaba un chaquetón azul oscuro que le encantaba, de esos que usan los marinos. Me vio pasando frío, se dio cuenta de que no me sentía bien y me dio el chaquetón. Yo andaba con el chaquetón para arriba y para abajo, hasta que me llamó mi asistente de dirección y me preguntó: “Mario, cuándo tú le vas a devolver el abrigo a Dragún, que está pasando frío y se va a enfermar”. Él era incapaz de pedirme el abrigo o de decirme que estaba pasando frío.

Aún en invierno andaba en zapatillas y con las mangas remangadas por eso cuando lo nombraron del Teatro Cervantes se sentía incómodo, porque tenía que estar todo el tiempo con traje. Le mandé de regalo una corbata y un par de zapatos de vestir y ese fue el último contacto que tuvimos. Luego un día me llamaron para decirme que Chacho apareció muerto en un cine. No sé

cómo describir esa muerte. Quizás fue linda, porque se fue tranquilo. Una cosa que siempre me dejó intrigado es qué película estaría viendo.⁵¹

De Chacho no puedo decir nada malo ni creo que haya alguien capaz de hacerlo. Alguna mujer que él haya dejado por ahí quizás hable mal porque él era muy mujeriego y tal vez haya alguna compañera resentida por ahí. Pero yo a Dragún se lo debo todo. Nunca olvido su calidad humana, su conocimiento, no solo de la gente, sino de la vida. Él sigue influyendo en todos nosotros, no solo con la técnica, sino el tratamiento al público, la significación del trabajo colectivo, lo que implica la ética de la colectividad, la disciplina diaria de la soledad del escritor y el actor.



Dragún en una conferencia en la Sala Villena de la UNEAC (1989).

René Fernández⁵²

Confieso con toda mi entrega racional,⁵³ que mi formación más integral y a la vez irreverente la recibí en el famoso e histórico Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional de Cuba. A finales de 1961 fui elegido por el propio Osvaldo Dragún para participar en él como becado. Ya había comenzado a impartirse cuando Chacho, que después me enteré que así le decían, vio y leyó mi obra *Choquezuela para Botones* y le interesó. Después habló conmigo de mi futuro y las condiciones de la beca, estipendio de un buen sueldo (por aquel entonces) por estudiar, más el hospedaje en una casa en Miramar. Lo que hizo una Revolución en los años sesenta. Me parecía imposible, algo más que un sueño, que todo eso llegara a mí. Me adelanté y le dije lo difícil que podía ser que me autorizaran, yo ocupaba la plaza de jefe de divulgación y propaganda del Consejo provincial de Cultura en Matanzas, con una magnífica labor. Él con toda su energía planteó lo de mi beca al entonces director del Consejo, Manolo García, quien ya se había negado en una oportunidad a que yo formara parte del elenco fundador del Guiñol de Matanzas. Manolo autorizó mi liberación, me abrió los caminos y en un abrir y cerrar de ojos estaba en la Habana instalado en 5ta Avenida y sentado en el aula de Carlos III. Con lo que recibía de sueldo podía dar una ayuda a mi madre y a mis hermanos.

Dragún me decía muy a menudo que en todo lo que escribía se me escapaba un vuelo de irrealidad farsesco, esperpéntico, titiritero. Él me anunciaba y me hacía descubrir mi futura profesión. En esa etapa, allá en los sesenta, todo se tornó más serio para mi escritura: las clases, los talleres, los debates, las conferencias, las lecturas, las puestas en escenas. Descubrí que tenía que estudiar mucho y exigirme en la profunda investigación de la literatura dramática. Leer los clásicos, analizar su estructura dramática, sus temas, los géneros, los autores, en fin, adquirir una cultura literaria que acompañara a las historias que quería contar. Lo veía todo tan difícil, pero a la vez me deslumbraba, oír las lecturas de propuestas de textos de compañeros del Seminario y después ver su realización en la escena, debatirla con los actores y los directores.

Chacho siempre nos mantenía activos en sus encuentros con diversas propuestas y temas a desarrollar. Recuerdo uno de mis trabajos con el tema “la constante agresión norteamericanas a nuestro país”, cuando la Crisis de Octubre. Elaboré un texto y lo titulé *A chorroborro*, se debatió en clases y con la crítica y sugerencias me sentí más estimulado a trabajarlo, valoraron el uso del lenguaje, el acelerado ritmo de la acción, la correcta síntesis en la estructura dramática del género seleccionado para plantear ese conflicto. La obra era la historia del lanzamiento de un cohete y los preparativos absurdos para su construcción. Todos coincidieron en que era una crítica violenta a la guerra

bélica, en el género de la farsa, una locura enajenante que culminaba con una gran explosión. Este texto fue montado por aquel entonces por el frente de combate de la Uneac,⁵⁴ y trabajé muy directamente con los actores y su director para su puesta, que fue representada en centros de trabajo.

En el Seminario aprendí que lo que uno escribe es para ser representado por la gente del teatro, y que es necesario conocer al público a que va dirigido. ¿Cómo, por qué y para qué? actúan los actores, dirigen los directores, crean los diseñadores y todos los que participan y colaboran en la acción creadora de una puesta en escena.

Esta labor de tallrear los textos en análisis activo, en la práctica y acción del montaje, me aportó una manera de ver la dramaturgia que he ejercitado en mis textos y puestas en escenas. Allí estudié más que escribir, consideraba que necesitaba herramientas para perfeccionar lo que hacía. Así y todo siempre me ha gustado la práctica de la improvisación sobre lo que escribo.

Con el paso del tiempo y esa fuerte herencia de libertad expresiva en la gramática dramática, nos ayudó el pensamiento y la doctrina de que las cosas cambian. Antes me molestaba que un actor sustituyera un texto o no realizara un movimiento escénico, hoy, hasta yo soy irreverente con lo que escribo y dirijo. Disfruto lo novedoso en el proceso de análisis dramático para la puesta en escena, y si hay que volver a escribir y montar una escena, lo hago y lo reescribo y la remonto hasta sentir un todo verdadero en el equipo artístico que dirijo. Me paso el tiempo rompiendo cansancio, rutinas en lo que escribo y represento. Hoy un texto dice esto y mañana puede decir algo diferente (así era el pensamiento de Osvaldo). Creo que lo más importante para mí en el Seminario fue haber descubierto el ser y sentir de un dramaturgo para enfrentarse a escribir un teatro para adultos, para niños y de títeres con los mejores y más auténticos valores teatrales, con las mismas exigencias técnicas, literarias y artísticas y el haber estudiado la universalidad cultural de la literatura dramática. Esto me ha servido de mucho para corporizar la dramaturgia del teatro de títeres que he realizado en muchos años, claro está se ha ido transformando y conformando con más autenticidad, más naturaleza del títere y sus leyes escénicas, más investigación y estudio de sus orígenes y su existencia. Esto lo proclamaba en silencio el educador, el maestro Dragún con más lunares claros que alfabetos en su rostro. Hay que estudiar el teatro vivo, sentir cómo se mueve en el espacio interno del hombre mismo, ver cómo explota su existencia como un volcán en medio de la sociedad y fluye como la corriente de un río y sube al espacio.

Dragún era un ideólogo de la existencia humana, su auténtico carácter social lo alternaba con una filosofía comprometida con su obra, supo transmitir

como gran maestro un abrazo de humildad y compañerismo a todos sus alumnos y nos puso a pensar en las acciones, los sentimientos, las pasiones y los terribles conflictos de la vida, la sociedad, la política, el hombre y el teatro. A Osvaldo Dragún le debemos mucho, siempre seremos sus alumnos incluso en la llegada y el correr del nuevo siglo.

Aun estudio y ejercito la teoría dramática que recibí en el Seminario, está más que probada, no pasa de moda y sigue latiendo como un corazón sano. El estudio de los géneros que recibimos allí lo reconozco útil y vivo hasta en la dramaturgia que escriben hoy los más jóvenes. Creo que las leyes clásicas regresan como el fantasma del padre de Hamlet a nuestro tiempo. A la exposición, el nudo, el clímax y el desenlace los teóricos les ponen otras nominaciones o sobrenombres. Imaginan que han creado el pan de piquito. Pero el conflicto sigue siendo el conflicto y la ley de los países, la economía y la escena. Y la acción nos sigue asistiendo para matar el aburrimiento y la ociosidad.

Ya Dragún no existe como no existen muchas cosas en Cuba, pero no sé por qué aparece y está presente en la religiosidad del teatro. Claro, que está en nuestras diarias letras escénicas. Alimento el pasado en aquel Seminario de Dramaturgia de los años sesenta que aún late en las nuevas musas de este nuevo siglo. Él construyó esa leyenda en un aula, con las leyes de una dramaturgia conciliadora con la continuidad del teatro cubano.



En el Cabaret Tropicana durante la entrega de los diplomas, 20 años después del Seminario (1982). De izquierda a derecha: Ana Molinet, José Milián, Dragún, Nicolás Dorr, Maité Vera, Rosa Almiñaque (esposa de Nicolás), Carlos Padrón, Omar Valdés, Eugenio Hernández Espinosa.

Queridos míos, estoy muy bien...⁵⁵

Oswaldo Dragún

I

Si tuviese que morir aquí,
madre,
yo dije que la muerte no es más que una palabra
sin puntos suspensivos,
si tuviese que morir aquí,
yo dije que la muerte no me cura del hígado
ni me hace reír,
si tuviese que morir aquí,
madre,
reúne los recuerdos y el amigo
y diles que fue
por el domingo.
Diles que fue
por abrir la puerta de mi calle
y sentir que el sol me corría por las venas
eternos 20 borrachos inmortales.
Ventana cuadrada
por donde un día
sentí que nada
me moriría.
Si tuviese que morir aquí,
madre,
la rabia sonata de Julio me cubriría
como la punta de tu dedo
(esa fue la verdadera estatua
que no nos enseñaron en la escuela)
como los dedos de tu mano
(ese fue el verdadero himno
que no nos enseñaron en la universidad)
como los ojos de tus ojos
(ese fue el verdadero fusil
que hoy nadie me impide disparar)
Si tuviese que morir aquí,
madre,
sería por el domingo

domingo-padre-madre-hermanos
y Gabriela creciendo
colgada de las primeras preguntas.
Gabriel Buenos Aires
Gabriela Cuba
Gabriela Habana
Y el mañana.
Si tuviese que morir aquí,
madre,
las seis cuadras que caminaba por Gaona
antes de llegar a casa,
esperando,
porque sí,
están llenas, hoy, aquí,
de camaradas
que abrieron todas las puertas
respondieron todas las preguntas
cubrieron de carne y sangre los esquicios.
Y la sonrisa.
Si tuviese que morir aquí,
madre,
ya todo me ha sido contestado.
Reúne los recuerdos y el amigo
y diles que he muerto por el domingo en ti.

II

Papá la vida
porque no quiero que vuelvan a humillarte
en el padre y el hijo de nadie más.
Porque no quiero domador de caballos
que vuelvan a domarte delante de mí.
Porque no quiero mecánico de mi vida
volver a escuchar cómo la tuya
se quedó sin palabras.
Porque no quiero que mi madre-la madre
vuelva a medir por años
la curva de tu espalda.
¡Tu espalda!
Fue dedo del sol,
asta del surco,

mi prolongación,
siguiendo tu recta
descubrí las nubes
y el país de los muertos.
En ti la semilla
y el rezo de mi abuelo y mis preguntas
y mis hermanos
y la piel de mi madre
y las puertas al sol.
Papá - la vida.
¡Hoy tu espalda!
Porque no quiero, no quiero, no quiero,
por eso estoy aquí,
hoy, en Cuba.
Y así está bien.

NOTAS

1 Guanche, Julio César (2008). "El camino de las definiciones. Los intelectuales y la política en Cuba 1959-1971", en: *El continente de lo posible*, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello y Ruth Casa Editorial, La Habana, pp. 11-12. Disponible en: <http://www.ruthcasaeditorial.org/libroslibres/descargas/continente.pdf>. Consultado: 8/8/12.

2 Pogolotti, Graziella (comp.), "Los polémicos sesenta", en: *Polémicas culturales de los 60*, Letras cubanas, La Habana, 2006, pp. x-xi.

3 Osvaldo Dragún en el *Diario de Taller*. V Taller Latinoamericano de Teatro. 1 al 31 de marzo de 1991. Concepción del Uruguay. Entre Ríos. Argentina. Coordinado por Lucho Schwartzman. Pp. 14-15.

4 Nicolás Dorremocea Udaeta (1947). Dramaturgo y director.

5 Director. Premio Nacional de Teatro 2011. Esta puesta fue su primer acercamiento al teatro desde la actuación.

6 *Tupac Amaru* fue dirigida por Vicente Revuelta. Se estrenó en la sala Níco López, de Marianao el 4 de junio de 1960. Se realizaron 11 funciones.

7 Ubicado en Prado y Malecón.

8 Alejo Carpentier (1904-1980). Narrador y ensayista cubano, considerado uno de los escritores fundamentales del siglo xx en lengua castellana, y artífice de la renovación literaria latinoamericana.

9 Una de las principales figuras de la escena cubana que ha incursionado en teatro, radio, televisión y cine.

10 Actor, historiador de arte y especialista en artes plásticas, en teatro y en política y desarrollo culturales; conservador de arte y crítico. Actualmente preside la Fundación Ludwig de Cuba.

11 Obra del chileno Víctor Torres que aborda el contexto minero del carbón en ese momento.

12 La dirigió Lorenzo Quinteros. El ciclo se desarrolló en julio de 1992, en el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, se presentaron obras de dramaturgos latinoamericanos, en conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América.

13 Cortesía de Nicolás Dorr. Prólogo de Dragún a su libro *Teatro, El puente*, La Habana, 1963, p. 7.

14 José Patricio Milián Martínez (1946). Dramaturgo, actor, diseñador escénico y director artístico. Desde 1989 dirige su compañía Pequeño Teatro de La Habana. En 2008 obtuvo el Premio Nacional de Teatro que otorgan el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Ministerio de Cultura en Cuba.

15 Ana Ramona Molinet Aguilar (1948). Actriz, directora, jefa técnica y artística, productora, coordinadora y promotora de espectáculos.

16 Lujoso hotel ubicado en el Vedado, céntrico barrio habanero. En los años sesenta muchos jóvenes del interior del país se fueron a la capital a estudiar carreras relacionadas con el arte, mayoritariamente. Allí vivían en lujosos hoteles y mansiones abandonadas por los desertores de la Revolución.

17 Almacén de barrio donde se adquieren los productos de la canasta básica a precios subsidiados por el Estado.

18 Libreta que se utilizaba para controlar la adquisición de dichos productos.

19 Las dos grandes salas del Teatro Nacional de Cuba.

20 Importante compositor e intérprete cubano.

21 Estrenada en 1989.

22 Maité Vera (1930). Dramaturga y guionista de televisión.

23 Mirta Aguirre Carreras (1812-1980). Poetisa, crítico y ensayista. Profesora universitaria y directora de la Sección de Teatro y Danza del Consejo Nacional de Cultura.

24 Adelaida de Juan. Doctora en Ciencias del Arte. Profesora de Historia del Arte de la Universidad de La Habana.

- 25 Grupo fundado en 1958 por los hermanos Vicente y Raquel Revuelta.
- 26 Actor cubano de extensa carrera, sobre todo en radio, cine y televisión.
- 27 Luisa Josefina Hernández. Dramaturga y escritora mexicana.
- 28 Gerardo Fullea León. Nació en 1942 en Santiago de Cuba, capital del oriente cubano. Dramaturgo, investigador y director teatral. Desde 1988 dirige la Compañía Teatral Rita Montaner.
- 29 Cabrera Infante (1929-2005). Escritor y guionista cubano. Ganador del Premio Cervantes en 1997.
- 30 Barrio capitalino.
- 31 Animaron.
- 32 Director teatral uruguayo.
- 33 Italiana, profesora de filosofía marxista, esposa de Vittorio Garatti, uno de los arquitectos que diseñó en la década del sesenta la Escuela Nacional de Arte (ENA) en La Habana.
- 34 Uruguaya, profesora de literatura.
- 35 (1904-1996). Director uruguayo, en 1949 fundó el célebre grupo teatral El Galpón.
- 36 Escritor y dramaturgo mexicano.
- 37 Se convirtió junto a *Aire frío*, de Virgilio Piñera, en uno de los textos paradigmáticos del teatro cubano en la década del sesenta.
- 38 Director cubano, fue alumno del armenio Reiken Ben Ari en la academia de Stella Adler. En los inicios de los cincuenta, colaboró en la introducción del método de actuación de Stanislavsky en la escena cubana mediante cursos en diferentes instituciones o en su propia casa. (Véase, también, testimonio de Nicolás Dorr).
- 39 Legendaria puesta en escena de la obra de Brecht.
- 40 Obra emblemática del teatro cubano, escrita por el dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa en 1967.
- 41 Cortesía de Ana Molinet.
- 42 A propósito del Premio Casa de las Américas recibido por Dragún en 1963 con su obra *Milagro en el Mercado Viejo*. Publicado en *La Gaceta de Cuba*, 15 de marzo de 1963, año II, número 14, La Habana, p. 12.
- 43 Rine Leal (1930-1996), profesor, crítico e investigador teatral. Considerado el padre de la teatrología cubana.
- 44 Mario Balmaseda (1941). Destacado actor de teatro, cine y televisión. Escritor, dramaturgo y director.
- 45 Manuel Francisco Galich López (Guatemala, 1913-La Habana, 1984). Fue vicepresidente de la Casa de las Américas y director del Departamento de Teatro.
- 46 Rogelio Agustín Martínez Furú (1937). Folclorista, etnólogo e investigador.
- 47 Virginia Grüter Jiménez (1929-2000). Escritora costarricense.
- 48 Tomás Gutiérrez Alea, alias Titón (1928-1996). Uno de los más importantes directores del cine cubano.
- 49 Roberto Blanco Espinosa (1936-2002). Actor, director y diseñador. Premio Nacional de Teatro 2000.
- 50 La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (Eitalc) sesionó en varias ocasiones en el poblado de Machurrucutu, cerca de la capital cubana.
- 51 Según los testimonios y la prensa, había ido a ver *La emboscada*, película norteamericana estrenada en 1999, dirigida por Jon Amiel y protagonizada por Sean Connery y Catherine Zeta-Jones.
- 52 René Alberto Fernández Santana (1944). Director artístico y general del Grupo Papatote. Considerado uno de los más importantes directores de teatro para niños y jóvenes del país. Premio Nacional de Teatro 2007.

53 Texto escrito por René Fernández a partir de las preguntas que le enviamos como guía de la entrevista.

54 Unión de escritores y artistas de Cuba.

55 Publicado en *La Gaceta de Cuba*, enero de 1963, año II, 11-12, edición especial, p. 31.

Teatro Abierto



El territorio del círculo

El contexto político y social de inicios de los ochenta en Argentina fue de los más duros que enfrentó el país luego de la dictadura de 1976. Cuando la represión y la censura dominaban el entorno artístico, un grupo de intelectuales, con Osvaldo Dragún a la cabeza, decidió juntarse y organizar un ciclo de teatro que se desarrolló de julio a septiembre de 1981.

Dragún contaba con una gran experiencia política pero sin dudas, su consagración fue haber ideado y agitado Teatro Abierto. Desafiando el miedo o haciéndose cargo de él, se planificaron 21 puestas, 3 por día durante 7 días y a lo largo de 3 meses. Finalmente, de las 21 obras se representaron 20 de disímiles estéticas que implicaron a 20 autores, 20 directores y decenas de actores, escenógrafos, vestuaristas, técnicos, etc. El lugar de la número 21, que había quedado vacante los jueves, pasó a denominarse Espacio Abierto y allí se generaron propuestas más experimentales a partir de lecturas que hacían algunos autores argentinos de sus obras.

El 28 de julio de 1981 el ciclo comenzó en el Teatro del Picadero con una respuesta de público que superó las expectativas de todos los involucrados. A poco más de una semana, el 6 de agosto, la noticia de que El Picadero fue incendiado en plena madrugada por grupos paramilitares sorprendió a todos. Pero tal había sido ya el impacto del ciclo que esa mañana 19 salas –muchas ubicadas en el circuito comercial de la calle Corrientes– ofrecieron sus instalaciones. Los organizadores se trasladaron al teatro Tabarís y desde allí, junto a los espectadores que siguieron

acompañando masivamente la propuesta, resistieron y terminaron, el 21 de septiembre, este primer año de Teatro Abierto al que asistieron cerca de 25.000 espectadores.

Aunque mucho se ha hablado de que la importancia de Teatro Abierto fue más trascendental en el orden sociopolítico que estético, no se debe pasar por alto que en esta primera edición se estrenaron *Gris de ausencia*, de Tito Cossa y *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, además de otros textos de Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky y el propio Dragún con *Mi obelisco y yo*, entre otros.

El carácter inédito de este movimiento suscitó sus réplicas en otras manifestaciones. Así surgieron Danza Abierta, Poesía Abierta y Cine Abierto. Aunque Teatro Abierto continuó hasta 1986 (con excepción de 1984), en los años siguientes no tuvo el mismo nivel de convocatoria.

En 1985, otra vez bajo la iniciativa de Dragún, se convocó el Teatrzo con el lema: “En defensa de la Democracia, por la liberación Nacional y la Unidad latinoamericana”. En esta ocasión serían solo 48 horas pero la invitación a participar se extendía a toda América Latina, se alentaba a que el teatro latinoamericano tomara las plazas y las calles. Chile, Puerto Rico y Uruguay, entre otros, se plegaron a la celebración entre los días 20 y 22 de septiembre. En total se calcula que participaron 7 países, 15.000 artistas y técnicos, y 300.000 espectadores.

Con la llegada de la democracia, varios de los intelectuales involucrados en la organización de Teatro Abierto pasaron a formar parte del área cultural del gobierno, los demás no lograban el consenso en sus decisiones. La unidad alcanzada se deterioró. Teatro Abierto se consumió en sí mismo dejando una marca sin precedentes en la dignidad de un país, su teatro y su cultura.

¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.

El martes 28 de julio de 1981, a las 18.00 hs, el actor Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores por aquel entonces, inauguró Teatro Abierto con la lectura de este texto escrito por el dramaturgo Carlos Somigliana.¹



Junto a la actriz Cipe Lincovsky en la clausura de Teatro Abierto 81, el 21 de septiembre, en el Tabarís. Capturas del documental País cerrado: teatro abierto, de Arturo Balassa.

Oswaldo Dragún

¿Cómo lo hicimos?

Pasaron quince años desde el momento en que empezó todo. ¿Cómo éramos? ¿Cómo era yo? Supongo que de alguna manera seguimos siendo también los que éramos. También. Pero no todo. No somos los mismos. ¿Cómo reconstruir quince años después, el comienzo (si es que hubo un comienzo definido) de algo que fue, más que una experiencia estética, una explosión de vida, intensa, divertida, intransferible? Trato de hacer lo que hago cuando escribo una obra y sé lo que sigue: cerrar el cuaderno, dejar pasar el tiempo, intentar reencontrarme con la sorpresa.

¿Cómo nació? Pareció como que nos agarraba de sorpresa. En 1980, en medio del terremoto desatado por la dictadura del 76, comenzaron a aparecer pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales. Algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para aprender. Y volvíamos a nuestras casas (¡siempre nuestras casas!). De pronto, la negación. A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía. No sé por qué nos pusimos tan furiosos. Tantos directores y críticos decían lo mismo desde hacía tanto tiempo. Ahora pienso que fue un pretexto. Tal vez descubrimos en ese momento del 80 que ya era tiempo de unir las islitas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos a un continente circular. Los primeros convocantes fueron los autores. Y es bueno aclarar algo que sirve como antecedente de *Teatro Abierto*. Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. De a uno, sí. Con todos, casi imposible. De a uno, es un goce. Con todos, el silencio previo a la batalla. En Buenos Aires, y no sé por qué, es tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto.

¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde. Además, cuando se escribe sobre un recuerdo, se corre el riesgo de definirlo, alejarlo, despersonalizado. Y Teatro Abierto fue una experiencia tan personal, tan privada. Al menos para mí. ¡Tan personal! Lo hicimos de noche. Buenos Aires es la ciudad de la noche. De los laberintos nocturnos. De los encuentros. En otras ciudades se usa la noche para perderse. En Buenos Aires, uno espera la noche para encontrarse. El día es la hora de los horarios, de los ejecutivos, de los portafolios. La noche es el territorio del círculo. *Teatro Abierto* comenzó de noche. Aunque fuesen las tres de la tarde. Pero el sonido,

el espacio, correspondían a la noche. La mesa de un bar. Un grupo de autores. Y el primer proyecto: 21 obras en un acto, estreno, para representar tres por día durante una semana, con la idea (loca) de que el ciclo se extendiese durante dos meses. Veintiún directores. Contábamos con cuatro o cinco. Los demás, eran una incógnita. El miedo había convertido todo en una incógnita. Actores. ¿Cuántos? Los que consiguiésemos convencer. Otra incógnita. Y músicos, y escenógrafos, y técnicos, y... y... y... Incógnitas. La noche es también el espacio de las incógnitas. Para penetrarlas comenzamos a reunirnos, en los bares nocturnos de la calle Corrientes, con actores, con directores, con músicos, con amigos. Buscábamos cómplices para una idea (loca). Casi como contrabandistas. En voz baja. Para no asustar a nadie. Ni siquiera a nosotros mismos. Sonaban más fuertes las sirenas policiales que nuestras voces. Y, de pronto, nació el círculo.

¿Cuál era el objetivo? ¿Responder a la negación demostrando que existíamos? Creo que el objetivo profundo fue volver a mirarnos a la cara, sin vergüenza. Afeitarnos sin temor de cortarnos por vergüenza propia y ajena. Oler nos nuevamente. Reconocernos en la piel y el aliento del otro. Y cuando a la primera reunión que llamamos vinieron más de cien personas, y la gente del Teatro del Picadero aceptó estar con nosotros, y que nosotros estuviésemos en su teatro, sentí que habíamos atravesado el espacio del miedo. Quiénes dijeron que sí, quiénes dijeron que no. No sé. No lo recuerdo muy bien. Se han olvidado tantas cosas en Argentina que también podemos olvidar eso, después de tanto tiempo. Al final, de una manera o de otra, estuvimos todos. Y hubo momentos especiales en que acudió más gente que la que soñábamos al principio. El círculo irradia. Abre puertas y ventanas. Exorciza el miedo. Ensancha la percepción porque une y mezcla percepciones, contagiando la de uno con la del otro. Vence límites y fronteras. *Teatro Abierto* pasó por encima de las generaciones porque parió la generación de *Teatro Abierto*.

Había que escribir las obras. Un acto corto, en un teatro que no se caracterizaba por eso. Y se decidió que cada autor trabajase en absoluta libertad. Sin darnos cuenta reconstruimos la estructura familiar multitudinaria, una tribu casi, fuera de las casamatas de nuestras casas. Sin dirigentes. Sin jefes. Creo que ninguno de nosotros olvidará la anarquía creativa que se dio en esas primeras reuniones convocadas en la Sociedad de Autores (Argentores). El que proponía algo, debía llevarlo a la práctica. Por supuesto, en esa familia nacieron los primeros matrimonios: un autor con un director. Un director con un autor. De ese matrimonio debía nacer la obra. ¿Cómo ser celestinos de parejas que no podían divorciarse antes del parto? El azar no nos pareció lo más conveniente. Hacía tanto que no elegíamos nada, que, ¿por qué no aprovechar esta oportunidad para volver a ejercer nuestra necesidad de elegir? Así, nos elegimos los unos a los otros. Autores a directores. Directores a autores. Cada autor seleccionó tres directores, y cada director tres autores. De un

complicadísimo diagrama de líneas entrecruzadas, surgieron las felices parejas. Para festejar el acontecimiento se empezaron a escribir las obras. Algunos contaban una idea. Y todos opinaban. Alguno leía su primera página. Y todos opinaban. Algunos traían su obra terminada. Y todos sugerían correcciones. Fue un seminario de 21 autores y 21 directores. Un verdadero horno de creatividad. No se puede creer. Ahora que lo recuerdo, para escribir estas notas, no puedo creerlo. Claro, ha pasado tanto tiempo. Tantas cosas... ¡tantas! Y en eso se nos fue 1980.

Recuerdo el verano del 81. Mientras la gente iba a veranear a Mar del Plata o Punta del Este, y las Madres daban vueltas en círculo en la plaza de la dictadura, el círculo de *Teatro Abierto* crecía. Marginal, contrabandista, fuera de todo circuito de promoción. Llegaron los músicos, los escenógrafos, se formaron los elencos (algunos se de-formaron y se volvieron a formar de otra manera). Llegaron los técnicos. También llegó un amigo que no era autor, ni actor, ni director, ni escenógrafo, ni técnico. Tenía un comercio. Por supuesto, le tocó ser nuestro productor, pobre. Porque, ¿cómo producir “eso” sin nada, si ni la Fundación Rockefeller podía bancar un cartel como ese? Se decidió que ninguno cobraría un centavo. Pero la gente tenía que seguir sobreviviendo de su trabajo. Se decidió que el ciclo se realizaría en una hora que les permitiese hacerlo. La hora elegida fue las seis de la tarde, en el Teatro del Picadero. Y comenzaron los ensayos. En cualquier lugar. Los posibles. Y a cualquier hora. Las posibles. Las mañanas, las tardes, las noches, las madrugadas. Donde y cuando se pudiese. Los músicos componían y al mismo tiempo eran ejecutantes de la música de los demás. Los directores colaboraban con las luces de todos. Y los escenógrafos fueron escenógrafos y técnicos de cada obra. Entonces, *Teatro Abierto* decidió salir a la luz; el 12 de mayo del 81 convocó a una conferencia de prensa. La prensa fue. La televisión no se dio por enterada. *Teatro Abierto* en pleno, todos apretaditos, tocándonos, oliéndonos, esperó a los periodistas sobre el escenario del Picadero. No podían creerlo. A mí me cuesta creerlo, ahora que trato de recordar. ¿Cómo lo hicimos? Faltaban casi dos meses para el estreno. Como necesitábamos dinero para algunos gastos, imprimimos unos abonos. Baratos. Baratísimos. Como pan. Resolvimos dejar algunos en la boletería del Picadero, y vender nosotros la mayoría. A la semana debimos dejar todos en el teatro, tal era la avalancha de compradores. Las noches en los bares de la calle Corrientes se volvieron más alegres que nunca, a pesar de las sirenas policiales y las requisas que entraban para pedir documentos. Y de pronto nos dimos cuenta de que faltaban dos semanas para que el círculo se cerrase. En una mesa de café, a media cuadra del Picadero, un autor dijo: “¿Se dan cuenta de que no podremos hacerlo?”. Y le contestamos riendo “¡Claro!”.

Teatro Abierto decidió hacer una semana de preestrenos, para que todos pudiesen ver todas las obras. Y para algunos amigos. No íbamos a ser muchos. Los suficientes para ver lo que pasaba sobre el escenario, cómo funcionaba todo ese monstruo. Pero se corrió la voz. Y el primer día de los preestrenos llegó una

avalancha de gente, mucha gente joven, que convirtió el teatro y la calle cerrada de cien metros donde estaba el Picadero en una inundación de energía liberada, de felicidad reprimida por tanto tiempo, de autorrespeto, porque estaban ahí, y ahí se iban a quedar, porque habían recuperado la calle, el cielo, el viento. Habíamos empezado a recuperarnos a nosotros mismos.

El 28 de julio del 81 pareció que el círculo se cerraba. Fue el estreno: *Decir sí*, de Griselda Gambaro; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago y *El Nuevo Mundo*, de Carlos Somigliana. Somigliana escribió para esa oportunidad: “¿Por qué hacemos *Teatro Abierto*?... Porque amamos dolorosamente a nuestro país, y este es el único homenaje que sabemos hacerle. Porque encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos...”

El 5 de agosto culminó la primera semana de *Teatro Abierto*. Parecía que el círculo se había completado. Pero no. En la madrugada del 6 de agosto del 81, mientras Frank Sinatra cantaba para el Buenos Aires de la dictadura y para los comunicadores sociales, los militares y la policía y los para, incendiaron el Teatro del Picadero. Alguien me avisó. Yo avisé a algunos. Algunos avisaron a otros. Y bajo la llovizna de esa madrugada nos fuimos reuniendo todos, ante las ruinas del teatro. Era nuestro teatro. Y la llovizna nos corría por los ojos. Como habíamos recuperado la vergüenza, no tuvimos vergüenza de llorar. “La madrugada en que ardió el Picadero ninguno de los reunidos en un bar de Corrientes y Callao sintió que había quedado bajo sus cenizas. Sabíamos que todos estábamos sobre ellas. Y creo que tenemos el derecho de pedirle a un país entero que nos acompañe a bailar sobre las cenizas”. Eso lo escribí un par de meses después en una nota para el diario Clarín. Y el país nos acompañó. Al día siguiente muchos teatros de Buenos Aires se nos ofrecieron para continuar el ciclo. Y el 7 de agosto, cuando *Teatro Abierto* llamó a una conferencia de prensa, el teatro Lasalle reventaba. De gente, de energía, de indignación, de solidaridad. Allí estuvieron también Ernesto Sábato y Pérez Esquivel, nuestro Nobel de la Paz. Y Borges nos envió un telegrama de adhesión. Cuando se leyó la declaración de *Teatro Abierto* dejando sentada su decisión de continuar con el ciclo, la gente cantó el Himno Nacional. En otro momento podía haber resultado cursi. Esa noche, no.

Para continuar, Teatro Abierto eligió el Tabarís, un teatro comercial, cuyo horario nocturno estaba dedicado a la revista porteña. Pero desde las cuatro de la tarde, en la calle Corrientes, se formaban colas de cuadras para asistir a las funciones de *Teatro Abierto*, que recomenzaron el 18 de agosto de 1981. Releo mi álbum de recortes. Anárquico, como *Teatro Abierto*. Desordenado, como mis recuerdos. Delante mío tengo también el libro que editamos con las obras de *Teatro Abierto*. El dinero nos lo dio un banco. Los autores renunciaron a sus derechos de autor para poder venderlo barato, muy barato, tan barato como el pan. Y en las colas que se

hacían esperando el comienzo de las funciones, actores, actrices, autores, escenógrafos, músicos, amigos, vendieron a la gente miles y miles de ejemplares.

El 21 de septiembre de 1981, el día de la primavera, el día de la juventud, terminó el primer ciclo de *Teatro Abierto*. El Tabarís estaba colmado. Sentados y parados. El hall del teatro, la calle, habían sido ocupados por una multitud que esperaba el final del espectáculo para invadir la sala y festejar con nosotros. Y cuando el teatro se inundó de globos, y serpentinas, y flores y papel picado, y lágrimas, sentí que ahí se había cerrado el círculo, y que siempre iba a ser agredido, y que dependía sólo de nosotros mantenerlo vivo. Venía de lejos. Iba lejos. Cuesta escribir esto. Pero ahí lo dejo. Porque la esperanza...

¿Cómo lo hicimos? Por utópicos. Pero en América Latina ser utópico es ser realista. Si no hubiésemos sido utópicos, ni hubiésemos sobrevivido (condición imprescindible para ser realista, o cualquier otra cosa), ni el país flotaría como un corcho, ni hubiésemos hecho nada de lo que hicimos. *Teatro Abierto* incluido.



*En los ensayos de Mi obelisco y yo, en el Teatro del Picadero, julio de 1981.
Capturas del documental País cerrado: teatro abierto, de Arturo Balassa.*

Buenos Aires, diciembre 6 de 1981

Mi Rosa³ muy amada!:

Perdón! Perdón! Perdón! Junto con esta, le escribo a Lowell, para explicarle por qué no les escribí todo este año. Estuve metido hasta los pelos de la cabeza en una cosa que inventé yo, y que se llamó Teatro Abierto, y que fue algo realmente sensacional. Nos reunimos 21 autores y 21 directores (todos muy conocidos) y los autores escribimos 21 obras de un acto, de media hora cada una, que fueron interpretadas por 200 actores, casi todas primeras figuras del teatro argentino. Ninguno de nosotros cobró un centavo, lo que nos permitió que la entrada costase solo 10 centavos de dólar. Y fue así que vinieron a vernos 25.000 personas durante dos meses. Todo eso duró dos meses, pero tardamos un año, desde octubre de 1980, en prepararlo todo. Y ya estamos organizando el Teatro Abierto 1982, que comenzará en setiembre del año próximo. Como la idea fue mía, me tocó un trabajo infernal, pero te juro que valió la pena. Partiendo del teatro surgieron Danza Abierta, Cine Abierto, y la gente de música organizó Música siempre. O sea, movilizamos todo un país.-

Y todo esto que te cuento no fue el pretexto que me busqué para no escribirte. Pero además de mi desidia (que reconozco) te aseguro que lo de Teatro Abierto nos mató a todos. Incluido un teatro, donde empezamos, y que “manos desconocidas” incendiaron a la semana de iniciados los espectáculos. Sin embargo, conseguimos otro inmediatamente, y la reacción de la gente produjo los efectos contrarios que buscaron los incendiarios.-

En cuanto a mí, me casé con María. Ahora tengo dos hijos, uno de 9, y una de 7. Soy padre! Sin haber parido... “Arriba, Corazón” sigue sin terminar (se lo cuento a Lowell) pero terminé una obra en un acto largo: “AL VIOLADOR” y acabo de terminar una obra larga “AL PERDEDOR”, que ya se está ensayando, y que se estrenará aquí en marzo o abril. Ya empecé a trabajar en otra obra. Me siento muy bien. Y feliz de haber vuelto a mi país, ya que las cosas en las que he participado me demuestran que hice lo que debía. Lo que me basta para que los extrañe mucho a ustedes, y los días que pasamos juntos en San Juan. No tenés idea cuánto hablamos de San Juan, y de la posibilidad de regresar algún día, con María! Pero en verdad, Rosa, y aunque parezca retórico, lo que tenía que hacer, debía hacerlo en Buenos Aires.-

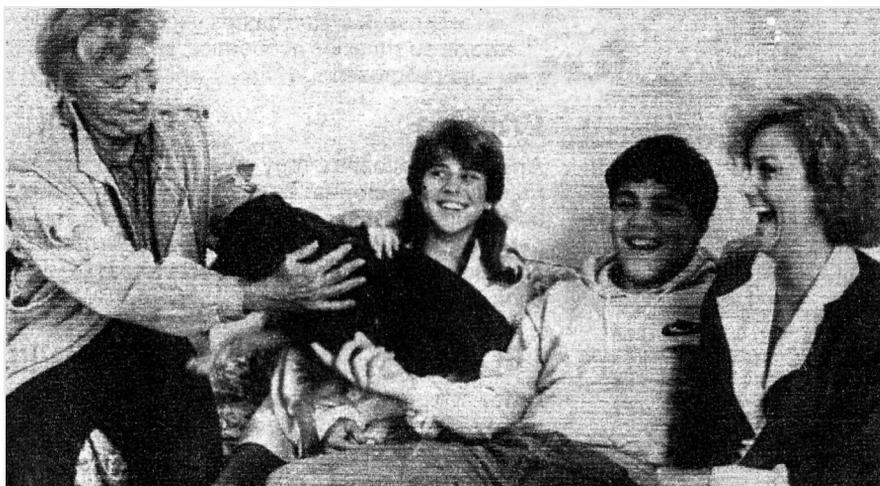
Le escribo a Lowell que –por supuesto– tienen mi autorización para traducir y publicar mis obras. Escribanme si necesitan alguna autorización especial. Supongo que algo nos pagarían a todos, ¿no?

Lamento mucho vuestra separación. Pero no debe ser una carta el mejor sitio para hablar de ello, ¿no? Salvo que te haya dejado tan tranquila como aparentas en la tuya. Pero no lo creo... Hmm!

¿Cómo está Myrna? Y Dean? Y todos los amigos de la Universidad (salvando las tropas)? Te ruego les haga llegar un estrecho abrazo.-

Bueno, Rosa, esta sirve de reanudación de relaciones. Espero que no dejemos ahora de escribirnos. Hasta muy pronto. Que te lleguen mis besos y los de María.-

osvaldo



*Con María Ibarreta y sus hijos Sebastián y María Florencia Aroldi.
Fotos: cortesía de María Ibarreta*

María Ibarreta⁴

Oswaldo era una persona muy cálida. También en aquella época –desde los sesenta hasta Teatro Abierto–, había un dogmatismo y un pensamiento cerrado. Y Oswaldo era abierto, podía encontrarse con distintas personalidades, distintos mundos que nada tenían para compartir con él pero siempre encontraba lazos. Daba una amplitud de encuentro que era muy raro en ese momento.

Hace poco, medio en broma, le decía a Gorostiza que yo fui una parte muy importante de Teatro Abierto, porque realmente Oswaldo no quería regresar a la Argentina, lo hizo por mí. Lo conocí cuando se estaba separando,⁵ había terminado una relación y se iba del país porque no tenía ningún motivo para quedarse, en el marco de la dictadura. Había preparado todo para irse con Oscar Ferrigno y el grupo a hacer *Historias para ser contadas* en Puerto Rico y después a Nueva York donde tenía un circuito de talleres en las universidades.

Con Oswaldo nos conocimos en Villa Giardino, donde fui con mis hijos. Me llamó cuando llegó a Buenos Aires, antes de viajar, y me propuso irnos una semana a Miramar, allí surgió una atracción fuerte. Después él viajó y todo quedó ahí. Yo soy viuda del padre de mis hijos así que mi prioridad eran ellos. De pronto recibí su llamado y Oswaldo me propuso que viajara a Nueva York. En ese momento yo estaba trabajando con un autor muy importante de telenovela que era Alberto Migré y Oswaldo me dijo: “No importa, hablale” –él que estaba en las antípodas ideológicas de Migré. A mí me costó muchísimo pero como tenía ganas de encontrarme con él, le pedí a Migré⁶ que hablásemos. Él me conocía desde niña, me tenía una mirada afectiva más allá de la relación profesional, así que le pedí no entrar en dos programas porque estaba enamorada y le conté todo. Le encantó porque él escribía historias de amor, estaba fascinado, me dijo te doy 2, 3 semanas, lo que quieras, decime con quién es. “Con Oswaldo Dragún”. Se desarmó, me dijo: “Ya va a pasar”. Claro, para él era un romance más.

En fin, viajé con gran expectativa, era la primera vez que salía del país, fue un encuentro fuerte. Después fuimos a Puerto Rico, y habíamos quedado, en su momento, en que regresábamos juntos. Y de pronto me dijo que no, que seis meses allá y seis meses acá y yo tenía mis hijos, no podía, así que al final del viaje estaba mal, me preguntaba para qué todo eso. Pasó el tiempo y un día me dijo que se venía para Argentina. Yo sentí que eso era un acto de amor inmenso. Por eso le decía a Gorostiza que se reía: “Si no era por mí, Oswaldo no volvía”, y él fue realmente el gestor y la motivación de Teatro Abierto.

Apenas llegó lo tuvieron que operar de la vesícula, en el fondo no quería volver. Él tenía una relación de mucha contradicción con Buenos Aires, en una zona la padecía porque le costaba laburar. En ese momento de la dictadura escribí

para la televisión con seudónimo. Más allá de las situaciones profesionales, de subsistencia, lo que le apasionaba era todo el tema de gestar proyectos. Se iba a Argentores y llamaba a todos.

La noche del incendio del Picadero fue terrible. Osvaldo era muy tranquilo, la procesión iba por dentro, o fumaba sin parar. Me dijo: “Vamos, María, pusieron una bomba y se está incendiando el teatro”. Qué dolor. Pero un rato después, ya estaba en acción buscando cómo seguir con todo. Una cosa que me alucinaba es cómo iba y gestionaba dinero, todo para Teatro Abierto y en casa, nada. Se transformaba, era un apasionado y eso no encajaba. Esa modalidad de él, su potencialidad creativa, no era reconocida acá.

En esa época yo militaba con Adolfo Pérez Esquivel en el SERPAJ⁷, trabajaba en un asentamiento en Quilmes, cerca de la iglesia del padre Jorge Novak. Allí descubrí a los sacerdotes tercermundistas, todos eran poetas. Y le dije a Osvaldo que teníamos que hacer algo con ese material. Ahí fue que logró hacer un ciclo de lectura de poemas de sacerdotes por actores reconocidos donde Víctor Laplace leyó textos del padre Carlos Mugica. Participó Adolfo Pérez Esquivel, nosotros leíamos los textos y Osvaldo fragmentos de *Las venas abiertas de América Latina*, de Galeano. Estaba también Carlos Puyane, el sacerdote y la princesa Aimé Paine.⁸ Fue una noche mágica, acudieron Las Madres, ex presos políticos que recién salían de la cárcel. También estuvo Julio Cortázar, convocado a través de Tito Cossa y el “gordo” Osvaldo Soriano. Esa fue la despedida que se le hizo a Cortázar porque acá no lo despidieron oficialmente.

Después Osvaldo decidió irse de Teatro Abierto, sintió que debía cerrar su ciclo, así que dejó todo y se fue a Cuba. Él amaba la Isla, fue muy feliz allí. Cuando estuvimos, Galich le propuso ser director de la Casa de las Américas y él me decía que no podía aceptar porque un extranjero traía inconvenientes en ese puesto.

Osvaldo tuvo un recorrido, empezó muy joven, con el padre de Cipe Lincovsky que era del Partido Comunista y tenía un cargo importante en el área cultural. Allí militó con su amigo Lucho Schwartzman. Hizo la travesía de lo que era el “proyecto”. Fue a Cuba en el 61 por los intercambios culturales que tenía el PC y fue atravesando estas etapas que yo considero un triunfo, no política pero sí culturalmente. De hecho, se construyó una red cultural que hasta el día de hoy sigue teniendo peso. Él fue un gran representante de estos principios con los que se identificó y también del teatro latinoamericano, porque en Capital la mirada estaba puesta en Europa y él proveía otros contrastes. Y fue fiel porque, si bien tuvo obras que todavía resuenan, no entró en el circuito comercial sino que se mantuvo en los márgenes.

Cuando llegamos al Teatro San Martín con *¡Arriba, Corazón!* fue gracias a Omar Grasso que provocó el encuentro con Kive Staiff porque Osvaldo tenía

resistencia, él no hacía el marketing, no le interesaba. Esa fue la primera obra que hice de él y en la que solo participó de las lecturas porque después no intervino más. Uno de sus conflictos es que, si bien pertenece a la generación del realismo, su obra no es realista, y eso lo padeció porque no le redondeaba, no encontraba directores de su generación que lo interpretaran, por temas de formación, sobre todo.

Toda la fortaleza que tenía para hacer aportes transformadores, en su vida personal se desconectaba, no podía enfrentar las situaciones. Era capaz de pelear por una causa pero no por sus intereses particulares. Esa era su limitación. No lo considero un defecto sino su talón de Aquiles para enfrentarse a la vida.

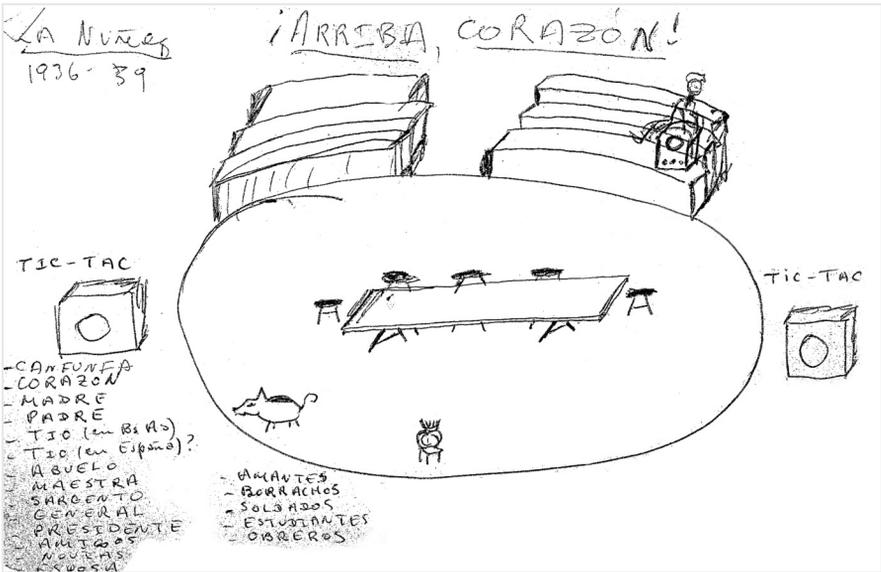
En mí, ocupó varios roles, no solamente el de la pasión y la pareja. Cuando decidimos separarnos, lloramos mucho, yo estaba triste pero lo veía a él llorando y me conmovía, no era el “macho” que esconde sus sentimientos. Tenía emociones que no eran las del arquetipo del modelo masculino de la época, sino que había en él un lado femenino.

Convivía con el ejercicio por su escritura, su búsqueda y la constancia. No podría hablar de etapas en su teatro porque a partir de nuestra relación, yo leía sus obras y ya sabía qué le pasaba, qué no digería o cómo lo resignificaba. En la última etapa lo veía a él muy reflejado en su escritura, no podía separar el hecho estético o el lenguaje de la vida, estaba muy presente.

Le apasionaba caminar Corrientes, le gustaba la ciudad. Le gustaba el tango, se tomaba su ron, escuchaba a Piazzola, a Centella... Fue un maestro para mí también. Fijate cómo termina Teatro Abierto “la verdad de uno no es la verdad de uno, es la verdad de todos”. Que en ese contexto se reflexionara así es porque había un coctel interesante. Y él era el catalizador, quien le ponía corazón a todo en ese momento.



Con María Ibarreta . Foto: cortesía de María Ibarreta.



Boceto de Osvaldo Dragún sobre su obra ¡Arriba, Corazón! Fue estrenada en 1987 en el Teatro San Martín con dirección de Omar Grasso.

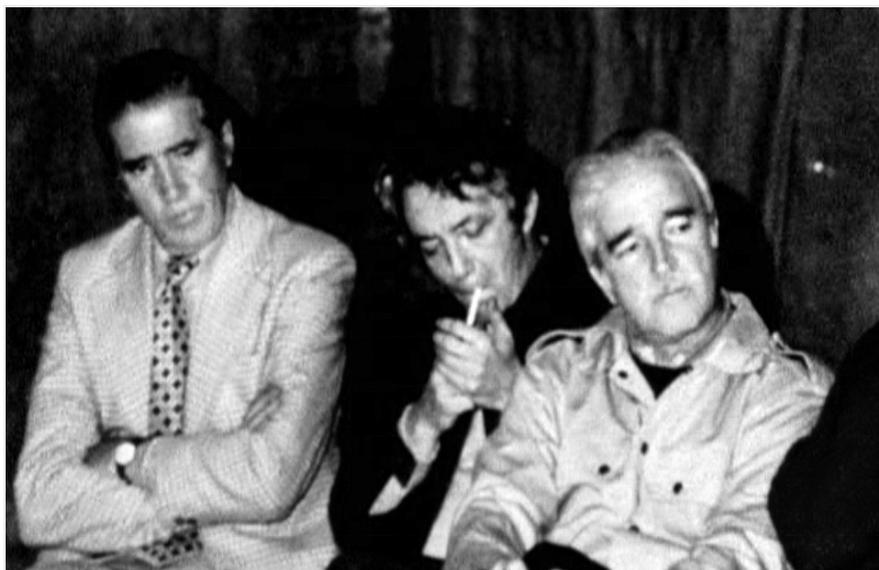
Estamos inmersos en una cultura muy explicativa; tan explicativa que hasta los símbolos deben ser explicados en fórmulas fáciles. Hay una suerte de formalismo artístico que intenta eliminar drásticamente todo lo disonante, todo lo discrepante, cuando tanto lo uno como lo otro constituyen ingredientes fundamentales de la realidad. Yo me he propuesto una escritura más libre, un pensamiento más suelto. En mi obra aparecen árboles que hablan. También hablan el tiempo, los silencios y elementos materiales. En esta etapa de mi vida no trabajo con explicaciones sino con imágenes. Yo me animaría a decir que el hermetismo está en el juicio de algunos críticos y no en mi obra.⁹

La metáfora tiene sentido porque permite totalizar una realidad, si no se trabajaría solo con lo que se ve. Uno cree que recurre a la metáfora para eludir a la censura, pero en realidad toda la cultura latinoamericana está hecha sobre ella, así como también sobre el agrandamiento, el distorsionamiento y el grotesco. Si uno intuye inconscientemente que en nuestro país el mundo de los muertos es tan importante como el de los vivos, así tenemos muertos más importantes que los vivos que han quedado, no hay más remedio que buscar una metáfora que totalice este mundo.¹⁰

Osvaldo Dragún

Y en Sevilla,
la cálida, la lujuriosa,
me atrapan tus ojos
en el aire cargado de claveles.
No he visto rosas,
pero juro que podré llevarte
mis ansias enamoradas:
una nueva flor
que acaba de crecer en mi jardín.
Quisiera que este aire caliente
te llegase esta noche
como otra mano mía,
otra piel,
otra yema,
para mantenerte despierta.
No puedo dormir.
Tu rincón está vacío a mi lado.
Te recorro con mis dedos
en cada piedra,
en cada puerta que abro,
los saludos que me dejan los que se van
me recuerdan que me fui,
que no estás
para darme la paz de tus manos,
el sueño
sin más pesadilla que el miedo
a perderte.
Soy tan torpe, Amor,
que hasta cometí la torpeza de dejarte,
y en Sevilla,
la cálida, la lujuriosa,
esta noche de solo,
acaricio suavemente el cristal de una mesa
para ver si consigo despertarte.

Chacho
Sevilla, julio 4 de 1980



*Con Gorostiza en las reuniones previas de Teatro Abierto.
Capturas del documental País cerrado: teatro abierto, de Arturo Balassa.*

Carlos Gorostiza

Teatro Abierto fue la etapa más cercana que tuve con Chacho. Nos pusieron bombas en el Lasalle y nos desparramamos hasta que un día dijimos: “no puede ser que estemos por pedacitos”. Nos propusimos juntarnos una vez por semana a tomar mate con facturas y a charlar, total estábamos todos prohibidos. En ese tiempo volvió Chacho de uno de sus viajes, muy enojado porque no había estado con nosotros cuando nos pusieron la bomba. Ahí empezamos a juntarnos. Primero para hablar de cualquier cosa, en orden de importancia, digamos, de tres temas: las minas, el fútbol y la política. No hablábamos de qué podíamos hacer porque no teníamos posibilidad. De esas reuniones participamos Carlos Somigliana, Leandro Ragucci, Mario Rolla y Luis Brandoni, desde el principio. Discutíamos de política, cómo hacer con los milicos hijos de puta.

Un día estábamos en mi casa y apareció la idea que le propuso un grupo de muchachos a Chacho Dragún: “por qué no hacen obras cortas, tres por día, durante siete días. Pero obras eróticas, así no tienen problemas con la censura”. Y, cuando Chacho nos contó, lo tomamos como chiste. Pero quedó la cimiente de tres obritas cortas durante siete días. Ahí agarró la manija Chacho, y yo le dije: “vos estás loco, 21 autores, dónde los viste”. Y sí, estaba loco porque estas cosas se hacen con locura, si no no se hacen. Así nació Teatro Abierto.

Un día me llamaron de Argentores y me dijeron que se estaba produciendo una huida de elencos porque dijeron que el que trabajara en Teatro Abierto, no lo haría más en televisión. Nos reunimos con Chacho para ver si era verdad pero no surgió nada que lo confirmara. Entonces sacamos un comunicado de Somigliana con los cinco puntos y me encajaron a mí para que hablara. Empecé: “sabemos de qué vamos a hablar. Cuando alguien dice ‘piojo’ enseguida pica la cabeza. Alguien dijo ‘piojo’ y a muchos compañeros les picó la cabeza y realizaron una pequeña diáspora. Hemos averiguado y no hay nada que tenga que ver con este miedo. Pero cada cual tiene su responsabilidad y estamos acá para saber de qué se trata. Esto es Teatro Abierto”, y leí los puntos. Nunca tuve un aplauso tan grande. “El que diga que no puede, que hable. El que se queda, firma con sangre”. Chacho fue el de la idea, todos éramos un comité.

Ensayábamos a las 4 de la mañana. Y era todo tan emocionante, nos sacaban los abonos de las manos. El día del estreno, en El Picadero, fue increíble. Estaba Rivera López a quien le dije que presentara Teatro Abierto. Éramos todos uno. A una semana nos pusieron la bomba. A las tres de la mañana sonó el teléfono y era Chacho: “Goro, se está quemando El Picadero”. Nos reunimos enseguida en el bar “La Academia”, de madrugada. Lloramos,

llovía, estaban los camiones de los bomberos. Claudio España, de *La Nación*, vino para hablarnos pero le dijimos que no, que primero nos íbamos a reunir en Argentores. Sábato, Borges y Pérez Esquivel adhirieron y repudiaron el atentado. Tuvimos la suerte de que la bomba fue puesta en la entrada. Se quemó todo, pero la música y la ropa estaban atrás y las recuperamos. Lo que hubo que rehacer fue la escenografía, que eran pocas cositas. A mí me quemaron una valija muy querida de mi familia. Al día siguiente teníamos 15 teatros comerciales que se ofrecieron para cobijarnos. Ocupamos la franja horaria de 6 a 9 y nadie cobraba nada, al contrario, poníamos plata para eso. A los diez días estrenamos en el Tabarís.

Los autores hicimos todo. Yo me encargué de ordenar a las obras que iban primera, segunda y tercera, y elegir la mía para que fuese última. Después se aumentó la cantidad de actores y se armó una comisión para el 82, pero a mí eso no me gustó. Organizamos un concurso y vinieron 480 obras, el jurado estuvo formado por directores y actores, nosotros no nos metimos. Armamos el ciclo en el Margarita Xirgu y en el Odeón. Estábamos en democracia y nos preguntábamos para qué escribíamos. Teatro Abierto empezó contra la dictadura, pero luego surgió que cada uno escribiera sobre lo que tuviese ganas y llegó el tema de los “desaparecidos” a escena. Finalizó el año y la circunstancia política había cambiado. Los milicos se estaban yendo. En el medio apareció la guerra de Malvinas, me preguntaron qué opinaba de eso y dije que estaban locos. Pero Teatro Abierto adhirió oficialmente al gobierno y, por ende, a su posición durante la guerra. Nos habíamos equivocado, al igual que el país.

Roberto *Tito* Cossa¹¹

No era una censura clásica, digamos, vos estás prohibido y sale en el diario que estás prohibido. No había listas negras pero las había. En el caso del teatro, por ejemplo, en los oficiales no podíamos estrenar. Esto se trasladó a la actividad privada donde te podían llamar pero los empresarios “por si acaso”, no lo hacían. Todo esto generó un espacio de prohibición no muy claro pero real. Practicaron el sistema de los desaparecidos, sin querer comparar, pero en el plano del arte era una especie de desaparición de otra manera, no existíamos directamente. Si llegabas al público por medios no convencionales o si entre tus compañeros eras alguien estimado y tenías algún tipo de participación gremial o política, ahí tenías las mejores posibilidades para desaparecer sin dejar rastros. Ese es el caso, por ejemplo, de escritores como Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, como de Raimundo Gleyzer el cineasta o un guionista de historietas como Héctor Oesterheld y sus cuatro hijas.

Nuestras obras no se daban en los teatros oficiales, no éramos convocados por la televisión, no éramos convocados por el cine, más allá de que tampoco había propuestas serias. Pero lo que pasó es que llegaron al punto de que nos eliminaron de los programas oficiales de las escuelas de teatro. Por ejemplo, uno de los detonantes de Teatro Abierto fue un día que una funcionaria eliminó la cátedra que se llamaba Autores Argentinos Contemporáneos, también algún funcionario¹² de un teatro oficial de aquellos años nos dijo: “no, yo no hago autores argentinos porque no existen”.

Te recuerdo, Víctor...¹³

Oswaldo Dragún

Te recuerdo, Víctor,
sin necesidad de tañer la
flauta que arrastra mis recuerdos
hacia el mar.

Están en el rebaño de cuentas
que no naufragaron
y el agua sirvió para lavarnos
la culpa de ser
jóvenes,
la que después nos hicieron
pagar
los vendedores,
los hipócritas,
los vampiros de tanta sangre
tuya.

Matar una guitarra eso sí
es tener miedo,
tanto, que si no fuese tu muerte
te juro que me río
como en esos velorios en que todos
hacen el ridículo
y los chicos solo saben que la muerte
es algo que les sucede
a los demás
algún día
de repente.

Te recuerdo, Víctor, porque
nos conocimos cuando la muerte
era algo que le sucedía
a los demás
algún día
de repente.

Ni falta hacía tocarte para saber
que estabas
y eso era suficiente,
como una puerta en la pared
para salir y entrar,

como una pared para quedarse,
¿para quedarse dónde?
si nos están faltando piezas
para contarnos cuentos de mujeres
tuyas
y abrazar tu guitarra como para un
misterio.
¿Te acordás, Negro, cuando hablábamos
del año 2000
los temblores de Chile se nos hacían
cosquilla
mientras tanguaba un tango en un
piringundín
y tu guitarra temblaba mientras
la acariciabas
pero no de amor sino de miedo,
te acordás, Negro,
del año 2000?
¡Perdoname, hermano, te devuelvo el recuerdo
cancelado!
ya no creo en el 2000 para
nosotros,
lo están haciendo justo justo
como al hijo tarado
de los que te mataron.
A vos ya te mataron
y a nosotros nos están transmitiendo
en circuito cerrado
para las ceremonias familiares
de sus aniversarios.
Matar una guitarra eso sí
es tener miedo.
Te recuerdo, Víctor, porque
nos conocimos cuando la muerte
era algo que le sucedía
a los demás
algún día
de repente.
Y no te canto himnos porque me parece
tan lógico y coherente

que con el tiempo tu cara a los abuelos,
Negro,
les haya parecido la del nieto querido,
y cómo voy a cantarte porque fuiste
lo que siempre fuiste,
y cómo voy a cantar la lección de
tu muerte
si yo te quiero vivo
tus manos vivas y tus pies vivos
caminando
conmigo
tu Santiago
y mi río.
¿Cómo cantar tu ausencia, Negro,
si yo extraño tu peso
dejando huellas
en el asfalto derretido
de mi Buenos Aires
cuando la muerte era algo que
le sucedía
a los demás
algún día
de repente?
A vos ya te mataron
y a nosotros nos están transmitiendo
en circuito cerrado,
pero nunca podrán matar, aunque
les cueste,
los caminos cruzados de los jóvenes que
un día se tocaron la sangre
y se rieron de nada, de nada como
siempre.
Nunca podrán con aquella mujer que
nos besaba
sin saber a cuál.
Nunca.
¿Será por eso que te mataron, Negro,
porque no hay miedo tan grande
como tenerle miedo al miedo?
¿Será por eso? ¿Y se curaron?

¿Les sirvió tu sangre como me sirvió
a mí
para sentirme vivo
cuando la muerte era algo
que les sucedía a los demás
algún día
de repente?
Yo los siento temblar. A veces me
da pena
tanto ridículo ceremonial.
Pero te mataron.
Te recuerdo, Víctor.
Te recuerdo.
Mi memoria se hace nido para vos.

Luis Brandoni

Chacho fue un hombre que militó siempre, tuvo una experiencia política de muchos años. Era un referente. Coincidíamos en el trabajo, después cada uno hacía lo que quería de su vida, no había ninguna razón para estar divididos. Las discusiones ideológicas eran por matices, pero había una situación que facilitaba el afecto y la comunión: la de tener a los gobiernos de facto como enemigo común. Eso galvanizaba mucho las cosas, en todo caso las diferencias las esgrimíamos después pero lo primero era la libertad y la democracia, y en esto no había ninguna discusión.

A mí me amenazó la Triple A y a los 5 días me tuve que ir a México, pero regresé a los 10 meses. Eso fue todo lo que pude aguantar el exilio. Vine en septiembre y me hice cargo de la Asociación Argentina de Actores.

Mi primer programa de televisión en México lo realicé en el canal del Estado y lo dirigió Luis de Llanos Parker, quien nos contrató para que nos dieran la visa de trabajo y pudiéramos quedarnos unos meses legales. Hice *Acuérdate del ángel*, una obra teatral inglesa cuya adaptación y versión televisiva era de Chacho Dragún. Él había pasado mucho tiempo en México, fue un autor que traspasó las fronteras de la Argentina.

Ya éramos amigos cuando comenzó Teatro Abierto. El ciclo no se hizo en contra de la dictadura, el motivo fue una conferencia de prensa que dio Kive Staiff, el director del Teatro San Martín, donde anunciaba la programación del año siguiente. Alguien le preguntó por qué no había ningún autor contemporáneo argentino. Y Kive Staiff tuvo la desdichada ocurrencia de decir: “si no hay, ¿qué quiere, que los invente?”, cuando en realidad lo que pasaba es que había muchos autores prohibidos. Y eso indignó de tal manera a los autores que empezó a gestarse como respuesta Teatro Abierto. Primero hubo una reunión en la casa de Gorostiza y dos en mi casa donde participaron Dragún, Cossa, Gorostiza y otros más, y en las que se definió qué formato iba a tener.

No fue un movimiento convencional, las funciones de Teatro Abierto se hacían de 6 de la tarde a 8 porque muchos de los actores convocados luego se iban a trabajar a otras salas. Por eso las obras eran cortas, de hasta 30 minutos y se daban tres por día, de lunes a domingo.

En la apertura de Teatro Abierto, Carlos Somigliana escribió una manifestación que leyó Jorge Rivera López cuando se inauguraron los ensayos generales: “Por qué hacemos Teatro Abierto”. Después de una semana, los servicios de inteligencia incendiaron El Picadero. Ahí cobró una dimensión extraordinaria porque, en vez de escondernos, nos fuimos al Tabarís, en Corrientes y Esmeralda. Se llenó el teatro todos los días durante seis semanas. Como dijo Somigliana: “no teníamos público, teníamos hinchada”.

En el primer Teatro Abierto, el del 81, los autores se eligieron entre sí, de 21, estrenaron 20. Recién al año siguiente se hizo un concurso de autores donde se presentaron más de 900 obras. Dragún fue uno de los instigadores, de los pioneros y organizadores, además, programó una obra suya.

Yo tengo muchas noches pasadas con Dragún, era un tipo muy ameno, divertido y trasnochador, como todos nosotros en aquel entonces. En la época que gestamos Teatro Abierto teníamos un entusiasmo extraordinario, se trabajó con mucho fervor, convicción. No hubo diferencias entre los que pensábamos distinto, incluso después tampoco las hubo. La vida era otra, yo soy radical, pensábamos diferente, pero en la Asociación de Actores estábamos juntos.

Me dio pena que asumiera en el Cervantes en pleno menemismo pero no lo iba a mortificar con eso. Él estuvo siempre en las antípodas del peronismo, el menemismo y el liberalismo capitalista. Asumir en el Cervantes fue un reconocimiento para Chacho. Volvió de Cuba porque el lugar donde a él le gustaba vivir era Argentina aunque siempre decía que la Isla era una maravilla. Pero si dejás una maravilla por un país como el de Menem es porque te gusta más el país que las ideas. Y a él no lo pusieron a dirigir el Cervantes porque se hizo menemista sino porque era Chacho Dragún y tenía un enorme prestigio. Eso no mansilla para nada su memoria ni su trayectoria.



Capturas del documental País cerrado: teatro abierto, de Arturo Balassa.

Oswaldo Dragún

Recuerdo cuando terminó Teatro Abierto 1983. Debimos haber sacado conclusiones sobre lo que empezaba a sucedernos. Y a suceder. Cortázar regresó al país en ese año. Y el único espacio público que se abrió para recibirlo fue un lunes de Teatro Abierto. No hubo para él ninguna entrevista presidencial, ministerial, ni siquiera municipal. Ninguna recepción como la que sí tuvo después Rockefeller, rodeado por la crema de la dirigencia democrática. La muerte de Julio fue nuestro castigo. Las cenizas de Julio flotan sobre Nicaragua; sobre cualquier sitio donde tenga lugar una lucha popular. No nos pertenecen, a pesar de los tardíos discursos que siguieron después de su muerte. Comenzaba a funcionar la Cortina del Olvido. Y creo que el regreso de Cortázar fue el punto de partida. Nosotros mismos, los que iniciamos Teatro Abierto a fines del 80, olvidamos que fuimos capaces de construir el único frente cultural interno contra la dictadura, porque logramos convocarnos y unirnos, alrededor de un proyecto común. Ese proyecto común fue reemplazado, después del 83, por el proyecto individual, privado. Olvidamos que un país destrozado, como el nuestro, un país donde la imaginación había sido perseguida como pecado mortal, exigía un proyecto colectivo de reconstrucción nacional. Está bien que no fuimos convocados para eso, pero nunca habíamos necesitado que nadie nos convocase para crear políticas culturales a contramano. La crisis de Teatro Abierto coincide con la crisis del proyecto común, con el proceso de sectorización y dogmatización que contagió a todos los sectores de la sociedad argentina. Nos dejamos envolver por la Cortina del Olvido. Arrullar por el proyecto burgués del inmovilismo. Por el razonamiento falso de que toda movilización significa una señal de peligro para la democracia. Y lo estamos pagando. Cuando más necesario sería para el país un estado de movilización, ante el peligro claro del resurgimiento fascista, el intelectual argentino descubre que ha perdido su espacio de presión y de expresión. No importa que Ernesto Sábato se declare contra la ley de obediencia debida. Su opinión ni siquiera sirvió para hacer dudar a nuestros parlamentarios. Esos mismos diputados y senadores que en cuatro años no han producido una sola idea que sirva de referente, para un país y una juventud que buscan desesperadamente referentes, después de los siete años de dictadura militar. ¡Qué fracaso el de nuestra clase dirigente! No es el primero, claro. Pero por primera vez en la historia política del país, el cinismo se expone abiertamente sobre la mesa como un juego de cartas. Todo a la vista. Y todo aceptado. Inclusive por muchos intelectuales que han optado por la defensa de sus deberes políticos partidarios, arrastrados por la Cortina del Olvido. No creo que sea casual. En algún momento de nuestra historia debe haber comenzado este proceso de aburguesamiento de

nuestro intelectual, de aislamiento respecto al resto de la comunidad. Esta separación entre intelectual y pueblo que nos ha llevado a un franco estado de prescindibilidad. La derecha no necesita de los intelectuales, porque le pertenece el proyecto de país. ¿Cuál es la opción? ¿Cuál es el proyecto de país de la izquierda que pueda ser reflejado en imágenes totalizadoras por el intelectual? No está claro. La fragmentación de la izquierda, la falta de cuestionamiento sobre el rol que ha jugado y que debería jugar, no ayuda a que el intelectual totalice en sus imágenes un país de por sí fragmentado. De seguir así, dividida y sin autocuestionarse, la izquierda corre el riesgo de que su propuesta no sea más que mero discurso. Y no es discurso, ni la fragmentación, ni la sectarización, ni la desmovilización, lo que nos llevará a constituir nuevamente un frente amplio contra el fascismo. Que ha vuelto a ser nuestro peor enemigo. Si no volvemos a convocarnos, a unirnos alrededor de un proyecto común, que hoy es la defensa activa de la democracia, más allá de nuestras diferencias parciales, estaremos contribuyendo a cerrar la Cortina del Olvido. Pero con el fascismo adentro.-

(Manuscrito)
Oswaldo Dragún¹⁵

Leía otro diario. Pero cuando La Voz fue allanada y amenazada, y muchos de sus periodistas perseguidos por la dictadura militar, comencé a leer La Voz. Sentí que nos unía el recuerdo del incendio del Teatro del Picadero, en 1981, a la semana en que iniciamos el primer Teatro Abierto. Pero ahora, la dictadura militar la echamos, y me entero sorprendido que esa Voz, que llegó a ser un poco mía, acaba de dejar en la calle sin indemnización, a un grupo de trabajadores, esos, los perseguidos, como yo. Y no entiendo nada. O lo que entiendo no me gusta. Porque es verdad que borramos la dictadura militar. Me lo repito, aún asombrado, cada mañana, cuando despierto. Entonces, ¿cómo puede quien pretende defender los derechos humanos atacar el derecho al trabajo? ¿Cómo, quien fue amenazado por la policía puede recurrir a ella para coaccionar a sus trabajadores?

Tengo 54 años, y aprendí —especialmente durante estos terribles ocho años— que las ideas son una declaración de principios que pasan por un embudo: el individuo. Uno es los actos que produce, y no lo que dice que piensa. No estoy muy seguro del refrán que dice “la caridad empieza por casa”. Pero sí estoy convencido que la honestidad SÍ debe empezar por casa. Y me pregunto: ¿podré volver a confiar en quienes dice defender los derechos humanos y atacan con tanta facilidad el derecho a trabajar, a sobrevivir, a mantener hijos y familias? Un diario como La Voz es necesario. Cubre un espacio que no está cubierto. O debe cubrirlo. Pero no así. Con honestidad. Para que yo pueda creerle. Para que pueda disentir y discutir con La Voz, sin tener miedo a que me envíen los “monos” de verde.

Ha cambiado la política,¹⁶ la época, pero lo que no ha cambiado son los problemas sensibles de la gente, emocionales (...) especialmente en una época llena de arrepentidos y culposos por haber sido utópicos o idealistas en algún momento de su vida. Se ha perdido mucho de geografía del teatro, hay una estética vacía, sin una ética atrás, no solo del autor sino de los actores que uno ve que trabajan sin exponerse a sí mismos, sin darse, ni del director que tampoco se da a sí mismo, de un espacio que tampoco ofrece nada, ya es un espacio empobrecido, minorizado por los empresarios o por los entes oficiales. El teatro ha ido perdiendo todo eso. Mientras no lo reconquiste, no pasará nada con el público ni con el país. Cuando el teatro se ha sensibilizado y la gente de teatro lo ha sido y ha unido sus sensibilidades, es cuando el teatro, acá en Argentina, ha podido crear movimientos. No solo por la cantidad de gente sino porque ha removido todo, ha irradiado en todo sentido y ha producido cambio. Tal vez el último ejemplo de esto haya sido Teatro Abierto.

Oswaldo Dragún

Teatrozo '85



T
teatro abierto

EN DEFENSA DE LA DEMOCRACIA,
POR LA LIBERACION NACIONAL
Y LA UNIDAD LATINOAMERICANA.

20 SEPTIEMBRE 22

EN DEFENSA DE LA DEMOCRACIA, POR LA LIBERACION NACIONAL Y LA UNIDAD LATINOAMERICANA

TEATRO ABIERTO

convoca al

* TEATRAZO *

- A QUIEN CONVOCA:** Actores, Directores, Autores, Escenógrafos, Músicos, Coros, Elen-
cos barriales, Coreógrafos, Bailarines, Mimos, Grupos Teatrales,
Titiriteros, Murgas, Comparsas, Teatros oficiales, integrantes
de Teatro Abierto, y a todos aquellos que quieran contribuir y
participar de esta fiesta.
- QUE ES EL TEATRAZO:** Una jornada teatral de 48 horas, donde todos los artistas -profe-
sionales o no- salgan a expresarse bajo la consigna que nos con-
vo-ca.
- CUANDO:** Desde las 18 horas del 20 de setiembre hasta las 18 horas del
22 de setiembre de 1985.
- DONDE:** En cualquier parte: calles, plazas, galpones, clubes, bibliote-
cas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio,
ciudad o municipio. Donde los grupos participantes lo conside-
ren o determinen.
- ASPIRAMOS A:**
- 1) Cerrar la jornada de 48 horas, con una GRAN FIESTA FINAL, en
los lugares que se determinen.
 - 2) Organizar en los dos meses posteriores un Circuito, que nos
permita intercambiar y mostrar los trabajos realizados.
 - 3) Encontrarnos al concluir el Circuito, en un congreso de eva-
luación, que nos permita revisar lo hecho, y trazar líneas
futuras.
 - 4) Deseamos que el "TEATRAZO" sea LATINOAMERICANO, por eso in-
vitamos a todos los países hermanos a adherir a esta con-
vo-catoria, organizando sus propios "TEATRAZOS", en la misma
fecha y dándole el funcionamiento que crean conveniente.

OSVALDO DRAGUN
Presidente

Teatro Abierto 1981 - Obras y elencos¹⁷

Teatro del Picadero

Julio - Agosto - Septiembre de 1981

Orden cronológico de obras y de aparición escénica de actores:

LUNES, 19.00 HS

Coronación de Roberto Perinelli	Lejana Tierra Prometida de Ricardo Halac	La cortina de los abalorios de Ricardo Monti
<i>Director:</i> Julio Ordano	<i>Director:</i> Omar Grasso	<i>Director:</i> Juan Cosin
<i>Asistente:</i> Carlos Puccio	<i>Asistente:</i> Ricardo Raconto	<i>Asistente:</i> Carlos Sturze
<i>Músico:</i> Jorge Valcarcel	<i>Músico y Ejecutante:</i> Jorge Valcarcel	<i>Músico:</i> Rodolfo Mederos
<i>Vestuarista:</i> Adriana Straijer	<i>Vestuarista:</i> Héctor Calmet	<i>Escenógrafo:</i> Jorge Sarudiansky
		<i>Vestuarista:</i> Mene Arnó
<i>Elenco:</i> Olga - Regine Lamm Carmen - Lulú Márquez Lily - Patricia Kraly	<i>Elenco:</i> Vieja 1^a - Felisa Yeny (E.T.P.) Vieja 2^a - Norma Ibarra (E.T.P.) Vieja 3^a - Rita Cortese (E.T.P.) Oswaldo - Víctor Laplace Ana - Virginia Lago Gerardo - Norberto Díaz	<i>Elenco:</i> Mozo - Patricio Contreras Mamá - Cipe Lincovsky Bebe Pezuela - Juan Manuel Tenuta Popham - Oscar Boccia

Agradecemos al plástico Carlos Alonso su contribución de partes de su composición corpórea "El ganado y lo perdido".

MARTES, 19.00 HS

Decir sí de Griselda Gambaro	El que me toca es un chanchito de Alberto Drago	El mundo nuevo de Carlos Somigliana
<i>Director:</i> Jorge Petraglia	<i>Director:</i> José Bove	<i>Director:</i> Raúl Serrano
<i>Asistente:</i> Horacio Rainelly	<i>Asistente:</i> Andrés Bazzalo	<i>Asistente:</i> Liliana Carro
	<i>Músico:</i> Agustín Malfatti	<i>Músico:</i> Rolando Mañanes

<p><i>Elenco:</i> Hombre - Jorge Petraglia Peluquero - Leal Rey</p>	<p><i>Vestuarista:</i> Carlota Beitía</p> <p><i>Elenco:</i> Nidia - Leonor Manso Eduardo - Humberto Serrano Tito - Adolfo Gianelli Cacho - Carlos March Maruca - Nora Cullen Emilia - Lucrecia Capello Marcela - Susana Salerno Raúl - Roberto Ibáñez Bebe - Maximiliano Paz Carina - Clara Vaccaro Juan - Osvaldo Messina</p>	<p><i>Vestuarista:</i> Mene Arnó</p> <p><i>Elenco:</i> Lucinda - Isabel Spagnuolo El Marqués - José María Gutiérrez Madame Roberta - Marta Bianchi Fray Nicasio - Oscar Nuñez El Comisario - Mario Luciani El Ministro - Ricardo Díaz Mourelle La Cantante - Laura Liss</p>
---	---	--

MIÉRCOLES, 19.00 HS

<p>Criatura de Eugenio Griffero</p> <p><i>Director:</i> Jorge Hacker</p> <p><i>Asistente:</i> Máximo Iaffa</p> <p><i>Músico:</i> Roque de Pedro</p> <p><i>Vestuarista:</i> Delia Fabre</p> <p><i>Elenco:</i> Criatura - Luz Kerz</p>	<p>Tercero incluido de Eduardo Pavlovsky</p> <p><i>Director:</i> Julio Tahier</p> <p><i>Asistente:</i> Raúl Lizarrague</p> <p><i>Músico:</i> Juan Félix Roldán</p> <p><i>Elenco:</i> Él - Guillermo Renzi Ella - Alicia Naya</p>	<p>Gris de ausencia de Roberto Cossa</p> <p><i>Director:</i> Carlos Gandolfo</p> <p><i>Asistente:</i> Claudia Weiner</p> <p><i>Elenco:</i> Abuelo - Pepe Soriano Chilo - Luis Brandoni Dante - Osvaldo De Marco Lucía - Adela Gleiger Frida - Elvira Vicario</p>
--	---	--

JUEVES, 19.00 HS

<p>El 16 de octubre de Elio Gallipoli</p> <p><i>Director:</i> Alberto Ure</p>	<p>Desconcierto de Diana Raznovich</p> <p><i>Director:</i> Hugo Urquijo</p>	<p>Espacio Abierto Lectura de textos de autores argentinos</p> <p><i>1^{er} Jueves:</i> Alfredo Alcón</p>
--	--	--

Compaginador musical:
Jako Zeler

Elenco:

Caín - Roberto Martínez
Abel - Ricardo Goldman
Mabel - María Elena Mobi
La madre - Tina Serrano

Asistente:
Liliana Carro

Músico:
Juan Félix Roldán

Elenco:

La pianista - Nelly Prono

2º Jueves:
Federico Luppi

3º Jueves:
Jorge Rivera López

4º Jueves:
Alicia Berdaxagar/María
Elina Rúas/Héctor
Tealdi/Tony Vilas.
Selección: Luis Gregorich

5º Jueves:
Inda Ledesma

6º Jueves:
DUILIO MARZIO

7º Jueves:
Sergio Renán

8º Jueves:
Graciela Araujo/Héctor
Gióvine/Juana Hidalgo/
Walter Santa Ana.
Selección: Luis Gregorich

Directores:
Agustín Alezzo y
Jaime Kogan

VIERNES, 19.00 HS

Chau rubia
de Víctor Pronzato

Director:
Francisco Javier

Asistente:
Eduardo Arguibel

Músico:
Víctor Proncet

Iluminador:
Tito Díaz

Elenco:
Marilyn - Elsa Berenguer
Grupo Los Volatineros:

La oca
de Carlos Pais

Director:
Osvaldo Bonet

Asistente:
Alejandra Mani

Escenógrafo:
Emilio Basaldúa

Elenco:
Aquiles - Pepe Novoa
Roque - Juan Carlos Puppo

El acompañamiento
de Carlos Gorostiza

Director:
Alfredo Zemma

Elenco:
Tuco - Carlos Carella
Sebastián - Ulises Dumont

Román Caracciolo
Julián Howard
Roberto Saiz

Leonor - Elisa F. Navarro
Enriqueta - Mágara Alonso
Marieta: Amanda Beitia

SÁBADO, 17.45 HS

Lobo... estás?
de Pacho O'Donell

Director:
Rubens Correa

Asistente:
Mario Carpi

Músicos:
Lito Vitali (Mía)

Vestuarista:
Nereida Bar

Coreógrafa:
Silvia Vladimivsky

Elenco:
(por orden alfabético)
Jorge Aмоса
Carlos Antón
Roberto Basile
Joana Bertý
Alejandro Bontaj
Amalia Caned
Daniel Capellano
Carlos Cardini
Ana María Casó
Daniel Chacón,
Carlos De La Torre
Ricardo de La Torre
Lila Di Palma
Antonio Espina
Cristina Frydman
Luis Fux
Silvia Geijo
Eduardo Groso
Omar Hamer
Onofre Lovero
Jorge Luna
Rosario Lungo
Fernando Madanes

Papá querido
de Aída Bornik

Director:
Luis Agustoni

Asistente:
Silvia Kalfaian

Músico:
Rolando Mañanes

Elenco:
Electra - Beatriz Matar
Carlos - Arturo Bonín
Clara - Mirtha Busnelli
José - Miguel Terni

For export
de Patricio Esteve

Director:
Carlos Catalano

Asistente:
Manuel Vega

Músico:
Víctor Proncet

Vestuarista:
Mene Arnó

Elenco:
Cacho - Cacho Espíndola
Chola - Susana Delgado
Hombre 1º - Aaron Korz
Hombre 2º - Fredy Sosa
Hombre 3º - Antonio Bax
Mujer 1ª - Marta Degracia
Mujer 2ª - Mónica Estévez

Alejandro Marcial
 Javier Margulis
 Haydée Mascaro
 Alberto Mastromauro
 Roswtari Monastirsky
 Graciela Neira
 Ingrid Pelicori
 Marcelo Pérez
 Juan Pascarelli
 César Pruzzo
 Raúl Rizzo
 Leonor Soria
 Antonio Spina
 Enrique Viaggio
 Manuel Vicente

DOMINGO, 16.30HS

Mi obelisco y yo
 de Osvaldo Dragún

Director:
 Enrique Laportilla

Asistente:
 Juan Ferrarotti

Músico:
 Rodolfo Mederos

Vestuarista:
 Carlota Beitia

Coreógrafo:
 Carlos Veiga

Elenco:
El que nos cuida -
 Manuel Callau
Él - Salo Pasik
Colón - Zelmar Gueñol
Indio - Paulino Andrada
Pelado - Ignacio Alonso
Inmigrante - Omar Fanucci
Inmigrante - Azul Quirós
Pájaros - Alicia Ceboli
 Diana Machado
 Noemí Traktemberg
Hombre del paraguas -
 Jesús Berenguer

Cositas mías
 de Jorge García Alonso

Director:
 Villanueva Cosse

Músico:
 Juan Félix Roldán

Coreógrafa:
 Esther Ferrando

Elenco:
Él - Roberto Castro
Ella - Mirtha Busnelli
Vendedor - Alberto Segado
Coro - Liliana Abayieva
 Adriana Colombo
 José Luis Fernández
 Fernanda Nucci

Trabajo pesado
 de Máximo Soto

Director:
 Antonio Mónaco

Asistente:
 Tencha Müller

Músico:
 Roque de Pedro

Vestuarista:
 Mene Arnó

Elenco:
Carie - Claudio Ottolini
Flemón - Miguel Guerberof
Niebla - Villanueva Cosse
Nancy - Guadalupe Noble
Pérez - Susana Mattero

Mujer del paraguas -
Graciela Juárez
Caballero español -
Roberto Rego
El joven - Emilio Bardi
La muerte - Patricia Lande
La joven - Mónica Felippa

Coordinador de equipo escenografía, vestuario y luces: Gastón Breyer.

Escenógrafos: Nereida Bar, Jorge Guglielmi y Leandro Hipólito Ragucci.

Vestuaristas: Mene Arnó y Adriana Straijer

Coordinador de producción musical: Juan Félix Roldán

Músicos que colaboraron: Norberto Califano, Roque de Pedro, Agustín Malfatti, Rodolfo Mederos, Víctor Proncet, Juan Félix Roldán, Tony Salvador, Jorge Valcarcel, Conjunto Secuencia: Alberto Dica, Daniel Porfirio, Carlos Pagliano, Sebastián Juri, Rolando Mañanes y Ricardo Massún, y Grupo MIA.

Coordinador de Prensa: Hugo Murno

Colaboradores de prensa: Tencha Müller, Abraham Felperin, María Cristina Alasi, Nora Santana, Carlos D'Onofrio y Roberto Perinelli

Coordinación de maquillajes: Escuela Taller de Caracterizaciones Horacio Pisani

Coordinador de Administración: Víctor Watnik

Colaboradores de producción: Graciela Juárez, Jorge Propato, Catalina Rosenfeld, Carlos Olmedo, Carlos Thiel, Máximo Iaffa, Billy Medina, Eduardo Arguibel, Ana García Cambón y Marta Machado, Grupo Acto, Grupo Reunión y Los Volatineros.

Diseño Gráfico: Leandro Hipólito Ragucci

Afiche: dibujo original de Carlos Alonso

Coordinador técnico general: Jorge Guglielmi

Agradecemos la participación de: casa Marzorat/Sastrería Real/Estudio de grabación Enrique Zalcman/Estudio de grabación Fidelius Jorge Vairo/Fotografía Max Fund/Teatro del Picadero

Agradecemos la colaboración de: Asociación Argentina de Actores, Argentores, Banco Credicoop, Instituto Internacional del Teatro (ITI) y Abel Santa Cruz.

NOTAS

1 Tomado de www.teatrodelpueblo.org.ar

2 Ídem.

3 Carta enviada a Rosa Luisa Márquez, teatrística puertorriqueña con quien mantuvo un estrecho vínculo profesional y amistoso.

4 Actriz, fue compañera de Dragún durante más de diez años.

5 De su relación con la actriz Pola Alonso.

6 Alberto Migré (1931-2006), guionista y productor de televisión. Reconocido autor de telenovelas.

7 Servicio Paz y Justicia, organización no gubernamental latinoamericana fundada en 1974 y orientada a promover los derechos humanos, la solidaridad y la no-violencia.

8 Reconocida actriz y cantante mapuche-argentina.

9 A propósito de *Hoy se comen al flaco*, estrenada en *Teatro Abierto* en 1983. Fragmento de entrevista publicada el 9 de diciembre de 1983 en *Tiempo argentino*.

10 Fragmento de entrevista publicada por *La Prensa* el 5 de marzo de 1989.

11 Tomado del documental *País cerrado: Teatro Abierto*, de Arturo Balassa.

12 Se refiere a Kive Staiff, director del Teatro San Martín.

13 Manuscrito, sin fecha.

14 Original mecanografiado.

15 Original mecanografiado, sin fecha se estima aprox. entre 1983 y 1984.

16 Fragmentos de audiovisual "Homenaje al Teatro Argentino. Hoy: Osvaldo Dragún", material editado por el Instituto Nacional del Teatro en 1999 a partir de un encuentro en el estudio de Lito Cruz a mediados de la década del noventa.

17 Tomado de www.teatrodelpueblo.org.ar

Eitalc

*Escuela Internacional de Teatro
de América Latina y el Caribe*



La identidad está en la diferencia

Aunque a este capítulo lo denominamos Eitalc (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe), debido a que fue el proyecto más concreto, de mayor alcance y duración llevado adelante por Dragún, lo que nos propusimos mostrar fue la relación permanente de Dragún con el teatro latinoamericano. Algo que se materializó en la constante creación de redes de trabajo y de amistad que rebasaban los vínculos oficiales.

Dragún fue un conocedor del teatro latinoamericano, lo vivió, escribió sobre él, viajó, impartió conferencias, cursos e hizo giras. Pero fue en la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe donde materializó un anhelado proyecto de unión continental.

La idea surgió en 1987 durante el III Congreso de Teatristas que convocó el Instituto Internacional del Teatro (ITI) en La Habana. Allí se planteó la necesidad de espacios alternativos de formación e intercambio entre los teatristas de América Latina. Se presentaron varios proyectos que fueron evaluados por un comité. Finalmente fue seleccionado el de Dragún, quien había recogido en su propuesta las inquietudes de colegas de diversos países. La sede de la Escuela estuvo en la Habana y su director fue Osvaldo Dragún. Aunque nació como una organización no gubernamental, en sus inicios contó con el apoyo total del gobierno cubano. Con el auspicio del Ministerio de Cultura y la Casa de las Américas, el 15 de octubre de 1989 se dio comienzo al I Taller de la Eitalc en Machurrucutu,¹ un pequeño poblado de las afueras de la capital cubana que acogió varias ediciones de este proyecto.

Las condiciones de trabajo eran ideales. Más de 100 teatrastas trabajaron durante todo un mes con reconocidos maestros de la escena latinoamericana sin pagar absolutamente nada. Las clases, estancia, comida y demás gastos internos eran asumidos por la organización. Desgraciadamente, y debido a la crisis económica que atravesó la Isla a partir de 1990, provocada por la caída del campo socialista, esta circunstancia no duró mucho. Y aunque se siguieron haciendo talleres en Machurrucutu, la Escuela potenció su itinerancia en la búsqueda de otros espacios de financiamiento, lo cual brindó a la experiencia un transitar por diversas plataformas. Es así que se realizaron talleres en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Nicaragua, Perú, Uruguay y Venezuela. Y fuera del ámbito latinoamericano, en Alemania, Dinamarca, Estados Unidos e Italia.

En una entrevista, a propósito de su permanencia en Cuba, pese a la crisis económica, Dragún señaló:

La primera vez que fui a Cuba fue en el '61, invitado a dirigir el primer seminario de dramaturgia que se hizo allí. Se vivía entonces un clima de gran incitación a la creación. Era la época anterior a Playa Girón, me tocaron tres años muy hermosos, aunque la realidad era violenta. Me fui en el momento del crecimiento, del asentamiento. Me tocaron las dos etapas críticas, debo aceptar que mi vida en ese país es un problema de destino, no de casualidad. Además, con todos los defectos que tiene la Revolución, Cuba es el único país con dignidad en América Latina. Gente digna hay en todos los países, la Argentina está llena de gente digna que la mantiene en pie. Pero como país, como un todo, Cuba es el último de los dignos, y si tengo posibilidad de vivir ahí, no la puedo desaprovechar.

Las figuras teatrales más emblemáticas de Latinoamérica no solo se sumaron a varias ediciones sino que, además, formaron parte del Consejo de dirección, asesor y del equipo docente que logró articular la Escuela.² Este compromiso y la decisión de acompañar a la Eitalc respondían a la defensa de un proyecto inédito y auténtico, y también, a la figura convocante de Dragún respaldada por un prestigio ganado a lo largo de muchos años de trabajo en la región. Las cartas que mostramos dan cuenta de ello, así como los testimonios que refieren su labor en otros países previos a la fundación de la Escuela. Decidimos incluir además, algunos apuntes de talleres impartidos por Dragún a fines de los ochenta. Allí se evidencia que estas modalidades alternativas de enseñanza ya estaban asentadas desde Fray Mocho en un hombre que supo llevar este planteo pedagógico a los niveles de excelencia que logró la Eitalc.

En 1994, ante la imposibilidad del gobierno cubano de seguir apoyando económicamente el proyecto, se decidió trasladar la sede de la Escuela a México. Y

en 1995, la Eitalc fue reconocida como Cátedra Unesco del Teatro Latinoamericano. Poco después, en 1996, Dragún regresó a la Argentina para asumir la dirección del Teatro Nacional Cervantes y de este modo radicarse definitivamente en su país, luego de toda una vida de itinerancia. A partir de ese momento, si bien seguía de cerca la coordinación y convocatoria de los talleres, debido a las nuevas responsabilidades asumidas, el peso organizativo cayó casi absolutamente sobre la subdirectora, Ileana Diéguez. Fue también gracias al trabajo de esta investigadora y promotora que la Eitalc se mantuvo activa luego de la muerte de Dragún. Desde 1999 y hasta 2005 se realizaron diez talleres en Argentina, Colombia, México, Brasil, Ecuador, Venezuela y Estados Unidos, muchos de ellos centrados en homenajear a Dragún. Sin dudas, su figura aglutinadora continuó moviendo a colegas y amigos a participar de una empresa sin precedentes para el teatro latinoamericano.



Dragún con talleristas en Machurrucutu (La Habana, 1991). Foto: Juan Enrique Kike González.

Renové mi trato con Dragún cuando, viviendo en Venezuela, fui convocado por él a La Habana como parte del grupo asesor del plan de estudios de la Eitalc. Allí también estaban Nissim Sharim, director del Ictus (Chile); Miguel Rubio, director de Yuyachkani³ (Perú), y Fernando Peixoto y Antunes Filho, de Brasil. Esto, curiosamente, había sido una iniciativa del Celcit cuyo director general era Luis Molina López. En unos de los festivales de la Habana, a través de Luis Molina, Dragún le propuso a Cuba la creación de una universidad latinoamericana de teatro que tenía que estar en La Habana porque era el único lugar con ideario latinoamericanista que podía, desde el Estado, solventar la creación de un instituto con esas características. Con ese grupo tuvimos una temporada de trabajo a finales de los ochenta, una semana de aporte de ideas y luego cada uno se volvió a su país para hacer propuestas de cada lado. Creo recordar que tuvimos una segunda reunión. Así gestamos las líneas metodológicas. La Eitalc estuvo lejos de ser una universidad pero, dentro de los años de la dirección de Chacho, fue una experiencia notable porque, sintetizando mucho, puedo decir que todo el mundo pasó por allí.

Ante todo, era muy estimulante la pasión y la fe que ponía Chacho en eso. Pienso que, por fin, había encontrado su lugar en el mundo, y no me refiero a La Habana justamente. El lugar en el mundo era el trabajo para la creación de la Eitalc, que pretendía ser una institución estable de naturaleza continental. La simpatía con el medio cultural iberoamericano que existía sobre la experiencia cubana, por un lado, y el tipo de trato personal de Chacho por otro, hicieron que prácticamente cuanta persona significara algo en el medio teatral iberoamericano respondiera siempre con entusiasmo a lo que se le planteara; algunos para rechazarlo por cuestiones ideológicas, y otros para aceptarlo. Además estaba la novedad de la idea, la cosa oscilante entre la simpatía y la curiosidad de estar en el medio cubano y ver cómo era esa experiencia. Pero lo que más atraía era Chacho, a todos los niveles y en todos los países, porque él había viajado y trabajado en muchos lugares.

Incluso recuerdo que toda la escritura de Chacho en esos años cambió. Creó una dramaturgia más libre, fantasiosa, menos apegada a las reglas que el ser humano siempre fatalmente se impone sobre cómo deberían ser las cosas, sino respondiendo más a la realidad de cómo son. Nunca supe qué pasó con la Eitalc. Alguna vez le pregunté y me contestó muy elegantemente que fue el fin de una experiencia. Después de su ida, la Eitalc duró muy poco más, porque faltando el líder que agrupa y crea situaciones constructivas colectivas, las cosas están condenadas.



Taller en Machurrucutu (La Habana, 1989). Foto: Juan Enrique Kike González.

Oswaldo Dragún

La idea de la Eitalc⁴ nació hace unos siete años en un Congreso Internacional del ITI (Instituto Internacional de Teatro) en La Habana y coincidió junto con muchos europeos y norteamericanos, un grupo grande de latinoamericanos. Siempre que hay estos encuentros los latinoamericanos se reúnen y arman comisiones para discutir sobre los grandes problemas del teatro latinoamericano que siempre es un plomo. Pero la misma comisión estaba encargada de hablar sobre los problemas de la pedagogía teatral en América Latina y de esa comisión surgió la propuesta de crear una Institución de Altos Estudios del Teatro Latinoamericano y se le pidió al gobierno cubano el apoyo para que la sede de esta institución –todavía no se llamaba escuela– estuviera en La Habana, aunque no iba a ser cubana sino latinoamericana. El Ministro de Cultura de Cuba dijo que sí, que creía que no iba a haber problema pero que le enviáramos un anteproyecto. Los que estábamos allí nos volvimos a nuestros países con el deber de juntarnos con gente de teatro para ver qué anteproyecto se mandaba. Llegaron 11, se había constituido una comisión donde estaban Juan Carlos Gené, Atahualpa del Cioppo, Santiago García (director de La Candelaria de Bogotá), Nissim Sharim (director del Ictus, de Chile), Miguel Rubio (director del Yuyachkani de Perú), Antunes Filho (director del Macunaíma, de Brasil), ellos se reunieron, analizaron los 11 anteproyectos y elaboraron el proyecto de acuerdo al cual está funcionando la escuela. El nombre de la escuela se estuvo discutiendo como tres horas hasta que nos dimos cuenta de que íbamos a estar tres semanas, que lo mejor era llamarla escuela, seguir discutiendo de cómo y qué íbamos a hacer, y después cuando uno tuviera ganas y se encontrara otra palabra, se le cambiaba el nombre. Y quedó el nombre de Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe.

Se pensó, muy atinadamente, que no podía ser una escuela convencional porque hay muchos países en América Latina que tienen escuelas que funcionan muy bien, así que crear otra no tenía sentido, además, otra que enseñara a qué, ¿a ser actor latinoamericano?, eso es una barbaridad. Entonces se decidió que no funcionara mediante cursos sino talleres que se hicieran durante un mes y que fuesen itinerantes, en todos los países latinoamericanos, y si se daba la posibilidad, en Europa. Los talleres partían de un puntapié inicial temático y los pedagogos iban a ser los directores de los grupos más importantes de América Latina porque son grupos con 20, 25 años, y se supone que ya han conformado una estética, una manera de trabajar, además, para mantener un grupo durante 20 años, también han conformado una ética. Con ellos de pedagogos, se hacía la convocatoria a

todos los teatristas, actores y directores de América Latina, Europa, Estados Unidos y trabajarían con esos directores que no conocían. Si hay un continente fragmentado es América Latina, si no sabemos en nuestro propio país qué están haciendo en Salta, qué vamos a saber qué están haciendo en Ecuador. La gente que venía iba a conocer en vivo y en directo cómo trabajaban los grandes grupos latinoamericanos, qué proponían estos directores. La propuesta era la identidad mediante la diferencia, juntar “diferentes” culturalmente, profesionalmente, a pesar de que a los que van se les pide currículum, tienen que ser actores y directores profesionales —con toda la ambigüedad que tiene la palabra profesional en América Latina—, en Argentina hay mucha gente que son profesionales hace un montón de años pero viven de otra cosa, no tienen más remedio. Profesional en el sentido de una actividad seria en el teatro, de años de actividad. Va gente con diferencias culturales, raciales, idiomáticas, va gente de Jamaica que habla inglés nada más, o de la Guyana francesa que solo hablan francés. También hicimos un taller en Alemania donde uno de los maestros fue Ricardo Bartís, tenía 28 integrantes de su grupo que hablaban 24 idiomas, estaba toda la Europa del este, Europa central, América Latina, América del Norte, era una Babel. Lo increíble es que de esa Babel surge una comunidad creativa porque no hay más remedio para trabajar en común que apoyarse en el otro y eso significa apoyarse en el sonido del otro, para lo cual tenés que darle tu sonido verdadero si no el otro no te lo va a dar, nadie da si no recibe.

La propuesta no es que a la vuelta a tu país dejes de hacer lo que estás haciendo para hacer lo que hace tu maestro. Es una puerta abierta al robo, está permitido robar, qué le voy a robar a cada uno que me va a servir para hacer lo diferente que yo estoy haciendo en mi país. Es un trabajo apasionante. Si a mí no me da ganas de volver a Buenos Aires —solo vuelvo porque acá está mi madre que tiene 90 años— es porque me sería muy difícil en este Buenos Aires de hoy que no es el de Teatro Abierto, que cuando empezó no me fui más por lo que estaba pasando, pero ahora no encuentro acá nada que sustituya este ritmo de vida en el que estoy. Yo no doy curso de nada, soy el director de la escuela, más que nada, el organizador, el coordinador. Cambia el espacio escénico y cambia todo, porque hacer un taller en Alemania no tiene nada que ver con hacerlo en una aldea de 600 habitantes a media hora de La Habana. Allí ya hemos hecho varios y esa aldea ya tiene su propio grupo de teatro, se han convertido en artesanos, han pintado sus casas de manera distinta, han hecho murales de la familia, casas que eran iguales las han diferenciado, eso lo puede producir el teatro nada más.



Osvaldo Dragún en los ensayos de las Historias para ser contadas con los Teatros Ambulantes de Cayey (Puerto Rico, 1988). Foto: Miguel Villafañe. Cortesía de Rosa Luisa Márquez.

Ileana Diéguez⁵

Para quien estudiaba en el Instituto Superior de Arte de La Habana era imposible no conocer a Dragún como dramaturgo, sobre todo con lo que había desarrollado en Teatro Abierto. Yo era estudiante de Teatología y Dramaturgia y mi interés fundamental era el teatro latinoamericano por todo el campo que se abrió gracias a la gestión que en ese momento hizo la Casa de las Américas. La información era muy fluida, se podía acceder a los textos y a sus protagonistas. También conocía a Osvaldo como gestor. Lo que él generó con Teatro Abierto no

solo en ese momento fue un acontecimiento extraordinario sino que lo ha sido en las discusiones que aún se establecen acerca del lugar del arte en la vida social. Es un punto de referencia esencial en Latinoamérica y también se reflejó en la Eitalc.

Cuando surgió este proyecto yo estaba trabajando en el departamento de Teatro del ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión). Recuerdo que estaba en el sexto piso, cuando llegó Osvaldo solicitando apoyo para un evento, era nada más y nada menos que el primer taller de la Eitalc en Machurrucutu. Él quería que se registrara todo el proceso, el taller iba a durar un mes, se necesitaba un apoyo realmente grande para tener un equipo que grabara todo ese tiempo. Me pidieron, como coordinadora de teatro y televisión, que lo atendiera y para mí era como estar frente a un personaje histórico —realmente lo era. Además, gracias al carisma que él tenía se dio una magnífica comunicación. Por distintas razones, ese proyecto radicalizó mi relación con las formas de trabajo del ICRT, y decidí, ante una crisis que hubo con el equipo de producción, solicitar mi renuncia. Todo esto ocurrió en medio del taller. Osvaldo me abrió las puertas porque le hacía falta un investigador y me invitó a unirme como teatróloga.

Un día me dijo: “estoy buscando a alguien para trabajar conmigo en la subdirección de la Escuela y quiero proponértelo, si estás de acuerdo”. Eso fue casi finalizando el taller, me quedé boquiabierta. Me contó qué era la Escuela, de qué iba el proyecto, y eso era lo que había deseado siempre, desde que comencé a conocer la escena latinoamericana. Fue muy emocionante e inmediatamente me integré. Terminamos el taller y el primer trabajo fuerte que hicimos fue preparar el periódico de la Eitalc, el primer documento que intentó dar cuenta de esa experiencia en Machurrucutu con más de 100 participantes. Si uno puede decir que vivió la utopía, la viví en esos momentos, en esos encuentros tan ideales e imposibles de pensar hoy.

La propuesta de la Eitalc nació en 1987 en un encuentro de teatristas en Casa de las Américas, se fue cocinando con el pensamiento de muchas personas y con el resguardo que propició, en ese momento, la propia institución. Al frente del departamento de teatro estaba Magali Muguercia, alguien fundamental en establecer las conexiones y los diálogos. La figura de Dragún a la cabeza fue definitoria porque dependía del director cómo iba a resultar el proyecto de la Escuela. Su personalidad, el antiburocratismo, el carácter libre, soñador, sin fronteras en todo lo que se ideaba —para él no había imposibles—, le dio el espíritu esencial que tuvo la Eitalc. Con otra persona hubiera sido otro tipo de Escuela.

Siempre que comenzaba un taller, él decía: “aquí venimos a hacer lo imposible”, esa era la palabra clave de cada encuentro. El proyecto de la Escuela estaba ya conceptualizado. Había nacido con varios propósitos u objetivos pedagógicos que se pueden definir en distintas líneas. Una era propiciar el

encuentro de las nuevas prácticas de investigación con las más consolidadas de América Latina. En el primer taller se hicieron registros y documentaciones del teatro vivo, de muchas prácticas que no eran conocidas ni siquiera en Latinoamérica. Por ejemplo, los cuatro equipos de este primer encuentro de la Eitalc fueron el de Andrés Pérez con el proyecto del circo-teatro en Chile; el de Rosa Luisa Márquez con Antonio Martorell en Puerto Rico; el de Miguel Rubio y Teresa Ralli con el grupo Yuyachkani en Perú; y el de Santiago García con La Candelaria⁶ en Colombia. O sea, significaba estar en contacto con personas que venían haciendo propuestas radicales y de gran transformación para el discurso teatral latinoamericano desde hacía mucho tiempo.

Hubo otra línea, que fue el trabajo y la investigación desde el interior de los grupos, es decir, trabajar con los grupos *in situ*. Eso definió que el segundo taller de la Eitalc se hiciera en San Pablo con Antunes Filho, en 1990, por la importancia que tenía el grupo Macunaíma y el Centro de Pesquisa Teatral de San Pablo, en la escena latinoamericana. Fue una experiencia posible gracias a la colaboración y los cómplices que tuvo la Escuela en otros países de América. En ese caso específico fue fundamental Fernando Peixoto, fundador de la Escuela. El taller transcurrió durante una semana y, desde el punto de vista económico, la gente no tenía que pagar nada por el curso. Era un regalo, solo costaban su pasaje, después tenían garantizado un hotel y un maestro de primera línea a nivel internacional como Antunes Filho y los actores de Macunaíma. Al mismo tiempo, asistían a los espectáculos y se interiorizaban las experiencias de producción y de montaje. Esta segunda línea permitió acceder, no solo al resultado estético de estos grupos, sino al quehacer y a la sobrevivencia cotidiana de una escena latinoamericana independiente.

La Eitalc también se acercó a la experiencia del teatro comunitario a través de Adhemar Bianchi, de origen uruguayo pero establecido en Argentina, y director del grupo Catalinas Sur. La experiencia se posibilitó a partir del sexto taller, que fue el tercero en La Habana. Cuando se hacían los talleres en Machurrucutu se integraba a toda la comunidad. Adhemar no quiso dejar escapar todo lo que se había propiciado con la comunidad misma de Machurrucutu, con los jóvenes que se incorporaban, con esa población de espectadores que se creaba allí una vez al año y que luego se quedaba abandonada, deseosa de que llegara el próximo año con una nueva experiencia que les transformaba la vida, pues no solamente eran espectadores de los espectáculos, el taller se les metía en sus casas. Por ejemplo, Tomás González en el décimo taller desarrolló la experiencia del teatro en casa, entraba a las casas y a partir de lo que sus actores percibían, empezaban a propiciar escenas teatrales. Entonces, Adhemar tuvo esa inteligencia para captar la necesidad de crear un grupo comunitario en Machurrucutu, y planteó la necesidad de dejar un grupo de teatro formado que pudiera seguir trabajando fuera de la Eitalc.

Por otro lado, el primer encuentro en Argentina, en Concepción del Uruguay, asistieron maestros europeos y estuvo dedicado al cruce de culturas. Allí participó Sanchis Sinisterra, de España. A partir de ahí el taller se irradió a varios lugares de Latinoamérica.

En el '96 hicimos un taller con Yuyachkani que estaba cumpliendo 25 años y se llegaron a presentar 11 espectáculos. Hubo también varias experiencias fuera de Latinoamérica, en Alemania, Estados Unidos, Italia y Dinamarca. Estas dos últimas con apoyo de Eugenio Barba que fue otro colaborador y cómplice de la Escuela, y amigo entrañable de Osvaldo. Se hicieron encuentros que tuvieron como eje cuestionar los límites de lo teatral. Osvaldo decía: "si la escena toma la calle y la realidad, es también una posibilidad que le cabe al teatro, o por lo menos, a sus practicantes". En ese camino, organizamos un taller en Misiones, en la triple frontera de Argentina con Brasil y Paraguay, en la zona del puente internacional Tancredo Neves. Se centró en el encuentro con las experiencias escénicas de la cultura guaraní. Lo coordinó Joao Das Neves quien venía de trabajar con los indígenas en la zona de Acre, en Brasil. Fue una experiencia bellísima. Hubo un intercambio donde la gente de teatro mostró sus escenas y los guaraníes las suyas. Descubrimos que el espacio escénico es mucho más que lo que pensábamos. Para los guaraníes no estaba delimitada por estas medidas que tenemos nosotros en la caja negra sino que se extendía a los ríos y las copas de los árboles en su territorio.

El quiebre en la Eitalc fue económico, y estuvo marcado por la llegada del Período Especial⁷ a Cuba. Esto puso fin a una circunstancia de garantía económica, porque ese espacio ideal y utópico que era la Eitalc en términos de pensamiento y acción, funcionaba sin pagar nada ni preocuparse por las penurias de la vida cotidiana. El último taller que se hizo en La Habana, en 1994, fue diferente, ya que hubo que pedirles a los participantes que pagaran su estancia y que colaboraran con una cuota como manera de sustento del taller.

La sede de la Eitalc y la casa de Dragún estaban en el *pent-house* de un edificio del Vedado, en 1ra y A. En los períodos fuera de los talleres, se desarrolló allí una experiencia muy hermosa que consistió en invitar a grupos no solo de teatristas sino de la cultura. Estuvieron los hermanos Alonso (Orlando y Manuela) del Conjunto Folclórico Nacional, y explicaron sus procesos de trabajo y artísticos, se hicieron desmontajes, pasaron grupos de danza, música, etc. Fue un espacio de reunión con cierta característica *underground* porque allí se mostraron cosas que no se presentaban nunca en La Habana. Esto estuvo liderado y organizado muy cuidadosamente por Félix Antequera y Antonia Fernández, actores del grupo Buendía.

Por otra parte, la estructura administrativa de la Escuela era muy pequeña: éramos Osvaldo y yo con el fotógrafo y chofer de la Escuela, Héctor Molina, aunque hubo otros que estuvieron muy cercanos como Juan Enrique González (*Kike*), mi

compañero; Addie Barandiarán, de Perú y Tony D'Urso, de Italia. De hecho teníamos un laboratorio fotográfico en uno de los baños de la Escuela. Allí se produjo el material de acompañamiento de los talleres. Estaba también la persona que nos cuidaba, Aurora, el alma de esa casa, le hacía la comida a Osvaldo, atendía a todos los invitados que llegaban. Además trabajaron varias secretarias que estuvieron en distintas épocas y el teatrista José Oriol que fue el productor. El equipo era chiquito y se ampliaba en los talleres con personal de la Casa de las Américas.

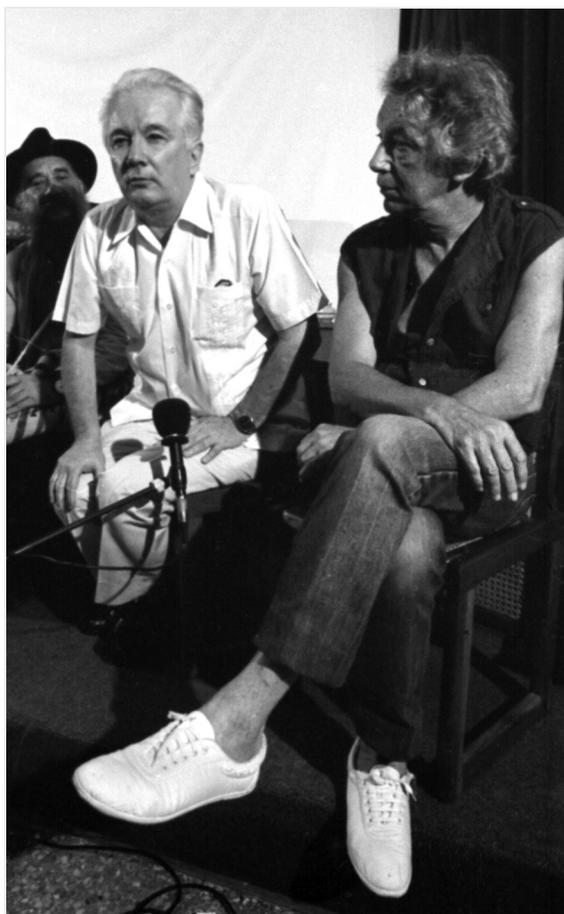
Aunque Osvaldo murió en 1999, después de su muerte continuamos los encuentros, varios estuvieron dedicados a él pero no como homenaje sino como necesidad de recuperar su presencia y energía, de desplazarla, utilizarla en otras dimensiones. La última experiencia de la Eitalc se hizo en Cuernavaca (México) en 2005.

Todavía escucho y leo compañeros que cuando presentan sus hojas de vida, entre las escuelas que incluyen, como formación, está la Eitalc, y el proyecto de la Escuela no era de formación, sin embargo para muchos lo fue. Pero no es importante solo por aparecer en un currículo sino por todas las personas que relacionó y la información que se difundió. Fue el archivo vivo más grande del teatro latinoamericano, no solamente en términos de información, sino de socializar una práctica en una época en que no teníamos computadora ni Internet. Los participantes nos mandaban sus inscripciones por correo aéreo, aún así, todo lo que se socializó es extraordinario. Se hicieron muchos videos porque al frente de la Escuela Internacional de Cine estaba Fernando Birri que era muy amigo de Dragún, de hecho el primer video que se hizo de la Eitalc lo dirigió gente de la Escuela de Cine. La Eitalc también socializó una manera de pensar el teatro, las relaciones de la gente que vivimos en este continente, incluyendo a Brasil, porque hoy hablamos de Latinoamérica pero seguimos excluyendo a esa otra cultura de origen portugués. En la Escuela eso fue incorporado inmediatamente.

La trascendencia de la Eitalc no la puedo definir en una palabra. Este carácter itinerante, no gubernamental que tenía la Escuela desde su fundación, marcó mucho su espíritu. Sin embargo, nos faltó capacidad y apoyo para organizar un archivo que diera cuenta de todo ese trabajo, nunca lo pudimos hacer. La única sede física de la Escuela la tuvimos en La Habana, pero entre el '94 y '95 nos vinimos a México. Aquí no hubo una sede, las cosas de la Escuela estaban en mi computadora, otra parte donde vivía Osvaldo y algo se quedó en Argentina; o sea, el material está diseminado y mucho se ha perdido. Dragún en México no tenía siquiera cómo vivir, los últimos talleres que se hicieron en Cuba, incluso, contaron con el apoyo económico directo de Dragún, lo que él recibía lo ponía de su bolsillo directamente para los talleres. En México teníamos que ver cómo sobrevivir económicamente y luego conseguir apoyos para hacer talleres.

Finalmente a Osvaldo le salió la propuesta del Cervantes y yo creo que él tenía derecho y muchos deseos de regresar a su país, de reencontrarse con Argentina, de dejar un poco la itinerancia, de recuperar sus afectos personales. Es un derecho que le cabe a todas las personas y mucho más a él que dio la vida por tantas cosas.

Dragún fue mi maestro, mi padre, mi compañero; la manera que tengo de pensar ahora el teatro, la familia, la vida, se la debo a él. Mi familia era la Eitalc, sobre todo después que salí de Cuba y hasta ahora, me regaló una cantidad de personas que las puedo considerar como hermanos de vida, además de que fueron todos los que inspiraron mi trabajo de investigación. La Eitalc es una historia de pequeñas y grandes familias.



Fernando Birri (director de la Escuela Internacional de Cine), Armando Hart (Ministro de Cultura) y Dragún (La Habana, 1989). Foto: Juan Enrique Kike González.

En esta contemporaneidad tenemos mucha propensión a una cosa que Dragún ya enunciaba: el hecho de no establecerse definitivamente en una manera de hacer teatro. Él fue un autor que no se quedó estancado en la escritura teatral, aunque el entorno lo indicaba como autor de una época. Por eso, creo que tuvo la capacidad para fundar la Eitalc, un lugar que no tenía una raíz definida ni fija.

Siento mucha identificación con Dragún, por muchas razones, pero fundamentalmente porque también creo que es vano tratar de establecerse en una verdad teatral. Es mucho más interesante cuando los creadores hablan de sí mismos ya que esa es una forma de conectarse con lo ajeno. Pienso, por otro lado, que el espíritu de Dragún de establecerse en el “viaje”, de no situarse definitivamente en ningún lugar, de alguna manera empata con lo que yo soy. Y lo soy a pesar mío porque tengo cosas que no están en mi experiencia como, por ejemplo, la vida familiar, los mitos comunes, la historia y el acento común. Esas cosas no están en mis antecedentes, ya que desde los 20 años vivo como vivió Dragún.

Lo conocí personalmente en el 89, cuando él estaba intentando organizar un festival de teatro para el año 92, lo estaba haciendo con bastante antelación. La idea consistía en una especie de caravana de teatro que venía desde Estados Unidos y culminaba en la Patagonia. Dragún tenía unas ideas irrealizables pero excepcionales. Tenía carisma y un poder de convencimiento que arrastraba a mucha gente. Una de esas grandes ideas fue la de la Eitalc.

Me convenció no solo de que era realizable la caravana sino de la magnitud del proyecto. Cuando él lo hablaba, te lo hacía vivir, veías un gran movimiento de gente de teatro de América Latina que recorría todo el continente. Él proponía primero que los encargados de cada país se hicieran cargo de seguir el proyecto que él dejaba de alguna manera amarrado con las autoridades locales. Nosotros estábamos con María Escudero, una directora importante del Libre Teatro Libre de Córdoba, y otra gente del Ecuador. Finalmente, ese proyecto no cuajó y no pudimos hacer más que un acto simbólico.

Conocí la obra de Dragún cuando comencé en el teatro porque lo primero que hice fue *Los de la mesa diez*, en San Martín, Mendoza, donde yo vivía. Tenía 14 o 15 años y un director nos propuso hacer esa obra a un grupo, y ahí leí por primera vez sus textos. Creo que en aquella versión hice un mozo, me divertía muchísimo haciendo eso.

Después perdí el rastro de Dragún por algunos años hasta que él comenzó a viajar por América Latina, con sus talleres de dramaturgia. Fue con la creación de la Eitalc donde apareció de nuevo Dragún, del cual yo tenía la sensación –tal vez muy particular y ahondada por la distancia– de que era un autor un poco olvidado

en Argentina. Entre el Teatro Independiente y el teatro Fray Mocho y esta etapa latinoamericana de Dragún había una brecha donde en la Argentina hubo una particular falta de generosidad con sus creadores.

Posteriormente lo reencontré en textos como *¡Arriba, Corazón!* donde para mí ya es otro tipo de dramaturgo, no aquel que yo conocía. Es un dramaturgo más subjetivo, al que le interesa más la presentación antes que la representación, ya no cuenta tantas historias aledañas para, de alguna manera, esclarecer su posición política o social, sino que es un autor –especialmente en esta obra– que se empieza a exponer. Exhibe su propia mirada, su universo y su mundo. Ahí sentí que comenzaba a hablar de sí mismo pero, como decía al comienzo, era una forma de hablar de los otros. Eso me parece un movimiento destacado en el Dragún de los últimos tiempos.

Es importante reconocer los diferentes registros de su obra. Hay un momento para el Dragún comprometido con determinadas causas, donde este compromiso aparece enunciado y es toda la primera etapa de su obra. Luego vino otro período en que lo perdí de vista, hasta que apareció en América Latina donde estábamos algunos creadores, y él nos mostró textos donde el compromiso dejó de ser un enunciado para transformarse en algo orgánico. Eso es muy interesante porque esa última etapa marcó un registro muy contemporáneo, de acuerdo a los tiempos que se estaban viviendo y en el que las verdades políticas y sociales dejaban de ser incuestionables.

Por otro lado, a Osvaldo lo conocí en dos funciones, una fue la de promotor y otra la de creador. Como escritor, hay que leer a Dragún en sus diferentes momentos para revalorizarlo y situarlo como un creador potente, en el sentido de la diversidad dramaturgica de este autor porque es imposible hablar de un Dragún, sino de dos o tres. Si uno se adentra en su obra puede encontrar diferentes facetas como artista. Para mí, ese era el Dragún interesante desde la perspectiva artística. Y el otro Dragún, el gestor, el que manejaba determinados proyectos, era una personalidad que funcionaba como “descubridor” –no sé si es exacta la palabra– ya que permitió que nos asombráramos con el teatro de América Latina.

Él hablaba de la necesidad de reconocer el teatro latinoamericano, no como un teatro sino como diferentes teatros, y eso ahora tiene mucho peso. Una realidad es el teatro de Buenos Aires y otra es el de Lima. No podés analizar creando indicadores comunes porque eso es casi imposible. Eso lo intuyó Dragún cuando planteó la Eitalc. En este marco, impartí un taller en la edición de México y en otro que se hizo, ya muerto Dragún, en Colombia. El de México fue con gente muy diversa, él pretendía que se conservara al teatro latinoamericano en su gran variedad. Y creo que cuando Dragún propuso la Eitalc fue porque valoró ese movimiento hacia lo diverso, donde el teatro no debía uniformarse en un “deber hacer”, sino en un quehacer de acuerdo a los entornos en los cuales se vive.



**Dirección Municipal
de Cultura.**

Diario del Taller.



V Taller Latinoamericano de Teatro. 1 al 31 de Marzo de 1991
Concepción del Uruguay Entre Ríos Argentina



**PRIMER ENCUENTRO
DE TEATRISTAS
LATINOAMERICANOS**

Publicación del V Taller de la Eitalc (marzo, 1991). Primero que se realizó en Argentina.

Concepción del Uruguay, marzo 29 de 1991

Querida doña Rosa (la mejor del colegio):

Este Taller ya se termina. Fue bien bueno. Y la delegación puertorriqueña muy bien elegida. Ellos te hablarán de su experiencia. Yo pienso que fue uno de los mejores de la Eitalc. Por la ciudad donde se hizo y su gente, por los talleristas que vinieron, y por el clima interno. Pero no me creas del todo. A lo mejor exagero. Uno se pone viejo y tanguero. Lloro por cualquier cosa.

Mi amor, lamentablemente no podré pasar por mi viejo San Juan y mi nuevo Cayey en este viaje que inicio el 16 de abril. No hubo dinero para el pasaje. Tuve que reducir mucho el itinerario proyectado. Me da mucha pena. Tenía tantas ganas, tantas locas ganas de verlos a... ¡a todos, TODOS! Pero yo debo estar en Chicago de octubre a diciembre de este año. Me contrató la Universidad de Chicago para dictar un curso de 20 clases sobre teatro latinoamericano, y dirigir mi última obra (que estoy terminando recién) (sobre Colón, claro!). Eso termina el 1 de enero. ¿Tú crees que habría alguna posibilidad de pasar por San Juan, o Cayey, y hacer algo?

El viaje que iniciaré ahora tiene como único objetivo tener en claro si el proyecto de La Caravana del Teatro latinoamericano, es posible o no. Estaré en Ecuador para hablar con las autoridades culturales, para saber si tienen ganas de moverse, y están en condiciones de asegurar la realización del evento (esa palabra es buena, coño!) A esta altura, te lo confieso, tengo mis serias dudas (esa palabra también me gusta, coño!)

Estaré en México desde el 13 al 17 de mayo. No sé si de pronto nuestros itinerarios puedan coincidir, ya que según recuerdo te la pasas recorriendo México de arriba abajo y de abajo arriba. Estarás en eso en esa época? Si se da el milagro, y la magia, con las que tú te meneas casi cotidianamente, puedes contactarme en el Teatro Tecolote de México D.F. Pregunta por Luis Cisneros. Y si no, con mi amiga Blanca Peña, la viuda de Julio Castillo.

Oye, por si La Caravana sí se hace, ¿no conoces a nadie en Puerto Rico a quien le sobre un velero apto para recoger unos 50 teatristas, dar teatro por los puertos del Caribe, y llegar hasta las costas del Ecuador? Si sí lo conoces, pídele que nos lo preste, que venga con nosotros manejándolo, y pagando los gastitos. Yo le pedí el barco a Cuba, pero aún no tengo respuesta. Creo que tienen miedo de que a Toño se le ocurra pintarlo. Piensa lo del barquito, el dueñito, el viajecito... y los gastitos todos pagaditos, claro.

Mi amor, yo, y todos los "Compañeros" te agradecen tus dineros. No te enviamos recibo, porque sin corazón no se puede vivir. Por lo menos, hasta esta altura del siglo XX. En cuanto sí se pueda, te enviaremos todos nuestros corazones.-

Escríbeme, Rosa. Van adjuntas las convocatorias para los dos próximos Talleres, uno en Alemania, y el otro en Machurrucutu. Para este de Machurrucutu, por el tema, pensé en la posibilidad de que pueda venir como tallerista Pedrito Santaliz. Cómo lo ves? Podrá trabajar bajo la orientación de otro director? Le dará pelota? No lo tengo muy claro. Dímelo tú. Qué opinas sobre esto. Tú sabes cuánto quiero a Pedrito, pero mi amor por él compite por la desconfianza que tengo de que no se adapte a ser, digamos... “coordinado”.

Amor mío, para ti mi corazón. Para Miguel, mi envidia. Para los teatreros sobrevivientes y los otros, mi amistad de siempre. Y para Yamila... Qué le puedo decir, salvo que está. Siempre está.

(firma de Dragún)



*Eugenio Barba y Dragún en la boda entre el Odin y la Eitalc. Holstebro, agosto de 1995.
Archivo del Odin Teatret. Foto: Tony D'Urso.*

Eugenio Barba

Conocí a Osvaldo Dragún porque en toda América Latina era nombrado por muchos de los teatreros que conocí, desde que llegué en el 76, y sobre todo, leyendo acerca del teatro latinoamericano. Por eso sabía quién era y el papel que había tenido durante la dictadura con Teatro Abierto. Él era una de esas personalidades del teatro como Atahualpa del Cioppo, solo que más joven y del lado de la escritura.

Lo encontré por primera vez en La Habana, fuimos Roberta y yo a Machurrucutu, a la primera sesión de la Eitalc. Fue un encuentro muy cordial, sobre todo por parte de Osvaldo. Para muchos de los teatreros latinoamericanos comprometidos políticamente, fundamentalmente con el marxismo, el Odin al comienzo representó un teatro formalista, que se dedicaba solo a un pequeño grupo de espectadores. Todo eso creó desorientación, porque nos veían como un teatro que trabajaba de esa manera y al mismo tiempo hacíamos espectáculos de calle, sabíamos penetrar y establecer contactos con realidades de barrios, periféricas, a través de los trueques e intercambios. Entonces para la gente comprometida era un gran enigma el Odin, lleno de contradicciones, lo que también aparecía de manera muy clara en Cuba, cuando fuimos de la mano de Manuel Galich. Yo lo encontré después a Galich muchas veces, nos saludábamos, había respeto pero siempre se generaba una especie de “papa caliente” con nosotros. No sé por qué, el Odin nunca dijo: “somos marxistas o antimarxistas”. El Odin trabaja sobre la base de un pragmatismo: “tú apoyas a las víctimas, nosotros estamos de ese lado”.

Así que el primer encuentro con Osvaldo en Machurrucutu en 1989 tuvo ese carácter, pero al mismo tiempo hubo algo que inmediatamente, a nivel de “animalidad” o de vitalidad animal, nos juntó, porque él era muy exuberante, muy amante de la vida. Ese aspecto de “vamos a tomar un poco de ron”, diría que fue el primer contacto que tuve con un compañero al cual podía contarle “me enamoré de esa chica”. Eso me gustó de él. Al final se trataba de su vulnerabilidad humana. Era un ser frágil, extremadamente amigable y abierto. Esa fue la primera sensación que tuve.

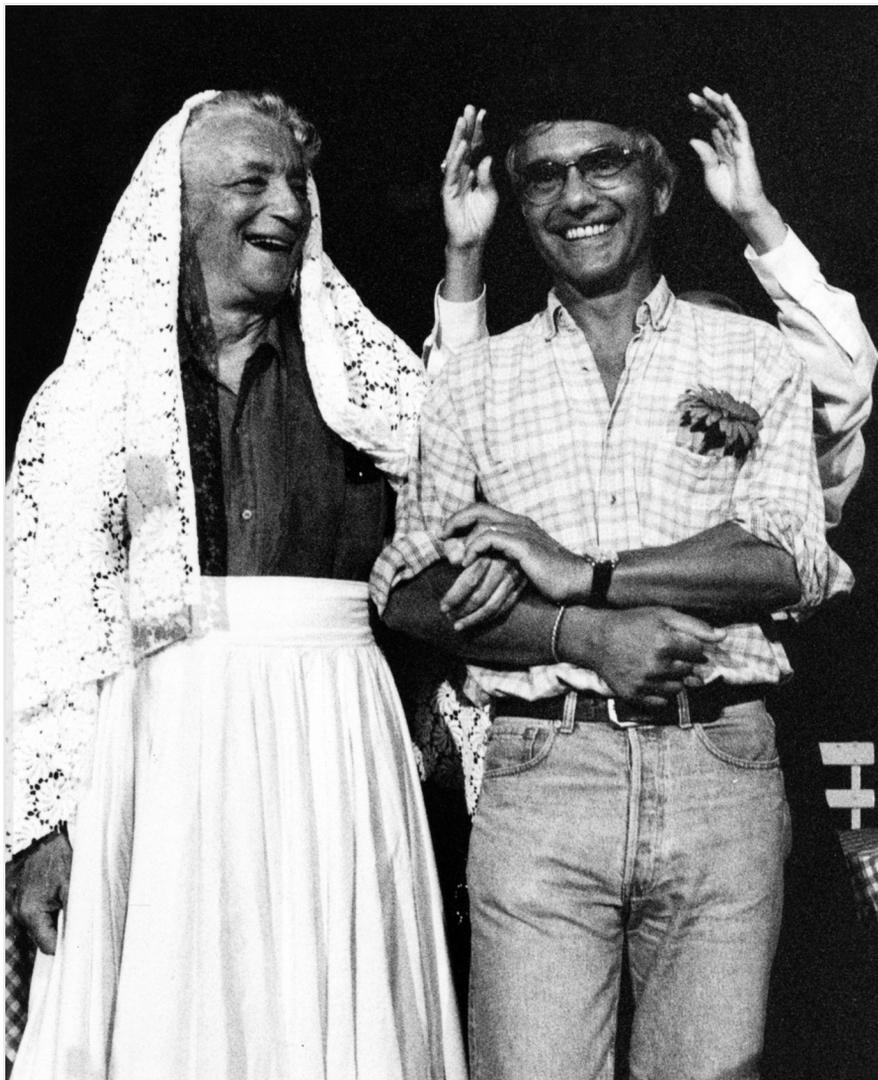
Hablamos muy poco de teatro en nuestro primer encuentro. Con Osvaldo hablábamos, sí, de crear focos de inspiración, no hablábamos de mi teatro o del suyo, sino de cómo crear circunstancias que favorezcan incendios de la imaginación, porque estamos en el campo del arte y no de la guerrilla. Por eso me interesaba lo que él estaba generando con la Eitalc y quería ayudarlo.

Una vez, casualmente, lo encontré sobre un avión de México. Los dos estábamos yendo a Cuba en el Período Especial, fue la primera vez que viajé con *Kaosmos*,⁹ en el año '93. Nos sentamos y hablamos de Cuba, de esa situación terrible que el país pasaba, de cómo ayudar, qué hacer. Él había perdido una parte del apoyo económico que Cuba le daba a la Eitalc y estaba intentando encontrar otras soluciones. Le pregunté si veía posible hacer una sesión de la Eitalc en Dinamarca, y le propuse eso gratuitamente. Sabía que el viaje hasta Dinamarca costaría mucho, así que hicimos la sesión bastante larga, de dos semanas y con un costo de solo 100 dólares que serían para la Eitalc, el Odin no quería nada. Esto lo ideamos en el avión de Mexicana que iba para Cuba. Nos quedamos en contacto y él, finalmente, lo hizo. Esa es una característica también que habla a su favor y te explica lo que era Osvaldo: un hombre de acción. Inmediatamente puso en marcha la iniciativa y me escribié relativamente rápido dándome la información de que estaba muy asombrado de cuánta gente quería venir. Él había pensado en 20, 25 personas, al final fueron más de 50.

Durante el período en el que estuvieron aquí, vivieron la experiencia de este lugar –el Odin– que es una encrucijada de caminos, de gente de todas partes del mundo que viene y va. Pero al mismo tiempo es una especie de oasis, rodeada de un desierto. Aunque estamos radicados en una ciudad, tenemos una dinámica muy diferente a lo que sucede aquí.

Con Osvaldo esos días eran un exceso férvido, de actividades e ideas que se acabó justamente con un matrimonio donde el Odin se casó con la Eitalc, una parte de Europa se casó con una parte de Latinoamérica. Hicimos también un espectáculo sobre poemas latinoamericanos con música. Esa fue una de las iniciativas que recuerdo con más emoción.

Cada vez que llegaba a Buenos Aires era un gran placer encontrarlo. Fui a su casa y me conmovió mucho cuando me mostró el cuarto donde dormía, había dos fotos: una de él con el comandante de la Revolución cubana y la otra de nuestro matrimonio. Es difícil desarrollar amistades profundas después de una cierta edad y Osvaldo fue una excepción. Cuando murió fue como si un pedazo de esa patria, espiritual o ideal que tú tienes, con la que la profesión te favoreció o privilegió para construirtela, partiera definitivamente.



*Eugenio Barba y Dragún en la boda entre el Odin y la Eitalc. Holstebro, agosto de 1995.
Archivo del Odin Teatret. Foto: Tony D'Urso.*

Apuntes para Talleres. (Impartidos en Washington a fines de los ochenta)

Taller N°1: Los directores y artistas norteamericanos, teatro *off-off*
(sábado 26/4, de 14 a 17hs - domingo 27/4, de 10 a 16 hs)

a) Presentación mía y de los integrantes del taller

b) Características fundamentales del teatro argentino

- Los movimientos
- El Teatro independiente: (apropiación de la herramienta de trabajo)
 - . Un nuevo hombre de teatro
 - . Su acción
 - . Un nuevo público. Métodos para llegar a él. Organizativos
 - . Un nuevo actor
 - . Un nuevo autor
 - . Intercambio de roles: un equipo de trabajo colectivo. Fray Mocho: experiencias concretas: *Historias para ser contadas*
 - . Teatro rico-Teatro pobre (apropiación del espacio y los elementos. Objetivos de toda apropiación)
 - . Redes culturales: rol jugado siempre por el teatro (cuando se ha constituido en movimiento) sobre las otras ramas del quehacer artístico
 - . Ej. de Fray Mocho y la formación de grupos de teatro y talleres en el interior del país, durante sus giras.

c) Teatro Abierto:

- Su origen. Causas. Quiénes lo crearon (y sus antecedentes: la militancia cultural)
- Su desarrollo:
 - . Proyecto 81. Características
 - . Proyecto 82. Características
 - . Proyecto 83. Características
- La nueva situación:
 - . Una distinta militancia
 - . Proyecto 85 (los 3 proyectos. Características y fundamentos de c/u)
 - . Proyecto 86

d) Intercambio de ideas

- Qué aspectos de la experiencia argentina (y latinoamericana) son útiles para el teatro norteamericano

TALLER N°1 (sábado 26/4, de 14 a 17h5
domingo 27/4, de 10 a 16h5)
 (con DIRECTORES Y ARTISTAS NORTeamericanos, teatro OFF-OFF)

A) PRESENTACION MIA, Y DE LOS INTEGRANTES del TALLER

B) CARACTERISTICAS FUNDAMENTALES del TEATRO ARGENTINO.

- Los MOVIMIENTOS
- EL TEATRO INDEPENDIENTE: (apropiación de los movimientos de trabajo)
- x UN NUEVO HOMBRE de TEATRO
- x Su ACCION.
- UN NUEVO PUBLICO, METODOS PARA LLEGAR A EL. ORGANIZATIVOS
- x UN NUEVO ACTOR
- x UN NUEVO AUTOR
- x INTERCAMBIO de ROLES: un equipo de trabajo colectivo.
- x FRAY MOCHO: experiencias concretas: "HISTORIAS PARA SER CONTADAS"
- REDES CULTURALES: Rol jugado siempre por el teatro (cuando se ha constituido en movimiento) sobre las otras formas del quehacer artístico
- x Ej. de FRAY MOCHO y la formación de grupos de teatro y talleres en el interior del país, durante sus giras

TEATRO Rico - TEATRO pobre del campo pisado de los espacios y los elementos. x objetivo de total apropiación

Manuscrito. Apuntes para taller.

Taller N° 2: Con escritores hispanos en Washington
(sábado 3/5, de 14 a 17hs - domingo 4/5, de 10 a 16 hs)

Objetivo: Tratar de establecer una red de autores latinos en la región

- a) Presentación mía y de c/u de los escritores
- b) Pedir los trabajos de c/u
- c) El autor teatral
 - La imagen como elemento prioritario. Por qué la imagen
 - Cómo surgen de la imagen los elementos de la futura obra:
 - . Caracteres
 - . Conflictos
 - . Ritmos
 - . Estructura
 - Lectura de la 1ª imagen de Isaac: Análisis colectivo
 - . Qué elementos surgen de ella
- d) Incorporación del director y los actores al trabajo. Improvisaciones
 - Cómo el actor va aportándole al autor diálogo y ritmos
- e) Como conclusión: La utilidad de formación de equipos de trabajo
 - Lo individual y
 - Lo colectivo
- f) Interrelación entre ese tipo de trabajo en base a imágenes con otros géneros no dramáticos (cómo la imagen une al teatro con esos otros género)
 - Buscar y leer un caso concreto (poesía, cuento)
 - Trabajo del grupo en base a esa lectura



*El director colombiano Santiago García en Machurrucutu (La Habana, 1989).
Foto: Juan Enrique Kike González.*



*Taller en Machurrucutu (La Habana, 1989).
Foto: Juan Enrique Kike González.*

ESCUELA INTERNACIONAL DE TEATRO DE LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Casa del Teatro A.C. Vallarta 31-A. Barrio de la Concepción. Coyoacán. México D.F.
Fax: 659 4090 Tel.: 659 5981

Buenos Aires, enero 3 de 1997

Maestro Antunes Filho
Fax No 55 11 256 2223
San Pablo-Brasil

Mi muy querido Antunes:

No te imaginas la alegría que me dio saber que ibas a poder estar en el XIX Taller Internacional de la Eitalc. Te extraño, Antunes. Muchas veces me hizo falta poder hablar contigo. Como ves, por esta carta, ahora, además de “director” de la Eitalc, me han nombrado director del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. Pero ya te contaré cuando nos veamos en Cali. Antunes, contigo estarán (será bien divertido) Santiago García, de Colombia, Sanchis Sinisterra, de España (si consigue solucionar un problema de fechas), y Enrique Buenaventura, de Colombia. Y claro, Ileana y yo (no nos íbamos a perder la posibilidad de volver a verte). El Taller, denominado “LOS MAESTROS DEL TEATRO HISPANOAMERICANO”, se desarrollará en Cali, del 28 de abril al 11 de mayo de 1997, durante el VIII Festival Internacional de Arte, de Cali. La organización se encarga de los pasajes de los maestros ida y vuelta a su ciudad de origen; alojamiento y comida durante el Taller, y un salario de 2.000 dólares USA. Para ti, además, se ha considerado la suma de 1.000 para un Asistente. Cada Maestro trabajará con 20 talleristas.

Antunes, es importante que nos envíes, por Fax, a la brevedad, tu aceptación de esta propuesta y aunque sea un esbozo de tu propuesta de trabajo. Puedes enviarlo a Orlando Cajamarca (Coordinador del Taller en Cali) Fax No 57 2 556 3783; a Ileana Diéguez, Fax No 525 550 3681; y a mí, Fax No 525 823 8837.

Yo sé que es molesto, pero te ruego lo hagas, Antunes, para poder lanzar de inmediato la Convocatoria internacional para el Taller. ¿Te das cuenta que ya llevamos 19 Talleres? Para que digan que las utopías son irrealizables. Que se lo cuenten a Gardel. Antunes, un feliz año para todos los “pasajeros del barco del sol”. Esperamos tu respuesta. Y yo, el momento de poder abrazarte, y contarte cosas. Que han pasado muchas. Un beso, hermano muy querido.

Oswaldo Dragún
Director de la Eitalc



Antonio Martorell, Miguel Villafañe (fotógrafo) y Rosa Luisa Márquez junto a Dragún en la casa de Martorell, 1988.

Rosa Luisa Márquez

Dragún fue un hombre humilde y pasó por la vida sin reclamar ese reconocimiento que es tan importante para que el resto sepa que existió un ser humano como él. Tenía un carisma y un carácter que eran capaces de seducir desde Fidel Castro hasta Eugenio Barba.

Chacho e Ileana Diéguez organizaron talleres de la Eitalc con el Odin en Dinamarca; con Bread & Puppet en Estados Unidos, en México, por toda América Latina. Su visión era muy integradora.

Hubo un proyecto del 92 que no se dio. Dragún quería que por cada isla del Caribe pasara un velero que recogiera teatristas y los llevara de un lugar a otro para que en la travesía se fuese haciendo un montaje. Después Chacho escribió una de sus últimas obras, *El pasajero del barco del sol*, donde esa travesía se vuelve a dar pero de regreso. Porque en ese momento él ya estaba planteando el regreso a Buenos Aires.

Conocí a Dragún en los sesenta cuando Rafael Acevedo hizo *Historias para ser contadas*, obra que escogí para el proyecto final del curso de dirección escénica. Después estuve en un grupo de teatro callejero influenciado por la presencia de Enrique Buenaventura –quien visitó Puerto Rico– y de Luis Molina, un teatrero español que creó el Celcit. Luego empecé con el Grupo de Teatro Anamú a hacer un montaje de las *Historias...* y durante los tempranos setenta viajamos con la obra por todo Puerto Rico. Lo curioso es que cuando converso con actrices y teatreros de mi edad, encuentro que todos ellos en algún momento de sus vidas, hicieron un personaje de las *Historias...* o la dirigieron. Por ejemplo, en Perú, Teresa Ralli, de Yuyachkani o Charo Francés, de Ecuador.

Se podría trazar el impacto de *Historias para ser contadas* a través de todos los grupos y teatreros de América Latina que la abordaron. Es que el texto mantiene el carácter que tuvo originalmente el teatro de ir de pueblo en pueblo, de plaza en plaza.

En 1979, en Puerto Rico, se hicieron los Juegos Panamericanos que tenían un componente cultural que incluía a Osvaldo Dragún. Trajo las *Historias para ser contadas* con un montaje hiperrealista dirigido por Oscar Ferrigno. Llegó al sótano del teatro universitario donde me lo presentaron, lo abracé y le dije: “usted no sabe, señor, cuán importantes han sido para el teatro nuestro”. Y me dijo: “yo no soy un señor ni me tienes que decir usted, yo soy Chacho”. Y me abrazó con una ternura que continuó de ahí en adelante.

Fue importante para mi formación ese concepto de “teatrero”, que él propuso y ofreció como alternativa a “teatrista”. Porque habla de un “teatrero” que va a buscar el público, que crea su propia dramaturgia y es cantante, músico, actor, carpintero y chofer del autobús para llegar a la función. Ese concepto llega a nosotros, en Centroamérica, a través de Dragún.

Ese mismo año –1979– nos fuimos juntos a Connecticut a un encuentro con más de 200 teatristas latinoamericanos que incluyó montajes de obras, talleres y seminarios. Dragún participó muy activamente e hizo comentarios sobre la política en Argentina porque en ese período la gente no se atrevía a hablar. En un momento, Norma Aleandro intervino y una persona la estaba grabando. Era tan fuerte el miedo a la censura que se sintió que aquello era un material que no debía ser divulgado y le quitaron la grabadora a la joven. Finalmente Dragún explicó muy claramente la situación en Argentina y declaró que el miedo era real y las consecuencias también. Fue un hombre que asumió sin dobleces sus posturas políticas.

Después, volvió a Puerto Rico en 1988 invitado por un proyecto de estudiantes que teníamos con Antonio Martorell: “Los teatreros ambulantes de Cayey”. Ahí Chacho dirigió su propia versión de las *Historias para ser contadas*. Nos demostró que el teatro era totalmente modificable, que él lo cambiaba en función del grupo, del público, las circunstancias, o sea, la obra nunca terminaba.

Nos invitó a Cuba para gestar la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, que se consolidó en el 89 con el encuentro en Machurrucutu. Allí vivimos un mes 100 teatristas con cuatro equipos de maestros. En este primer proyecto de la Escuela estaban Miguel Rubio y Teresa Ralli, de Yuyachkani; Santiago García y Patricia Ariza, de La Candelaria; Andrés Pérez, un teatrista chileno que se formó con Arianne Mnouchkine en el Théâtre du Soleil; y Antonio Martorell y yo, representando un teatro muy vinculado a las artes plásticas. Convivimos 30 días en un hotel, de una forma bastante claustrofóbica, pero resultó muy productivo y rico el intercambio.

Luego Dragún lideró talleres en distintos lugares y yo lo acompañé como estudiante a pesar de que era profesora. Conduje con Martorell uno en México, fui al de Milán y al del Odín. De este último tengo un registro escrito con los comentarios de Dragún, él nos dijo durante esos días que teníamos que robar las ideas y el proceso creador porque eso nos hacía mejores creadores, y también que aprovecháramos esas dos semanas porque así se podía vivir la vida como nosotros queríamos vivirla.

Al final de ese taller en Holstebro, Barba hizo una celebración –porque él tiene como una política de no reírse mientras que Dragún era todo risa. Así fue el encuentro de dos visiones, ideologías y cuerpos de hombres diferentes. Y Barba decidió hacer la fiesta de bodas entre la Eitalc y el Odin. Nosotros, al principio estábamos un poco molestos porque vistió a Dragún de mujer y él era el hombre. Me pareció muy tierno que Dragún, que era lo que nosotros llamábamos un macharrán –porque tenía amores por todas partes–, se prestase con tanta ingenuidad y cariño a jugar el rol de la señora Eitalc. Fue muy dulce.

Desde la Eitalc propuse varios talleres porque fui colaboradora y más tarde miembro del Consejo de dirección y pedagoga. En ese sentido, facilité el taller con el Bread & Puppet Theater y Chacho siempre me llamaba y consultaba. Traté de ir a la mayor cantidad de talleres posibles porque más que ser un espacio de formación de artistas jóvenes, era un taller de reflexión para los artistas viejos, de reconocernos en el otro, de ver las diferencias y compartir.

Por otro lado, el trabajo de gestión y organización era muy fluido como era todo con Dragún y la Escuela, no había tantas reuniones formales. Fue un espacio muy democrático, fluido, flexible, a merced de la generosidad de los otros. Era sufragado casi todo por los estudiantes que pagaban la matrícula y algún apoyo institucional, de una universidad o teatro. Además había que buscar el alojamiento. Recuerdo que en México, los talleristas se quedaron en un hotelito en construcción donde había seis en cada habitación, dos talleristas por cama. O sea, la estructura que sostenía las sesiones de la Eitalc era a veces muy frágil y primitiva; y otras, muy elegante y sofisticada. Porque el Odin es un lugar muy austero pero de una austeridad muy bien apoyada económicamente.

Para mí Dragún fue fundamental desde antes de conocerlo porque su visión del teatro coincidía mucho más con la que yo tenía. En Puerto Rico me formé dentro de la academia pero cuestionándola. Y encontré en Dragún un maestro que decía lo que yo estaba haciendo en la práctica. Nosotros nos formamos en los setenta haciendo teatro callejero, saliendo de las aulas, del teatro universitario, buscando al espectador en los pasillos, en las plazas.

Él murió en el '99 y yo le hice un homenaje en el 2001 que incluía cuatro versiones de las *Historias...* con un equipo de estudiantes universitarios, que después salió publicado en un libro con una entrevista. Fue un gran poeta también. Su legado son todos estos grupos que siguen, a pesar de todo, creando poesía en el espacio.



*Eugenio Barba y Dragún en la boda entre el Odin y la Eitalc. Holstebro, agosto de 1995.
Archivo del Odin Teatret. Foto: Tony D'Urso.*



En Puerto Rico. Foto: cortesía de Rosa Luisa Márquez.



Oswaldo Dragún en los ensayos de las Historias para ser contadas con los Teatros Ambulantes de Cayey (Puerto Rico, 1988). Fotos: Miguel Villafañe. Cortesía de Rosa Luisa Márquez.

Fragmentos de dos entrevistas a Osvaldo Dragún en Puerto Rico. Se realizaron para “1, 2, 3 Probando”, una conversación radial dedicada a los procesos artísticos. Los productores/entrevistadores eran Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell.¹⁰

Primera entrevista. Buenos Aires, Argentina, noviembre 1987.

Martorell (M.): ¿Tus comienzos como deportista, tu conciencia del cuerpo y tus experiencias de trabajo en equipo han influido en esta actitud tuya hacia un nuevo teatro?

Dragún (D.): Sí, es posible. Además hay otro lazo de unión entre mi actitud actual como dramaturgo integrado en un equipo de trabajo. A mí me cuesta trabajar solo. Yo fui campeón argentino de mariposa. Y sufría mucho físicamente por la competencia; pelear contra otro, persona a persona, para ver quién gana, para ver quién pierde, por eso dejé las carreras individuales y me dediqué a correr en posta donde éramos un equipo de tres o cuatro. También era muy buen jugador de ajedrez y dejé de jugar porque me acalabraba, cosa que no me pasaba jugando al fútbol. Esto era, supongo, lo que me generaba la competencia con el otro.

Entonces los deportes a los que realmente me dediqué –como el fútbol, el básquet, el voleibol o el rugby– eran colectivos. Donde ganábamos todos y perdíamos todos. De pronto ese miedo a perder cambió por la potencia del trabajo colectivo, por poder apoyarse en otro, sentir que el otro es como una pared donde te apoyas y no te vas a caer.

Y también en eso debe haber influenciado mucho el grupo Fray Modo. Ahí se notaba el trabajo colectivo. Me cuesta mucho encerrarme con un escritorio y escribir solo. Puedo empezar, pero tirada la tercera imagen, inmediatamente necesito compartirla. Inclusive, antes de empezar a escribir, yo les voy contando trayectos de mis obra a los amigos: autores, directores, actores, porque ellos me devuelven imágenes que enriquecen la mía. Hay gente que dice: “hasta que no esté terminada la obra no te la cuento”. Yo necesito contarla antes que esté empezada, porque en ese compartir me siento mucho más seguro. Yo debo ser una persona bastante insegura. Entonces, amparado en la inseguridad de un grupo, nos ponemos todos muy seguros y eso, indudablemente, ha tenido mucha influencia sobre mi manera de enfocar el teatro.

M.: He participado de estas experiencias del trabajo teatral colectivo y también plástico. Le devuelven al arte un elemento esencial: el principio del placer.

D.: Seguro que es fundamental. Porque si no hubiera un gran placer, esto que hacemos aquí en Buenos Aires resultaría una actividad muy dura. No tengo ningún apoyo, ningún subsidio, en un momento como el actual, donde el

intelectual realmente ha perdido peso. Se aprueba la Ley de Obediencia Debida, que deja en libertad a muchos militares que fueron torturadores comprobados. Lo que está sucediendo en Argentina hace muy duro el trabajo. A veces te sentís como un tonto que quiere convencer a los demás de necesidades que los demás no sienten. Y, sin embargo, seguís intentándolo.

M.: Quisiera que compartieras con nuestros amigos de Puerto Rico algo de tus planes futuros. ¿Qué nuevas cosas buscas, en qué terrenos piensas profundizar, qué agendas viejas y nuevas tienes?

D.: Estoy en varios proyectos. Algunos tienen que ver conmigo como dramaturgo, otros como militante de la cultura. El proyecto del Teatro de la Campana es muy importante para nosotros porque tratamos de influenciar a otra gente del teatro la necesidad de generar espacios marginales.

Y como autor estoy pensando en dos direcciones. Por un lado trabajando con un músico en una obra musical, que debería presentarse en un concurso de ópera que se hace en Dresde, Alemania. Retomaría un tema de una vieja obra mía que se llama *Los de la mesa diez*, una historia de Romeo y Julieta de Buenos Aires, pero ya ha cambiado mucho la historia argentina y han cambiado mucho este Romeo y esta Julieta. Quiero hacer una cosa completamente distinta. Estoy viendo si puedo manejar en el teatro musical, tirando imágenes, pero todavía no tengo estructurada toda la obra. Empiezo a ver imágenes: la ciudad que nace, la mañana, sonidos. Yo tengo un oído de pared para la música y sin embargo, el proyecto es que la base musical sea el tango, 2x4. Entonces estoy haciendo música sobre mi escritorio: golpeando con los dedos, viendo los pasos de la gente...

Y después tengo un proyecto que hace tiempo me está dando vueltas, que se llama *Volver a La Habana*. No tiene nada que ver con La Habana porque no va a pasar en La Habana, ni son personajes cubanos. Pero tiene que ver con La Habana en cuanto a que la obra va a tratar sobre la búsqueda de la utopía. Y lo que sí sé es que la música, aunque pase en Buenos Aires, aunque los personajes, sean gente de la clase media, o estudiantes, aunque sean obreros, o marinos de La Boca, que es el barrio italiano de Buenos Aires, sé que la música va a ser de César Portillo de la Luz, el gran músico popular cubano.

Esos son mis proyectos por el momento. De cualquier manera, estoy acostumbrado a que de pronto aparezca un tercer proyecto...

M.: Pues muchas gracias Osvaldo Dragún, te esperamos pronto en Puerto Rico y desde aquí desde Buenos Aires nos despedimos de ustedes, radioescuchas, para Radio Universidad, Antonio Martorell.



Osvaldo Dragún en los ensayos de las Historias para ser contadas con los Teatros Ambulantes de Cayey (Puerto Rico, 1988). Fotos: Miguel Villafañe. Cortesía de Rosa Luisa Márquez.

Historias para ser contadas

Escrita y dirigida por Osvaldo Dragún. Adaptación boricua, abril 1988.

Cuando escribí mis Historias para ser contadas en 1956 lo más importante para mí y para el grupo con quien las estrenamos, era el contenido, el tema. Y las hacíamos con gran formalidad. Una seriedad densa. A medida que el tiempo fue pasando y la historia latinoamericana involucionando, el tema se convirtió en obvio. No era necesario demostrarle a nadie que cualquiera puede convertirse (y muchos se han convertido, indeed) en perro. Algunos para sobrevivir. Otros para ser primeros. Ni que alguien puede vender carne de rata para... sobrevivir. Todo el problema era sobrevivir, a cualquier costo. Y eso lo sabe todo el mundo ya. Gentes, barrios, ciudades, naciones. Ahora, continentes enteros.

Entonces descubrí que el tema había que dejarlo en paz. Tenía, su supervivencia asegurada. Y me dediqué a pensar en la estructura. Cómo la estructura de la obra podía llegar a ser el tema. Hace mucho que me aburro con historias que ya leí o me contaron en la escuela. Con autores que quieren obligarme a sacar conclusiones iguales a las de ellos. Sólo me divierte cómo me las cuentan. Porque el Cómo se convierte en la verdadera historia. Y como el Cómo es distinto para cada uno, cada uno tiene libertad para contarse su propia historia. Rescatarse como individuo. Que en definitiva debería ser el rol del teatro en una época tan masificadora como esta.

Dirigí las Historias muchas veces. Y cada vez me hacía —y me sigo haciendo— la misma pregunta: ¿ya que la historia que se cuenta se ha vuelto obvia para casi todo el mundo, y más que transformadora, confirmadora de una situación, cómo transferir la posibilidad de transformación a la estructura? ¿Cómo lograr que el público descubriese su propia capacidad de transformarlo todo, no a través de la historia escrita, sino de la historia vista, esa en que los objetos cambian de valor, de acuerdo al valor que se les dé; en que el espacio se destruya para transformarse, reconstruirse en otro, más rico, más imaginativo? ¿Cómo rescatar para el ser humano su necesidad artesanal en un momento en que todo lo que produce parece fabricado por teléfono, a distancia?

Cuando trabajé con Los Teatros Ambulantes de Cayey esas preguntas no fueron difíciles de contestar. Ellos ya eran un grupo de artesanos del teatro. Estaban entrenados, guiados por la portentosa imaginación de Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell a hacerlo todo, sin nada. O mejor dicho, restituirle a cada objeto, a cada espacio, a cada hoja, a cada piedra, su valor humano, múltiple, imaginativo, necesario, artesanal. El mundo creativo de Los Teatros era un mundo total donde cada cosa tiene su valor propio, donde cada cosa es imprescindible.

No era un mundo habitado sólo por el hombre. En su mundo, existían el hombre y todo lo demás. Al mismo nivel. Entonces, nada podía ser destruido. Todo

debía ser transformado. Que era como darle patente de eternidad, en una historia que cada vez se aproxima más a la prehistoria, donde todo, inclusive el hombre, parece hecho para durar muy poco.

Ese fue nuestro trabajo. Más que contar la historia de las Historias, contar la historia de cómo todo es transformable; espacios, objetos, latas de cerveza en instrumentos musicales, afónicos en cantantes, sábanas en océanos o tules de novia o mesas o ríos especiales para suicidio. Y por supuesto, que lo más transformable era el hombre, porque era capaz de transformarlo todo. Darle carácter de eterno, de infinito. Y darse a sí mismo carácter de eterno, de infinito.

Ese fue todo nuestro trabajo. Cómo divertimos con los espacios, los objetos, y las personas, viendo cómo, delante nuestro, dejaban de ser lo que parecían ser. Y nos sorprendían. Por eso nos reímos, nos divertimos mucho con ese trabajo. Porque vivimos sorprendiéndonos. Creo que por un tiempo logramos restituir su magia perdida al cotidiano. Y eso da risa.

Oswaldo Dragún - julio 1991



Taller del director chileno Andrés Pérez en Machurrucutu (La Habana, 1989).
Foto: Juan Enrique Kike González.

Dragún viajó a Puerto Rico invitado a dirigir una nueva versión de sus *Historias para ser contadas* con Los Teatros Ambulantes de Cayey, un grupo de estudiantes universitarios que entre 1986 y 1990 realizó talleres, adiestramientos y montajes teatrales y plásticos bajo la dirección de Antonio Martorell y Rosa Luisa Márquez. Durante su estadía, Dragún condujo un taller de dramaturgia para estudiantes y profesores y dictó una clase magistral en el teatro de la Universidad de Puerto Rico.

Segunda entrevista. San Juan, Puerto Rico, febrero 1988

Oswaldo Dragún (D.): “Llegaron de todo el mundo, los persiguieron por sus ideas, por su miseria, por su raza, por su religión. La ciudad los recibió en sus conventillos. Los hacinó allí, los usó como carne de fábrica. Pero no les enseñó cómo comunicarse. Hablaban idiomas distintos: turcos, judíos, alemanes, españoles, italianos de la baja Italia, de la Calabria, de la Sicilia. Se encontraron en los patios de los conventillos y sintieron la necesidad de hablarse. El italiano sintió la necesidad de decirle a la turca que la amaba y no sabía cómo decirlo. Entonces, brotaron las manos y se tocaron. Se acariciaron, se olieron y sonó el tango: la música, el ritmo, el sonido. Se abrazaron, comenzaron a bailar y se entendieron. Ya no hizo falta más decir nada”.

Rosa Luisa Márquez (R.L.M.): Hace cuatro meses el carnal artista plástico Antonio Martorell, quien nos acompaña en este programa, se trasladó a la Argentina a hacerle una entrevista a Oswaldo Dragún. Cuatro meses más tarde hemos traído a Oswaldo Dragún aquí para entrevistarlo. Dragún nos habla en imágenes y este es un concepto que no tenemos muy claro. Quisiéramos que a través de la palabra nos describas qué significa una imagen.

D.: La imagen es una acción que está sucediendo. Es una acción que está sucediendo hoy, en presente, en este momento; sea con vivos, sea con muertos, sea con fantasmas. Pero está sucediendo, se está moviendo, está ocupando el espacio y, a través de ese espacio que está ocupando, me está contando algo.

R.L.M.: ¿Y cuál es el valor de esa imagen para tu teatro y tu creación?

D.: Absoluto. Yo no puedo trabajar sin imágenes. Porque no puedo trabajar sin un espacio escénico, ocupado continuamente por cosas que están sucediendo, por un movimiento interno del espacio. Para mí la imagen tiene un valor absoluto.

R.L.M.: ¿La imagen incluye otros sentidos, como por ejemplo, el sonido?

D.: Significa sonido y sonido de todo tipo: sonido musical, sonido de la palabra, sonido del ambiente, sonido de pequeños instrumentos musicales. Sí, todo. La imagen es sonido, es movimiento, es inclusive la palabra.

R.L.M.: Tu próxima obra de teatro, *Volver a la Habana*, está fundamentada en varias imágenes que todavía no has desarrollado. ¿Cuáles son?

D.: Una imagen que aparece continuamente y no sé por qué, no sé cómo se ve, pero imagino, intuyo que sí se va a incorporar, es la del Che, escribiendo la carta de despedida a Fidel Castro y a su familia. Y otra imagen muy fuerte y esto, más que una imagen, es una abstracción, pero es tan concreta que debería ser imagen, es la de la utopía. Eso que se persigue siempre y está siempre cinco metros delante de uno, y uno corre y corre y cree que la tomó por la cola, y ya se fue.

R.L.M.: Te he escuchado decir que el teatro es para ti, el lugar de esa utopía, ¿o no?

D.: Yo creo que sí. Yo siento que sin la utopía yo no podría seguir vivo. No podría adaptarme a un mundo sin la sensación de la utopía, sin eso que me hace reventar y convertirme en algo mucho más amplio de lo que soy. Mucho, o sea, con direcciones que van mucho más allá de las que aparentemente tiene un ser humano, ¿no?, una especie de proyección de la invención y la mentira. Yo sin eso no podría vivir. Y para poder vivir así, tengo que estar en un lugar donde eso se pueda expresar. Y creo que no hay ningún lugar donde se pueda expresar con más propiedad que un espacio escénico. Porque es el lugar más libre del mundo.

R.L.M.: Hablaste en tu conferencia magistral en la Universidad, del espacio de libertad que provee el teatro; describiste a actores que se transformaban en pájaros, en naves, en ríos. Nos contaste de la capacidad de un país como Argentina de gestar una clase teatral que aunque no tiene empleo, cada vez va en aumento. ¿Puedes explicarnos a qué se debe eso?

D.: Sí, hasta hace un tiempo me sorprendía mucho que en la Argentina el gremio de actores tenga a veces el 90% o más de desocupación. Sin embargo, hay en este momento casi siete mil estudiantes de teatro. Es un número que no disminuye, que aumenta continuamente. Entonces yo me preguntaba, ¿cómo una sociedad como la mía, donde no hay ocupación para esta técnica de la expresión, de la imagen, hay cada vez más aspirantes a ser desocupados? Esto denota una falta de sentido común que no es muy usual en mi país, salvo en los militares y en los políticos; pero en general, en la gente civil no. El sentido común es bastante fuerte. Y yo lo he descubierto en los últimos tiempos. La Argentina ha creado una sociedad muy autoritaria, muy rígida a nivel educativo, a nivel familiar, a nivel político, a nivel institucional; tuvo continuas dictaduras, continuos golpes militares. La juventud ha encontrado poco o ningún campo de libertad. No lo encuentra en la familia represiva, ni en la educación, muy autoritaria, ni en la política en un país que no ha desarrollado una vida política normal... ¿Y qué quedaba? Un diario no se puede fundar, es carísimo. Un canal de televisión no se

puede tener, es muy caro. Y una estación de radio también es muy cara. Son superestructuras que nos vencen. En cambio, hay una que es baratísima, no cuesta absolutamente nada, que es el espacio escénico.

Entonces, la juventud se volcó a los espacios escénicos porque ahí podían reencontrarse con la utopía, con la mentira, con la verdad e inclusive podían vencer la autorrepresión. Esa que lo lleva a uno a caminar torpemente por la calle, a tropezar, a sentirse que flotando en el agua uno es más libre, que el agua lo mantiene a flote. Es uno el que tiene que asumir su propio espacio específico. Y de pronto, en un espacio escénico, uno descubre que las manos le crecen, las manos le vuelan y son pájaros. Los pies no caminan, los pies empiezan a flotar y uno está sobre las nubes. Y ese fue el gran espacio de descubrimiento, de una libertad externa, de una libertad interna que la gente joven descubrió en mi país.

R.L.M.: En 1981, esa búsqueda del espacio de libertad se concretizó en una actividad política, cultural que se llamó Teatro Abierto. Esa actividad unió más tarde a todos los sectores culturales de Argentina. ¿Qué significado tuvo esa actividad y qué ha pasado con ella una vez acabada la dictadura militar?

D.: Bueno, en Argentina, cuando la gente de teatro se une, se va constituyendo poco a poco en eso que nosotros llamamos el movimiento teatral. Donde ya no es el esfuerzo de uno, ni un grupo de teatro, ni un espectáculo, sino surge una confluencia de esfuerzos que van creando un espacio común. Uno no se lo propone. Yo hago esto y al mismo tiempo el otro hace esto. Y poco a poco, nos vamos dando cuenta que somos una fuerza de conjunto. En el año '81 tomamos conciencia de la posibilidad de esa fuerza de conjunto y en plena dictadura militar convocamos a la gente de teatro a un evento que se llamó Teatro Abierto, donde se juntaron en principio veintiún autores, veintiún directores y doscientos actores para hacer un teatro que reflejara la realidad que se estaba viviendo.

Era una realidad muy tremenda y muy cruel que se estaba viviendo en mi país en el año '81. Todavía no había sucedido la Guerra de las Malvinas. Todavía no había empezado la decadencia del gobierno militar. Estaba como en pleno apogeo. La gente se unió y produjo un espectáculo donde ninguno de nosotros cobró un centavo. Lo hicimos gratis, para la gente, para el público. La entrada era más barata que la entrada del cine y se trabajó ese espectáculo.

En una semana la gente veía las veintiuna obras y eso se repetía durante tres meses. A la semana de estrenado, con un éxito tremendo de público, nos incendiaron el teatro. Fue el acto de represión. En mi país no hay censura, hay incendio. Y entonces la gente se unió mucho más todavía. Tomamos otro teatro y fue un éxito tremendo. Para nosotros no comenzó como hecho político. Lo que pasa es que esta unión de tanta gente que ejerce su libertad expresiva, su

libertad de imaginación, se convierte, por supuesto, dentro de la represión, en un hecho político.

Y eso se contagió a todas las otras ramas de la cultura. Surgió Danza Abierta, Libro Abierto, Poesía Abierta, Cine Abierto. Y es curioso, en ese momento se empieza a filmar un cortometraje que se llamó: *País Cerrado, Teatro Abierto*, que era la verdad. En un país cerrado como Argentina surge el Teatro Abierto que empieza a presionar hacia afuera y abre el país a través de la expresión, a través de la cultura y el arte. Yo no sé si en otro país del mundo se ha producido un hecho así: que la vanguardia de la apertura, en mitad de la represión, esté dada por la gente de la cultura. Por lo menos mucha gente que estaba en el país en ese momento: televisiones extranjeras y todos los que venían a informar, estaban muy asombrados porque esto no lo habían visto nunca.

Este hecho de Teatro Abierto siguió hasta el año '83 en pleno apogeo, hasta las elecciones. Cada vez incorporó más gente. Han participado miles de actores, muchísimos autores. Nosotros hicimos un concurso de autores en el año '82 y participaron 420 obras. Se estrenaron 50 espectáculos.

Yo quiero aclarar que todo esto se pudo hacer porque ninguno de nosotros cobró un centavo. Trabajamos con otro tipo de objetivo, que era movilizar una sociedad desmoralizada.

Cuando llegaron las elecciones del '83, la situación cambia. No está más la dictadura militar. Lo que era el enemigo concreto no está más. Los españoles me decían que a ellos les había pasado lo mismo con Franco, pero los españoles no estaban tan entrenados como nosotros para constituir movimientos teatrales. Los españoles no habían tenido el gran movimiento del teatro independiente.

Creo que nosotros fuimos incapaces de dar el paso de transformación. Eso que fue una gran cooperativa de teatristas esgrimiendo su lucha contra la dictadura, debimos haberlo convertirlo en una gran cooperativa de teatristas que se apoderaran de los medios de producción, los teatrales, que los tomaran en sus manos y pudieran así proyectar toda una acción teatral a nivel profesional. Porque Argentina, a diferencia de otros países latinoamericanos, tiene un gran teatro profesional, con una gran tradición. Allá hay un teatro profesional muy fuerte desde 1900. Nosotros tendríamos que haber formado esa cooperativa de teatristas profesionales capaces de promover y producir proyectos, pero indudablemente estábamos más capacitados para armar el frente, luchar contra la dictadura y arriesgarnos para hacerlo en números.

R.L.M.: De esa actividad del Teatro Abierto hemos heredado en Puerto Rico, el Teatrzo. El Teatrzo se celebra en Argentina el 21 de septiembre. ¿Cuáles son las características de ese Teatrzo?

D.: Nosotros hasta el año en que se hace el Teatrzo no habíamos tenido la oportunidad de salir a las calles. Trabajamos hasta el '83, época en que todavía estaban los militares, la dictadura. O sea, aún no había asumido el gobierno Alfonsín y no podíamos salir a la calle.

Con el Teatrzo, pensamos que había que cambiar la mano del asunto y lo que había que tratar de promover es que los barrios y la gente de las comunidades se transformase. Que la clientela cultural pasiva, de mirones de la cultura, que miran televisión, que miran una orquesta, que miran un grupo de teatro, se transformase en clientela cultural activa, en productora de su propia cultura.

Entonces promovimos el Teatrzo con el sentido de que la gente fuese produciendo su propio acto cultural. Se produjo en todo el país y fue impresionante, porque te digo, Rosa, participaron más de quince mil actores. Y acá uso la palabra actores para todo, para el profesional que participó, para la vecina de barrio, cuya participación fue salir al balcón de su casa y contarle un cuento a la vecina que abría el balcón de la otra vereda que estaba previsto en el espectáculo. El trovador popular cantaba una rima y se iba a su casa, se volvía a su casa porque tenía 93 años, o las grabaciones que le hicimos a algunos de los viejos de los barrios que contaban la historia de los barrios y que se pasaban por parlantes y el viejo escuchaba ahí su voz. Esos son los quince mil actores que participaron. Y también nosotros, claro. Y fue un público en el país de trescientas mil personas. Cuando surgió esto, pensamos que era interesante convocar a toda América Latina a hacer lo mismo el 21 de septiembre. Nosotros pedimos en Buenos Aires que fuese declarado, y lo fue, el Día del Teatro Latinoamericano. El Día del Teatro Latinoamericano no existe y a nosotros nos parecía una injusticia porque creo que uno de los teatros más diferenciados y particularizados y más apasionantes del mundo en este momento, es el Teatro Latinoamericano. Nos parecía que debía tener su día. Fuimos egoístas, lo pedimos el 21 de septiembre, porque en Argentina el 21 de septiembre es el día de la juventud, del amor, de la primavera, de las mieces, de las vides. Entonces, el 21 de septiembre se sigue lanzando el Teatrzo. Yo creo que realmente debería tomarse en toda América Latina esta actividad: el 21 de septiembre, Teatrzo Latinoamericano. Hacer, salir a todos a la calle a convertir a América Latina, el 21 de septiembre, o dos días, en el mundo del teatro; invadir a América Latina con el teatro. Ha sido invadida América Latina por tantas cosas hasta ahora, que sería bueno una vez invadirla por el Teatro.

R.L.M.: Osvaldo, y ese evento teatral que va a tomar por asalto a América Latina, ¿qué características tendrá?

D.: Tiene todas las características que tiene cada uno de los países. Por ejemplo, en Argentina, era imposible hacer Teatro Abierto sin pensar en los profesionales, ¿no es cierto?, inclusive profesionales que eran estrellas de televisión

y que no les interesa para nada el teatro popular. Hacerlo sin pensar en eso es desconocer la realidad argentina. En Perú es distinto. El teatrista de Perú es el teatrista de Yuyachkani, del Teatro del Sol, de Cuatro Tablas. En Puerto Rico es distinto, también están mezclados: está el artista que trabaja en televisión, están los Teatros de Cayey, está el teatro de Pedrito Santalíz. Yo creo que nosotros lo tenemos que intentar. Somos un continente tan desunido, con imágenes tan fragmentadas y todo tiende a eso. Entonces, por lo menos a través del teatro, a través de ese espacio escénico singular y convocante, tratemos de lograr la unidad y no la separación, unamos esfuerzos, convoquemos a todos. El que no quiera no vendrá, pero no dejemos fuera gente por voluntad nuestra. Que el teatro, que el hecho cultural, sirva para convocar, para unir, en un continente donde todo tiende a desunir y mantenerlo fragmentado.

R.L.M.: ¿Qué diferencia hay entre el teatrista latinoamericano y el teatrista del resto del mundo?

D.: Pues yo veo una gran diferencia, en el sentido de que el teatrista latinoamericano, es un militante cultural y eso lo tiene claro. Es un teatrista que debe fabricar su producto y debe fabricar su público y su lugar de acción. Es como un panadero que dice: yo quiero fabricar pan. Declaración de principio. Estupendo, quiere fabricar pan, pero descubre que no tiene panadería. Entonces tiene que inventar la panadería y los edificios le cuestan muy caro. Entonces, inventa la panadería en cualquier lado. Y después descubre que no hay gente que coma pan y tiene que ir a buscar el público que come pan. Todo eso hace el teatrista latinoamericano.

El europeo no, los aportes del teatro europeo, del teatro norteamericano, los aportes de vanguardia, son aportes estéticos. Los aportes del teatrista latinoamericano se convierten en estéticos a consecuencia, pero empiezan siendo una búsqueda de tipo social. El teatrista latinoamericano necesita dónde trabajar. No puede alquilar un teatro. Va a un barrio y encontró lugar: la calle. Ahora tiene otro público. No es el público del teatro del centro, es otro público. ¿Cómo se comunica con ese público?

Entonces si él trae el idioma que usaba en el teatro del centro, con ese público no se comunica. El teatro es comunicación, no tiene más remedio que empezar a buscar los códigos de comunicación. ¿Cuáles son los de ese público?

Empieza a aprender y a descubrir los códigos de comunicación que le lanza ese público y en base a eso elabora él un nuevo código de comunicación con ese público, que es el nuevo teatro latinoamericano. Y eso que empezó siendo la búsqueda de un espacio escénico, se convierte en un hecho estético, un nuevo teatro, una nueva manera de contar. Esa es la gran diferencia.

Además, hay otra. En Europa, en Estados Unidos, estos movimientos de vanguardia, que han hecho grandes aportes en determinados momentos, siempre han sido incorporados por el sistema. Son sistemas muy fuertes, incorporan todo. Y al incorporarse todo, lo neutralizan de alguna manera. En América Latina todo el nuevo teatro latinoamericano ha sido un teatro marginal. Sigue siendo un movimiento de anticultura. Y yo creo que eso es lo más sano y lo más positivo que tiene: ser marginal y espacio de anticultura.

R.L.M.: ¿Cómo se integra esta visión tuya del teatro al de la nueva Nicaragua, a donde has sido invitado a dar talleres de dramaturgia?

D.: Yo pienso que es lo mismo. Yo creo que todos los sistemas, sean cuales sean, tienden a estratificarse. En la cultura también suele suceder. Entonces, creo que en cualquier sistema, sistemas capitalistas, sistemas socialistas, es bueno que la cultura sea anticultura en el mejor sentido. Que sea movilizadora, que sea aporte de nuevas ideas, que sea aporte de nuevas imágenes.

Yo no creo que el político esté delante del creador. Yo creo que el creador está siempre delante del político, aunque no se dé cuenta y aunque le dé terror darse cuenta. Creo que no es el creador el que no asume al político. Que los políticos dicen: “no nos entienden, planeamos... y no nos entienden”, no. Yo creo que es el político el que no sabe asumir al creador. Porque el político cree que maneja la verdad absoluta, la totalidad. El que la maneja es el creador, porque trabaja con todo y cobra por nada.

R.L.M.: ¿Cuál es la dificultad de llegar a un país que está creándolo todo de cero? ¿Cómo propones tus imágenes en el marco de esa realidad?

D.: Es el problema que tengo. Voy a Nicaragua a ver lo que están haciendo, a trabajar con ellos. Por qué hacer un taller autorral, ¿enseñarles qué?, ¿a hacer el teatro como en Argentina, con teatros oficiales importantes, con actores profesionales importantes? Yo pienso que en cada país los teatros juegan distintos roles, ¿no? No hay un teatro. Hay muchos teatros que son respuestas a necesidades concretas.

En Cuba, el Escambray¹¹ nace como una respuesta a una necesidad concreta. El teatro de Cubana de Acero¹² nace como una respuesta a una necesidad concreta, el teatro peruano nace como respuesta a una necesidad concreta, cuando el gobierno de Velasco Alvarado se abre a las comunidades, instalan en los escaños del parlamento a los indios peruanos, los descendientes de los Incas, en vez de los senadores patricios, diputados patricios y eso abre un campo social tremendo. La gente de teatro invade los campos y se encuentran que no tienen más remedio que cambiar su lenguaje escénico. Pasa lo mismo en Colombia y surge todo este movimiento de teatro independiente. Es otro teatro, no tiene nada que ver con el argentino.

Son distintos teatros y Nicaragua tiene que producirlo de acuerdo a sus necesidades, porque en definitiva, ¿cuál es el rol del teatro? Reconstruir una imagen totalizadora en países como los nuestros que, en general, presentan imágenes fragmentadas, con distintos matices. Pero, esa fragmentación está en todo como resultado de la dependencia política, de la dependencia económica, de la dependencia cultural. Eso nos ha fragmentado, nos ha vuelto esquizofrénicos a casi todos. Es muy difícil de soportar eso.

Entonces, el teatro, intenta totalizarlo, sea el hombre de teatro consciente o no. Pero en el fondo el rol del teatro es ese: unir, totalizar mundos que aparentemente no tienen nada que ver el uno con el otro, totalizar vivos y muertos, totalizar. Todos ocupan un espacio, una imagen común. Pero claro, las respuestas son distintas porque las necesidades son distintas. ¿Cómo totaliza hoy su imagen Nicaragua, en este momento de la lucha de Nicaragua con comunidades aborígenes que hablan otros idiomas? Y bueno, esa es la respuesta que tendrá que tratar de encontrar el teatro. ¿Cómo? Entonces, yo me pregunto: ¿bueno, qué voy a hacer yo? Sí, voy a aprender.

R.L.M.: ¿Qué te llama la atención de esta coyuntura político/teatral nicaragüense?

D.: En Nicaragua se está produciendo un hecho estupendo, que es el de la comunidad artística, la posibilidad de vivir en comunidad. Trabajar en teatro, experimentar en teatro y al mismo tiempo trabajar la tierra e inventar cosas, fabricar cosas. La verdad es que habría que estudiar si el artista no tiene que volver a eso.

R.L.M.: Osvaldo, es tu segunda visita a Puerto Rico, la primera fue en 1979. ¿Cómo encuentras al país después de nueve años?

D.: Nueve años... Lo que pasa es que en el '79 vine dos o tres veces. La última fue durante los Juegos Panamericanos, en los eventos culturales con el Teatro de los Buenos Ayres. Pero yo había venido antes, me había llamado Myrna Casas del Departamento de Drama de la Universidad. Durante ese año vine en varias ocasiones y de prisa. Y hay que quedarse más en un lugar como este. El peligro con un lugar como Puerto Rico es que uno viene por un mes y le dan ganas de quedarse muchísimo tiempo más. Digo, peligro para alguien como yo, que ama tanto Buenos Aires.

Yo no podría decirte exactamente cuáles son las diferencias. Bueno, se construyó el Centro de Bellas Artes, eso sí es una diferencia. Y la diferencia está que cuando yo oía o me decían "se está construyendo Bellas Artes" yo dije: qué maravilla, esto va a ser un centro de cultura popular bárbaro. La entrada va a costar un dólar... Resulta que cuesta veinticinco dólares. Entonces, bueno...

R.L.M.: Ahora, ni tú puedes entrar.

D.: Pero, se construyó Bellas Artes. Mientras, Pedro Santalíz sigue rompiéndose el alma para poder hacer teatro. Eso no cambió, le sigue costando tanto como antes. He conocido a unos grupos de cultura popular que no había conocido antes. He salido del área metropolitana. He estado en Cayey, en Loíza, en Carolina y espero que cuando vuelva conozca más, porque realmente quiero aprovechar... Me he enterado de historias estupendas de Vieques, que algún día cuando no esté aquí, contaré en algún libro.

R.L.M.: Y estás escribiendo una novela...

D.: Estoy intentando. Contando mi historia con un grabador, a ver si aparece algo. Lo importante es que estoy gozando mucho este viaje. Yo soy una persona que vive muy ligada a Buenos Aires, que ama mucho a Buenos Aires. Y realmente lo que ha pasado es que desde que estoy acá he borrado, he establecido una frontera, es como que aquello no existe. Estoy viviendo esto nada más. Estoy inmerso en Puerto Rico y en el trabajo con ustedes.

R.L.M.: Necesitarás regresar próximamente a Buenos Aires para regresar a Puerto Rico.

D.: Seguramente que sí.

R.L.M.: Y aquí te esperamos.

Dragún no regresó a Puerto Rico. Aunque, nos seguimos viendo en los proyectos que generó en el marco de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe; en Cuba, México y Dinamarca. “Pero, esa, esa es otra historia...”



Osvaldo Dragún en los ensayos de las Historias para ser contadas con los Teatros Ambulantes de Cayey (Puerto Rico, 1988). Fotos: Miguel Villafañe. Cortesía de Rosa Luisa Márquez.

Talleres de la Eitalc¹³

- **1^{er} taller. Del 15 de octubre al 15 de noviembre de 1989, en Machurrucutu, La Habana;** con el auspicio de Casa de las Américas y el Ministerio de Cultura de Cuba. Bajo el tema “Técnicas actuales de creación teatral en América Latina y el Caribe”, fueron convocados varios maestros para trabajar a partir del libro de Eduardo Galeano: *Memorias del fuego*. Pedagogos: Andrés Pérez (Chile); Santiago García (Bogotá); Miguel Rubio y Teresa Ralli (Perú); Antonio Martorell y Rosa Luisa Márquez (Puerto Rico). Participaron 100 teatristas de América Latina, Europa y Estados Unidos.
- **2^o taller. Del 1^o al 30 de marzo de 1990, en San Pablo, Brasil,** en el Centro de Pesquisa Teatral. Tuvo el auspicio de la Secretaría de Cultura del Estado de San Pablo y el apoyo de la Fundación Nacional de Artes Escénicas de Brasil. Fue dirigido por Antunes Filho, director del Grupo Macunaíma y del Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Estuvo orientado hacia el trabajo del actor, la búsqueda de una nueva gestualidad y el desarrollo de un pensamiento complejo, capaz de propiciar una visión más profunda del mundo. Pedagogos: Antunes Filho y su grupo Macunaíma. Participaron 20 teatristas de América Latina, Europa y Estados Unidos.
- **3^{er} taller. Del 15 de septiembre al 15 de octubre de 1990, en Machurrucutu, Cuba.** Bajo el tema “Técnicas actuales de creación teatral”, se convocó a trabajar a partir del libro de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*. Fue auspiciado por Casa de las Américas y el Ministerio de Cultura de Cuba. Pedagogos: Amir Haddad, de Ta Na Rúa (Brasil); Alberto Isola, del Teatro Ensayo (Perú); Hernán Gené y Guillermo Angelelli, del Clú del Claua (Argentina) y Flora Lauten del Teatro Buendía (Cuba). Participaron 72 teatristas de América Latina, Europa y África.
- **4^o taller. Del 1^o al 31 de marzo de 1991, en la ciudad de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina,** a partir del tema “El cruce de culturas”. Tuvo el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, el gobierno de la provincia de Entre Ríos y la municipalidad de Concepción del Uruguay. Durante el taller se organizó un Encuentro sobre Teatro Latinoamericano y una semana de cine latinoamericano. Pedagogos: José Sanchis Sinisterra, del Teatro Fronterizo (España); Gustavo Meza, Teatro Imagen (Chile); Luis Rivera López y Sergio Rower, Libertablas (Argentina). Participaron 40 teatristas de América Latina, Europa y Estados Unidos.
- **5^o taller. Del 17 de junio al 14 de julio de 1991, en la ciudad de Bochum, Alemania,** con el apoyo del Festival de Teatro del Mundo y el Instituto Internacional del Teatro. Se tomó como tema “El Descubrimiento”, pero no con un sentido de celebración histórica. Pedagogos; Ricardo Bartis, Sportivo Teatral

(Argentina); Flora Lauten, Buendía (Cuba); Carlos Cueva, La otra orilla (Alemania-Perú). Participaron 30 teatristas de América Latina y Europa.

• **6º taller. Del 1º al 21 de septiembre de 1991, en Machurrucutu, Cuba,** con el tema “Teatro y Comunidad”. Teatristas especialistas en trabajo comunitario trabajaron con los habitantes de la Comunidad de Machurrucutu y realizaron con ellos un espectáculo teatral. Se contó con el apoyo de la Casa de las Américas y el Ministerio de Cultura de Cuba. Pedagogos: Adhemar Bianchi y Mónica Lacoste, de Catalinas Sur (Argentina). Participaron 11 teatristas de América Latina.

• **7º taller. Del 17 al 30 de mayo de 1992, en Boloña, Italia,** con el auspicio de la Universidad de Boloña, de la ISTA y Eugenio Barba, del Centro de Investigación en Pontedera y Jerzy Grotowsky, del Teatro Ridotto y la Comuna de Boloña. El tema fue “La relación entre entrenamiento y representación”. Además de los talleres principales, se desarrollaron talleres con estudiantes de la Universidad de Boloña. En la sede del Teatro Ridotto tuvo lugar un encuentro con Eugenio Barba y una demostración pedagógica de Julia Varley, del Odin Teatret. Al finalizar el taller, varios teatristas latinoamericanos fueron invitados a un encuentro con Jerzy Grotowzky en Pontedera. Trabajaron como pedagogos en este 7º Taller: Miguel Rubio y Teresa Ralli, de Yuyachkani (Perú); Víctor Varela, del Teatro del Obstáculo (Cuba); y Carmela della Rocca y Renzo Filippetti, del Teatro Ridotto (Italia).

• **8º taller. Del 26 de agosto al 7 de septiembre de 1992, en La Habana.** Se desarrollaron dos líneas de trabajo diferentes: un Seminario de Dramaturgia impartido por José Sanchis Sinisterra, del Teatro Fronterizo (España). Participaron 15 teatristas latinoamericanos. Del 1º al 20 de septiembre se realizó en Machurrucutu otro taller con los miembros del grupo teatral de la comunidad. Pedagogos: Adhemar Bianchi y Elvira Vilarino, del Catalinas Sur (Argentina). Se contó con el auspicio de la Casa de las Américas, el Ministerio de Cultura de Cuba, así como con el apoyo de la Comunidad de Machurrucutu.

• **9º taller. Del 25 de noviembre al 10 de diciembre de 1992, en la Facultad de Artes Teatrales del Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba;** con el auspicio de la Casa de las Américas y el Ministerio de Cultura de Cuba. El tema fue “Técnicas del actor para la expresión y el distanciamiento”. Pedagogo: Antunes Filho (Brasil), con su asistente, la actriz Samantha D’Alsoglio. Participaron veinte teatristas latinoamericanos.

• **10º taller. Del 1º al 27 de septiembre de 1993 en Machurrucutu, Cuba.** El tema fue “Ritualidad y Teatralidad”. Se contó con el apoyo de Casa de las Américas, la Universidad de La Habana y los aportes económicos de los participantes. Durante el taller también tuvo lugar un Seminario dedicado al mismo tema. Pedagogos:

Carlos Cueva (Perú); Guillermo Angelelli (Argentina) y Tomás González (Cuba). Participaron 50 teatristas de América Latina.

• **11º taller.** Dedicado al análisis teórico y práctico de los procesos de creación colectiva del grupo La Candelaria, tuvo lugar **del 13 al 26 de noviembre de 1993, en la propia sede de este grupo, en Bogotá.** Contó con el auspicio de Colcultura y el grupo teatral La Candelaria. Se estructuraron tres equipos de trabajo, los cuales fueron coordinados por Patricia Ariza, Fernando Peñuela y César Badillo; Santiago García fue el coordinador general de este taller que tuvo como tema general “La Utopía”.

• **12º taller.** Del 25 de julio al 8 de agosto de 1994, en Tlaxcala, México, con el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del INBA, el gobierno del Estado de Tlaxcala y el Instituto Tlaxcalteca de Cultura. El tema fue “Caminos del teatro iberoamericano”. Pedagogos: Flora Lauten, del Buendía (Cuba); Helder Costa, de La Barraca (Portugal); José Sanchis Sinisterra (España) y Luis de Tavira, de la Casa del Teatro (México).

• **13º taller.** Del 11 al 30 de septiembre de 1994, en la Escuela Internacional de Cine, en San Antonio de los Baños, La Habana. El tema de trabajo fue “La máscara y el rostro”. Pedagogo: Jean Marie Binoche (Francia). Tuvo el auspicio de la Casa de las Américas de Cuba.

• **14º taller.** Del 9 al 31 de julio de 1995, en Cuyutlán, Colima, México, con el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del INBA, y en colaboración con la Universidad de Colima y la Casa del Teatro de la Ciudad de México. El tema fue “La palabra, la acción y la máscara”. Pedagogos: Jean Marie Binoche (Francia); José Sanchis Sinisterra (España) y Luis de Tavira (México).

• **15º taller.** Del 7 al 18 de agosto de 1995, se desarrolló en Holstebro, Dinamarca, bajo el tema “Trabajando y conviviendo con el Odin Teatret”. Se presentaron espectáculos, videos y demostraciones de trabajo de los miembros del grupo sede y de los participantes.

• **16º taller.** Del 5 al 16 de junio de 1996, tuvo lugar en Lima, Perú, en la sede del grupo, el Encuentro con Yuyachkani, en el XXV aniversario de este grupo. El trabajo se organizó en torno a tres aspectos: entrenamiento, creación y desmontaje. Durante el taller tuvo lugar una muestra retrospectiva de los espectáculos de Yuyachkani.

• **17º taller.** Del 21 de julio al 10 de agosto de 1996, en Oaxaca, México. El tema fue “Formación de formadores: el teatrista integral”. Con el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del INBA. Pedagogos: Raúl Serrano y Omar Grasso (Argentina); Santiago García (Colombia); Luis de Tavira (México); Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell (Puerto Rico).

- **18º taller. Del 25 de octubre al 10 de noviembre de 1996, en Paraná, Argentina.** El eje fue “Nuevas búsquedas del teatro latinoamericano”. Con el auspicio de la Dirección de Teatro de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro. Pedagogos: Víctor Varela (Cuba); Luis Ramírez (Perú) y Guillermo Angelelli (Argentina).
- **19º taller. Del 28 de abril al 11 de mayo de 1997, en Cali, Colombia.** Encuentro con maestros del teatro latinoamericano. Con el auspicio del Festival Internacional de Arte de Cali, de Proartes y del Teatro Esquina Latina. Pedagogos: Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali; Santiago García, de La Candelaria (Colombia) y Andrés Pérez (Chile).
- **20º taller. Del 15 al 30 de junio de 1997.** Con el tema “Conviviendo con el Bread and Puppet Theatre: Papier maché vs capitalismo o del desecho al arte”, fue desarrollado en Vermont, EE.UU., en la sede del grupo “Bread and Puppet” y bajo la dirección del maestro Peter Schumann. Contó con el co-auspicio del Massachusetts Institute of Technology (MIT). El trabajo abarcó diferentes áreas: papier maché, zancos, construcción y manipulación de objetos, escrituras de viñetas, pintura, grabado, coreografía, orquestación, montaje, limpieza... Participaron 40 teatristas de América Latina y Estados Unidos. Culminó con la presentación de un espectáculo, elaborado en los días de trabajo, en los jardines del MIT, en Boston.
- **21º taller. Del 1º al 15 de noviembre de 1997, tuvo lugar en Catamarca, Argentina, en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro.** Contó con el apoyo de la Dirección de Teatro de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación de Argentina. Los maestros fueron: Cristina Moreira (Argentina); Abraham Oceransky (México) y Víctor Varela (Cuba). Participaron 42 teatristas de América Latina.
- **22º taller. Del 7 al 17 de junio de 1998, en Fortaleza, Brasil.** La cultura popular como motor del teatro. Con el auspicio del Instituto Dragón del Mar de Arte e Industria Audiovisual de Ceará y la Fundación Nacional para las Artes Escénicas de Brasil. Pedagogos: Grupo Imbuaca, de Sergipe (Brasil); Santiago García, de La Candelaria (Colombia); Débora Correa y Fidel Melquiades, de Yuyachkani (Perú) y Oswaldo Barroso, de Boca Rica Teatro (Brasil).
- **23º taller. Del 20 al 30 de agosto de 1998, en Managua, Nicaragua.** Cantahistorias y pintura mural con MECATE, con el auspicio del Monte Verde, Proyecto de Intercambio Cultural, de Estados Unidos. Durante diez días convivimos y trabajamos con los miembros del movimiento teatral MECATE, en su sede. Se realizaron pequeños trabajos teatrales que se llevaron a comunidades campesinas nicaragüenses. Pedagogos: Antonio Martorell (Puerto Rico); Michael

Romanevsky, Linda Elbow y John Bell, del Bread and Puppet (EE. UU.); y el grupo MECATE (Nicaragua).

• **24° taller. Del 16 al 31 de enero de 1999, en Viña del Mar, Chile.** Caminos del Teatro Latinoamericano. Con el apoyo del Teatro-Escuela La Matriz, de Valparaíso y de la Municipalidad de Viña del Mar. Pedagogos: Karuna Karán (India); Andrés Pérez (Chile); Santiago García (Colombia) y Guillermo Angelelli (Argentina).

• **25° taller. Del 17 al 28 de julio de 1999, en Puerto Iguazú, Misiones, Argentina.** Encuentro entre culturas. Encuentro multicultural con indígenas guaraníes. En colaboración con SAGA de Argentina y con el auspicio del Ministerio de Bienestar Social-Subsecretaría de la Juventud de Misiones y la Dirección de Asuntos Guaraníes. Pedagogo: Joao Das Neves, director teatral brasileño. Durante el taller convivieron y trabajaron teatristas latinoamericanos y algunos miembros de comunidades guaraníes. Se desarrollaron conferencias impartidas por los caciques guaraníes Lorenzo Ramos y Porfirio Benítez; se produjeron representaciones sobre diferentes mitos por parte de los talleristas y los guaraníes; se realizaron visitas a comunidades, donde algunos talleristas trabajaron con los niños; se desarrollaron conferencias y presentaciones teatrales de los participantes del taller, con las cuales se elaboró –dirigida por Joao Das Neves– una muestra final.

• **26° taller. Del 12 al 26 de septiembre de 1999, en Cali, Colombia.** Homenaje a Osvaldo Dragún. Con el auspicio del Festival Internacional de Teatro de Cali, de Proartes y del Teatro Esquina Latina. Pedagogos: Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali; Jean Marie Binoche (Francia); Aristides Vargas, del grupo Malayerba (Ecuador); Guillermo Angelelli (Argentina) y Julio Cordero (Cuba). Durante el taller se hizo un homenaje al maestro, fundador y director de la Eitalc, Osvaldo Dragún. También se desarrolló, como se acostumbra durante los talleres, un encuentro y conversatorio con los pedagogos.

• **27° taller. Del 22 de junio al 6 de julio de 2000, en el Proyecto Teatral San Cayetano, del Estado de México.** *Historias para ser contadas*: Homenaje a Osvaldo Dragún. Tuvo el auspicio del Instituto de Cultura de Querétaro, del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y de la Casa del Teatro. Pedagogos: Aristides Vargas, del Grupo Malayerba (Ecuador); Joao Das Neves, del Grupo Poronga de Acre (Brasil); Rubén Pires, del Teatro Cervantes (Argentina). Durante el taller se realizaron encuentros, muestras, conversatorios y el mismo constituyó un homenaje al director y fundador de la Eitalc, el maestro Osvaldo Dragún.

• **28° taller. Del 28 de mayo al 9 de junio de 2001, se realizó en Río de Janeiro, Brasil.** Encuentro con Augusto Boal y el Teatro del Oprimido. Participaron 26 teatristas de nueve países latinoamericanos y de España. Al finalizar el taller se produjo un encuentro y se mostró el trabajo realizado a estudiantes de la

Universidad de Río de Janeiro, así como se produjo un encuentro con los integrantes del movimiento de los sin tierra. Durante el taller se asistió a la presentación de trabajos de algunos grupos bases con los cuales trabajan los miembros del Teatro del Oprimido.

• **29º taller. Del 1º al 10 de agosto del 2001, realizado en Quito, Ecuador.** Trabajando y conviviendo con el Grupo Malayerba. Participaron 40 teatristas de 13 países de América Latina, Norteamérica y Europa. Durante el taller tuvo lugar una reunión de algunos miembros de la Eitalc y se realizaron encuentros y conversatorios con los teatristas de la ciudad de Quito; así como una programación especial de teatro ecuatoriano para los participantes del taller.

• **30º taller. Del 13 al 21 de mayo del 2002.** Este primer taller dedicado al tema de la danza-teatro se realizó con el Frente de Danza Independiente, en Quito, Ecuador. Danza-Teatro. Taller para la práctica y la reflexión. Participaron varios teatristas de América Latina. Durante el mismo se organizaron presentaciones de obras de repertorio del Frente de Danza Independiente y mesas redondas sobre la temática de la Danza-Teatro.

• **31º taller. Del 1º al 10 de noviembre de 2002 en Los Ángeles, California.** Teatro y Performance. Se realizó conjuntamente con el International Latino Theatre Festival of Los Angeles (FITLA). Durante el mismo se desarrolló el Seminario teórico “Diálogo en las fronteras de las textualidades representacionales”, con la participación de críticos e investigadores de varios países de Estados Unidos, España, Colombia, Cuba, México, Puerto Rico y Chile. Algunas de las conferencias impartidas fueron publicadas en la Revista *Gestos* (nº 36), de la Universidad de California, Irvine.

• **32º taller. Del 10 al 21 de mayo del 2004.** Texturas escénicas disímiles. Se realizó conjuntamente con el Conservatorio Latinoamericano de Artes Escénicas, Caracas, Venezuela y con el auspicio del Consejo Nacional de la Cultura, Dirección General Sectorial de Teatro, y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de Venezuela,

• **33º taller, del 4 al 11 de diciembre del 2004, en la Ciudad de México.** Otras teatralidades de la escena mexicana. Retomando a Ulises, en conjunto con el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Contó con el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Nacional de las Artes, la Coordinación Nacional de Teatro y el Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes. Participaron talleristas mexicanos y dos observadores internacionales: Miguel Rubio, miembro del Consejo de Dirección de la Eitalc y director del Grupo Cultural Yuyachkani, de Lima quien impartió una conferencia sobre el trabajo escénico de Yuyachkani.

• 34º taller. Del 30 de septiembre al 9 de octubre de 2005, en Cuernavaca, Morelos, México. Teatralidades Fronterizas. En conjunto con el Dragón de Jade y El Dragón y la Rueda, y con el apoyo del Centro Cultural Helénico, la Escuela Superior de Artes de Yucatán y Escena 40 grados, el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM y el Instituto de Cultura de Morelos. Participaron setenta talleristas mexicanos y latinoamericanos organizados en tres equipos de trabajo que condujeron Emilio García Wehbi, de El Periférico de Objetos (Argentina); Heidi Abderhalden, de Mapa Teatro (Colombia); Teresa Ralli y Miguel Rubio del grupo Yuyachkani (Perú). Se desarrolló un amplio programa de conferencias donde participaron los maestros invitados, así como destacados investigadores del teatro latinoamericano.



Dragún con Atahualpa del Cioppo (La Habana, 1996). Foto: Juan Enrique Kike González.

Equipo directivo de la Eitalc

1987-2001

Director fundador

Oswaldo Dragún, dramaturgo y teatrista argentino.

Subdirectora

Ileana Diéguez. Investigadora teatral.

Consejo de dirección

Santiago García. Colombia. Director, dramaturgo, actor y fundador del Grupo La Candelaria, de Bogotá.

Miguel Rubio. Peruano. Director y fundador del Grupo Yuyachkani, de Lima.

Fernando Peixoto. Brasileño. Director, actor, ensayista. Dirigió los Servicios de Teatro de la Fundación de las Artes Escénicas de Brasil.

Magaly Muguercia. Cubana. Crítica e Investigadora. Fue directora de la revista *Conjunto* y del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas.

Juan Carlos Gené. Argentino. Director, actor y fundador del Grupo Actoral 80, de Caracas.

Consejo asesor

Nissim Sharim. Chileno. Actor y director del Ictucs, de Santiago de Chile.

Atahualpa del Cioppo. Uruguayo. Fundador y director de *El Galpón*, de Uruguay. (Falleció en 1993, pero sigue estando).

Luis Molina López. Venezuela. Director General del Celcit.

Enrique Dacal. Argentino. Director del Teatro de la Libertad, de Buenos Aires. Integrante del Movimiento de Teatro Popular.

José Solé. México. Director, pedagogo y promotor teatral. Dirigió el Departamento de Teatro del INBA, de México.

Raquel Carrió. Cuba. Crítica e investigadora. Profesora de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte.

Rosa Ileana Boudet. Cuba. Crítica e investigadora. Fundadora y directora de la revista teatral *Tablas*. Fue directora del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas y la revista *Conjunto*.

Luis de Tavira. México. Director, dramaturgo, pedagogo. Dirige la Casa del Teatro y el Centro de Formación Teatral en San Cayetano, México.

Rosa Luisa Márquez. Directora, pedagoga. Junto a Antonio Martorell dirigió los Teatros Ambulantes del Cayey. Profesora del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico.

Equipo directivo de la Eitalc a partir de agosto de 2001

Consejo de dirección

Santiago García, Miguel Rubio, Patricia Ariza, Charo Francés, Arístides Vargas, Rosa Luisa Márquez, Vivian Martínez Tabares e Ileana Diéguez (Subdirectora).

Consejo asesor

Teatro La Candelaria, de Bogotá; Grupo Yuyachkani, de Lima; Grupo Malayerba, de Quito; Teatro de Los Andes, de Bolivia; Grupo Matacandelas, de Medellín; Grupo Mecate, de Nicaragua; Corporación Colombiana de Teatro; Casa de las Américas, de Cuba; Antunes Filho y el Centro de Pesquisa Teatral de San Pablo; Instituto Superior de Arte de Cuba; Raquel Carrió; Magaly Muguercia; Fernando Peixoto; Augusto Boal; Juan Carlos Gené; Luis Molina; Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit); Ricardo Barthís; Enrique Buenaventura; Wilson Pico; Vicente Revuelta; Luis de Tavira de la Casa del Teatro, de México; Abraham Oceransky del Teatro Studio, de Jalapa; Teresa Ralli; Ramiro Osorio; Jean Marie Binoche; Peter Schumann y el Grupo Bread and Puppet, de Vermont...

Equipo pedagógico

Miguel Rubio. Yuyachkani, Perú.
 Teresa Ralli. Yuyachkani, Perú.
 Santiago García. La Candelaria, Bogotá.
 Antonio Martorell. Teatros Ambulantes, Universidad de Puerto Rico.
 Rosa Luisa Márquez. Teatros Ambulantes, Universidad de Puerto Rico.
 Vicente Revuelta. Teatro Estudio, Cuba.
 Andrés Pérez. Gran Circo Teatro, Chile.
 Eugenio Barba, Julia Varley, Roberta Carreri. Odin Teatret, Dinamarca.
 Ingemar Lindh. Teatro de la Rosa. Italia-Suecia.
 Antunes Filho. Macunaíma, Brasil.
 Osvaldo Dragún. Argentina.
 Hernán Gené. Clú del Claun. Argentina.
 Guillermo Angelelli. Buenos Aires.
 Amir Haddad. Ta Na Rua. Brasil.
 Flora Lauten. Buendía, Cuba.
 Alberto Isola. Teatro Ensayo, Perú.
 José Sanchis Sinisterra. Teatro Fronterizo, España.
 Gustavo Meza. Teatro Imagen. Chile.
 Ricardo Bartís. Sportivo Teatral. Argentina.
 Carlos Cueva. La Otra Orilla. Perú.
 Víctor Varela. Teatro Obstáculo. La Habana-Miami.
 Adhemar Bianchi. Catalinas Sur. Argentina.

Helder Costa. La Barraca. Portugal.
Jean Marie Binoche. Francia.
Carmela della Rocca. Teatro Ridotto, Italia.
Tomás González. Teatro Cinco. Cuba.
Sergio Rower y Luis Rivera López. Libertablas. Argentina.
Luis de Távira. Casa del Teatro. México.
Raúl Serrano. Buenos Aires. Argentina.
Omar Grasso. Buenos Aires. Argentina.
Grupo Imbuaca, Sergipe. Brasil.
Oswaldo Barroso. Boca Rica de Teatro. Ceará. Brasil.
Débora Correa. Yuyachkani, Perú
Fidel Melquiades. Yuyachkani. Perú.
Luis Ramírez. Lima, Perú.
Enrique Buenaventura. Teatro Experimental de Cali. Colombia.
Peter Schumann. Bread and Puppet. Vermont. EE.UU.
Abraham Oceransky. Teatro Studio. Jalapa. México.
Cristina Moreira. Buenos Aires. Argentina.
Joao Das Neves. Belo Horizonte. Brasil.
Aristides Vargas. Grupo Malayerba. Quito, Ecuador.
Julio Cordero. La Habana. Cuba.
Rubén Pires. Teatro Cervantes. Buenos Aires.
Augusto Boal. Teatro del Oprimido. Brasil.
Charo Francés. Grupo Malayerba.
Gerson Guerra. Grupo Malayerba.
Santiago Villacís. Grupo Malayerba.
Marco Antonio Silva. México.
Marianela Boán. Danza Abierta, La Habana.
Susana Tambutti. Buenos Aires.
Kleber Viera. Frente independiente de Danza, Quito.
Wilson Pico. Frente Independiente de Danza, Quito.
Oscar Naters. Perú.
Rolf Abderhalden. Mapa Teatro, Bogotá.
Heidi Abderhalden. Mapa teatro, Bogotá.
Bárbara Barrientos. Teatro Obstáculo, La Habana-Miami.
Rebeca Ralli. Yuyachkani, Perú.
Teresa Hernández. Puerto Rico.
Elia Arce. Costa Rica-EE.UU.
Ricardo Díaz, México.
Jorge Vargas, México.
Héctor Bourges, México.
Emilio García Wehbi, Argentina.

NOTAS

- 1 Véase talleres realizados por la Eitalc, en página 177.
- 2 Véase Equipo directivo de la Eitalc en página 184.
- 3 Grupo fundado en 1971, reconocido como uno de los exponentes más importantes del teatro y la cultura peruana.
- 4 Fragmentos de audiovisual “Homenaje al Teatro Argentino. Hoy: Osvaldo Dragún”, material editado por el Instituto Nacional del Teatro en 1999 a partir de un encuentro en el estudio de Lito Cruz a mediados de la década del noventa.
- 5 Ileana Diéguez Caballero. Doctora en Letras, profesora e investigadora. Subdirectora de la Eitalc.
- 6 Grupo teatral fundado en 1966 por un grupo independiente de artistas e intelectuales que venían del teatro experimental y del movimiento cultural colombiano.
- 7 Así se denominó a la crisis económica que azotó al país tras la caída del campo socialista.
- 8 Dramaturgo argentino. Se exilió en 1975 en Ecuador donde ha desarrollado su carrera teatral. Allí dirige, desde hace tres décadas, el grupo Malayerba, uno de los más importantes de Latinoamérica.
- 9 Espectáculo del Odin Teatret que tuvo 223 representaciones entre abril de 1993 y diciembre de 1996.
- 10 Cortesía de Rosa Luisa Márquez.
- 11 El Grupo Teatro Escambray se fundó en 1968 en Manicaragua, poblado montañoso del centro de Cuba. Su objetivo era llevar el teatro al público campesino y, lograr, desde la escena un accionar sobre este contexto social.
- 12 El Grupo Cubana de Acero fue fundado en 1977 por el dramaturgo y director Albio Paz, en la fábrica metalúrgica de igual nombre. Desde allí comenzó una investigación de ese sector proletario y escribió obras que iniciaron el tratamiento de nuevas temáticas en la dramaturgia nacional.
- 13 Información brindada por Ileana Diéguez, subdirectora de la Eitalc.

Teatro Cervantes

Final de viaje

La última partida

En 1994 la Eitalc con Dragún e Ileana Diéguez migró a México. La crisis económica que avasalló a Cuba hizo imposible sostener esta empresa en la Isla. En México también se dificultó el proyecto, ya que los exiguos apoyos de amigos y conocidos no eran suficientes. Pero la Escuela siguió funcionando. En ese momento, Dragún rondaba los 70 años, estaba lejos de Argentina y su salud se debilitaba cada vez. En estas circunstancias recibió un llamado desde Buenos Aires. Y aunque en varias entrevistas de aquellos años manifestó sus diferencias con el menemismo, una vez más encontró la oportunidad de atrincherarse en defensa del teatro.

Estuve ocho años fuera del país. Volvía una vez por año, y por una semana. Venía a ver a mi madre. Casi no veía teatro. No conocía la vida interna del Cervantes ni de ningún otro teatro. Yo estaba en México cuando una mañana me llamó el secretario Pacho O'Donnell: "Osvaldo –me dijo–, te ofrezco la dirección del Teatro Cervantes". Le pregunté qué hora era en Buenos Aires. Me respondió: "las diez de la mañana". "Acá son las ocho –le contesté–. Tengo que pensarlo". "Pensalo, te doy tiempo". Y me volvió a llamar. Luego, yo estaba en Lima, en un taller de la Escuela Internacional de Teatro que dirijo, y le contesté que me gustaría hablar antes, pero cuando me comentó que se había logrado la autarquía del teatro, me decidí. Me pareció importante. Yo siempre he trabajado en negocios independientes: Fray Mocho, Teatro Abierto, la Escuela. Negocios autárquicos y anárquicos.¹

Fue así que en septiembre de 1996 regresó definitivamente a la Argentina y asumió como director del Teatro Nacional Cervantes. Este hecho levantó una virulenta respuesta de sus colegas del medio local que se materializó en una solicitada publicada en *Página 12*. A esto, Dragún apenas respondió, devolvió hechos. Como él mismo dijo: "Un hombre no es sus ideas, sino sus acciones" y esto definió el camino de su última etapa.

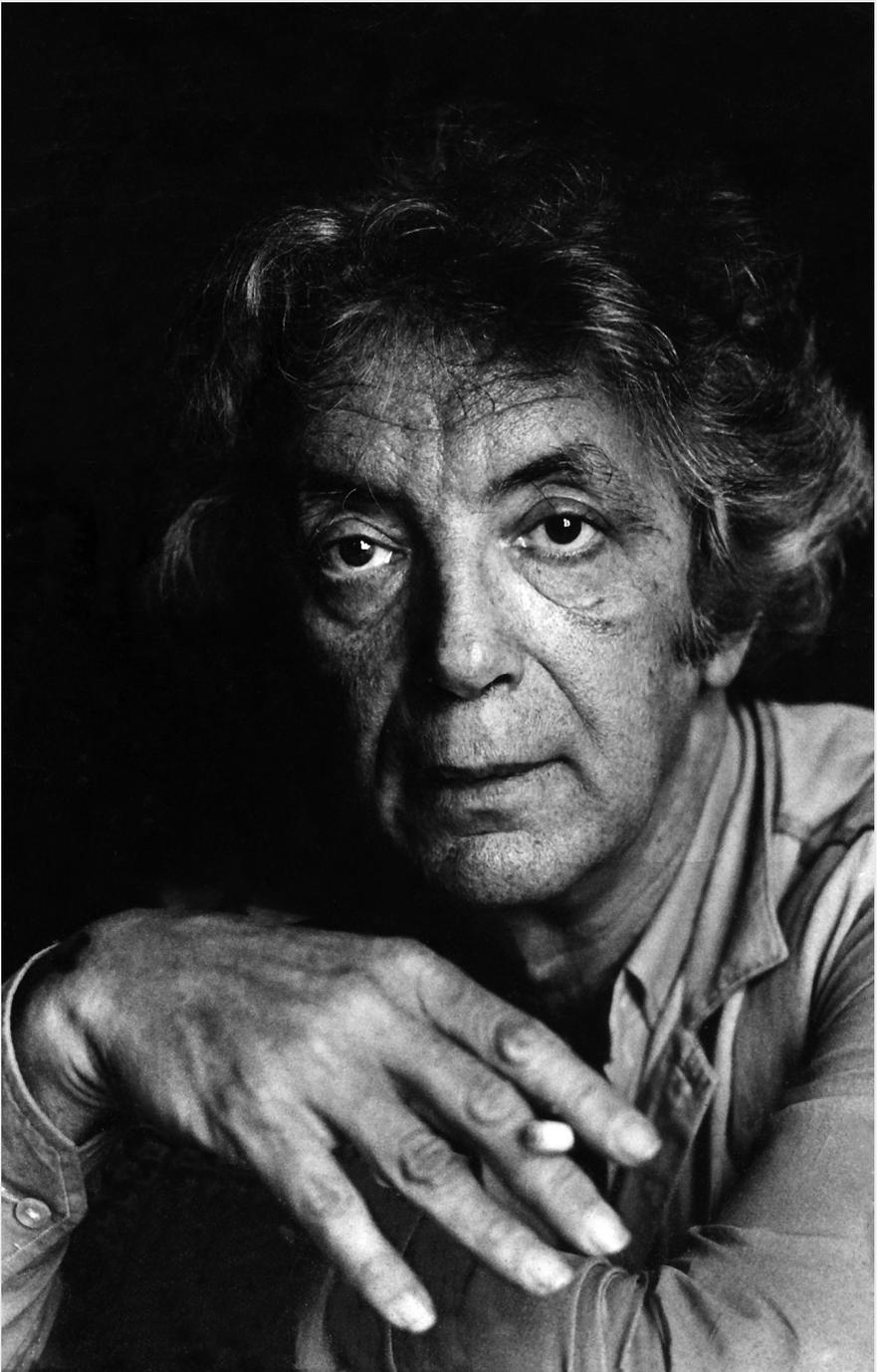
Sobre el Teatro Cervantes, Dragún opinaba que no pertenecía al gobierno coyuntural. Su idea de Teatro Nacional remitía a un espacio libre, creativo, plural, de rescate de una identidad cultural amenazada por la globalización de la que (porque no podía o no quería) la actividad teatral privada se desentendía.

[...] El teatro que imaginaba (y como la mayoría de sus sueños, realizaba), pertenecía a quienes lo sostenían económica y espiritualmente, es decir, al Pueblo Argentino, sin que importara a quién votaba este; extendía además ese dominio al resto de la comunidad teatral de Hispano América, a la que devolvía generosidad con generosidad.²

En estos años, como director del único teatro nacional argentino, logró dar vida a un espacio que estaba previsto ser aniquilado por el menemismo. Le puso un sello al Cervantes con una programación que incluyó desde los dramaturgos consagrados hasta los más jóvenes. Allí encontraron su espacio el homenaje por los 50 años de *El puente*, de Carlos Gorostiza y también el estreno de *El líquido táctil*, de Daniel Veronese. Obras de Patricia Zangaro, Roberto Cossa, Alberto Ure, Ricardo Bartís, Rubens Correa, Cristina Moreira y Griselda Gambaro, entre otros, muestran la elevada calidad y variedad generacional y estética que caracterizó a la programación de este período.

Un hecho relevante fue la aprobación e implementación desde el 1° de enero de 1997 de la autarquía al teatro. Un viejo anhelo de los teatristas que le otorgó al Cervantes una mayor independencia en el manejo de sus recursos. En esta etapa, además, se intensificó el intercambio con el teatro de la región. Se realizaron el I y II Encuentro de Teatro Iberoamericano (en 1998 y 1999) al que asistieron agrupaciones de Cuba, Perú, Brasil, España, Chile y Costa Rica. El 14 de junio de 1999 Dragún murió viendo una película en el cine Gran Splendid.

El martes 22 de junio de 1999, a la distancia, pero coincidiendo con las respectivas puestas de sol, los teatrantes de América Latina y el Caribe celebramos un brindis por la vida. Así, con poca ceremonia y con mucha emoción, le decíamos “chau” a Osvaldo “Chacho” Dragún, fallecido el día 14 de ese mismo mes. La idea fue de los mexicanos, los peruanos se reunieron frente al mar, los argentinos en el “foyer” del Cervantes y, en las distintas ciudades de todos los países de su patria grande, con una casi unanimidad que se me ocurre irreplicable en esta profesión, recordamos al gran artista y, sobre todo, al ser excepcional que más de una vez nos demostró que únicamente lo utópico merecía ser llevado a cabo.³



De cómo jugar sucio “éticamente”⁴

Por Roberto Cossa

El sábado último *Página/12* publicó el texto de una solicitada bajo el título “Una convocatoria ética”. La suscribían unas cuantas personas, entre ellas algunos pesos pesados de la cultura como David Viñas, León Rozitchner, Tato Pavlovsky, Raúl Serrano, Norman Briski, Susana Torres Molina, Cristina Banegas, Cacho Espíndola y siguen las firmas.

Concretamente, el bando convocaba a una asamblea de la gente de la cultura “para debatir y definir cursos de acción” ante la señal de peligro que se encendió, según quienes firman, con la designación de Osvaldo Dragún como director del Teatro Nacional Cervantes. Opinan los convocantes que existe un “síntoma Dragún” resultado de una estrategia del régimen menemista de “usar de forro” a los intelectuales de “inobjetable trayectoria”.

Al día siguiente, domingo 21, *Página/12* convirtió la solicitada en nota bajo el título “Disparen contra Dragún”. El filósofo León Rozitchner, tras dejar constancia de su acendrada admiración por Dragún, dice que la actitud del inspirador de Teatro Abierto “destruye la resistencia de la gente”. Tato Pavlovsky aporta el subtexto en un inefable recuadro con su firma: sin hacer nombres sugiere que la designación de Dragún le provocó vómitos incontenibles.

Me parece que se les fue la mano. Mire usted: a muchos la designación de Chacho no nos pareció mal. Y se me ocurre que no estamos tan lejos unos de otros; no hablamos, unos, desde la Selva Lacandona, con el pasamontañas puesto y otros desde el despacho de Himmler, ahítos de pizza y champán. Mostramos cicatrices parecidas y un pasado cargado de los mismos errores. Y un presente lleno de dudas.

Pero se me ocurre que los muchachos la pifiaron de entrada. Titularon la solicitada “Una convocatoria ética”. Eso no está bien. Hubiera sido más justo poner “una convocatoria de éticos”, o “una convocatoria por la ética”. Pero en ningún caso “una convocatoria ética”, porque si de algo carece el convite es, justamente, de ética. Se cita con lenguaje de tribunal de alzada (que ya tomó partido) a un debate cuyo eje es, explícitamente, la conducta de Dragún, sin que Dragún pueda estar presente para responder. Y lo sabían los demandantes. Dragún estaba en México, ajeno al manoseo de su nombre, mientras aquí se lo sometía a juicio y se lo condenaba de antemano. Pero lo más grave es que uno de los animadores de la “convocatoria ética”, el maestro de actores Raúl Serrano, viajaba para encontrarse con Dragún en México, para una tarea académica, el mismo día que se publicaba la solicitada que lo ponía en la picota.

¿Qué necesidad había de publicar la diatriba entre gallos y medianoche, apelando a algunos pocos nombres prestigiosos y a siguen las firmas un mes y medio antes de que Dragún asuma como director del Cervantes? Si el paso que va a dar Dragún es tan descalificante, ¿por qué no se le dio la oportunidad de reflexionar y –quizás– de arrepentirse? Insisto: el mismo día en que se publicaba la solicitada el maestro Serrano se encontraba con Dragún en México. Lo lógico hubiera sido que Serrano le transmitiera a Dragún el malestar dentro del grupo y la decisión de cuestionar su actitud si persistía en aceptar ser director del Teatro Cervantes. ¿No pensaron de quién se trataba? ¿No dudaron en ningún momento? Digo yo, ¿no era más lógico pensar que si Dragún acepta el convite es porque se abre una instancia diferente? ¿No era más ético poner en duda las certezas y esperar el resultado del debate antes de exponer en la feria el nombre de uno de los nuestros, uno de los mejores?

Muchos de los firmantes cargan en sus mochilas gloriosos arrepentimientos. ¿Por qué no le concedieron a Chacho la oportunidad de un gesto similar? De todas maneras creo que el nombre de Dragún ha sido utilizado como emergente de una polémica que nace desde la misma fundación MATE (Movimiento de Apoyo al Teatro) y cuyo eje es la estrategia de los intelectuales de izquierda frente al gobierno de Menem. *Página/12* revela el rol que cumplió en este episodio “el grupo denominado ETI”. Se trata de Encuentro de Teatristas Independientes, cuyo principal dirigente, Gustavo Mac Laren, vincula la designación de Dragún con la acción que viene desarrollando el MATE, al que el ETI considera “reformista”. En síntesis: Dragún, al frente del Cervantes, es la continuidad de la estrategia conciliadora del MATE ante el poder.

En algo no se equivoca Mac Laren. El MATE es un instrumento reformista. Pero ¿qué otra cosa puede ser un movimiento que se autodefine “de apoyo”? El apoyo, por definición, acepta lo establecido. Si no fue así, hubiéramos formado el “Movimiento de rebeldía del teatro”, el Morrete.

Lo que no convendría debatir, entonces, es si apoyar al “teatro establecido” es, hoy por hoy, una actitud criminal. Y otra cosa. ¿Lo es cuando se asume la dirección del Cervantes pero no lo es cuando se sube al escenario del San Martín, cuando se estrenan obras en los teatros oficiales o se viaja con pasajes de Cancillería? Personalmente estoy realizando talleres por el interior del país contratado por la Secretaría de Cultura. ¿Voy en cana o puedo acogerme a la obediencia debida?

Creo que los muchachos emporcaron la cancha. Y en ese terreno piden un debate. Va a ser difícil.

Por último, frates, no repitan nunca lo que voy a decirles: no le interesamos a Menem. No es cierto, como dice la solicitada, que existe una “táctica de englutido” (de los intelectuales). Me temo que ya nadie nos quiere comer. Lo que le importa a Menem es el local. Menem necesita un Teatro Cervantes en decadencia para poder venderlo.

Si realmente queremos enfrentar la política de este Gobierno, arruinémosle el negocio.

Ingrid Pelicori

Dragún se casó con mi tía —la actriz Pola Alonso— cuando yo tenía 6 o 7 años. En su momento, tenía veleidades de poeta y le hice un primer poema que decía: “Hoy tengo un tío nuevo, se llama Osvaldo y le gusta el huevo”, esto quedó como anécdota en la familia.

Él siempre fue muy desapegado y en cada viaje se fue sin nada. Así lo tomó mi tía, como venía. Ella estaba viviendo en la casa de mis abuelos en Flores, en la calle Caracas, ahí fue a vivir él. Eso fue en el año 63-64, y en el 66 se fueron a España por un tiempo largo. Allá escribió, sobre todo, para televisión. Incluso había un proyecto para que mi padre (el actor Ernesto Bianco) fuese a trabajar en algo escrito por Chacho, pero cuando estaba todo acordado y el contrato firmado, a mi padre le agarró un ataque por volver a Buenos Aires y eso no ocurrió. Solo hicieron el viaje turístico de la previa y se regresaron.

Tuvimos una relación familiar muy cercana, Pola y Chacho venían a cenar a casa y veraneaban con nosotros. Mi padre casi siempre hacía temporadas teatrales en Mar del Plata y en nuestra casa había una pieza para ellos. Además, mi familia estaba muy vinculada al teatro, mi papá, mi tía Pola, mi tío Tito Alonso también, que estaba casado con una de nuestras grandes actrices, María Rosa Gallo. Todos ellos eran una especie de banda que andaba junta, hacían proyectos juntos. De hecho, cuando Chacho escribió *El amasijo*, la dirigió mi papá y trabajaron Tito y María Rosa, aunque no les fue muy bien. Era una obra que tenía todos los ingredientes para funcionar y no resultó como todos esperaban.

De mi vínculo con Osvaldo, durante los años de chica, me quedaron los libros que me regaló, entre ellos, *Los tres mosqueteros*. Lo recuerdo en Mar del Plata, en estas casas de verano que compartíamos, donde él volvía a leer incansablemente el clásico de Dumas porque era un libro que amaba.

Indirectamente tuvo que ver con mis comienzos como actriz porque una prima mía, desde muy chiquitita, manifestó un deseo muy grande de actuar. Y cuando terminó el secundario, él la becó para que empezara a estudiar teatro con Néstor Raimondi, que en aquel momento dirigía una obra de Chacho. Al vivir entre actores, yo no quería ser actriz para nada, pero ella me empezó a contar de las clases y, como quien no quiere las cosas, fui también a lo de Raimondi. Así empecé a estudiar teatro.

Cuando mi padre murió en el 77, Dragún fue el hombre de la familia. Mi padre murió durmiendo, yo estaba en casa con mi madre, tenía 20 años y lo llamé: “mamá quiere despertar a papá y papá no se despierta”, y Chacho vino inmediatamente. Fueron años complicados porque después murieron los padres de mi tía y los hermanos mayores. Al poco tiempo, él y Pola se separaron y Chacho se fue a México.

Mi papá dibujó una vez a Chacho, ese cuadro lo tuvo su última mujer, y ella en un homenaje que se le hizo en 2009 en el Cervantes, lo donó al teatro. Me llama la atención que Chacho lo tuviera porque él casi nunca conservaba cosas. Cuando estaba casado con Pola, contaba que no se acordaba de la cara de su primera mujer. Tenía una capacidad muy grande de empezar todo de nuevo, despojado totalmente.

Se fue mucho tiempo a Cuba y ahí le perdí el rastro, hasta que regresó a dirigir el Cervantes. Trabajé en el teatro en ese tiempo, en la puesta que conmemoró los 50 años de *El puente*, de Carlos Gorostiza. Osvaldo empezó con problemas de salud, antes yo había conversado con él, siempre fue fumador, tomador, y cuando volvió de Cuba me dijo “yo me siento bien, hago gimnasia todas las mañanas, lo que no dejo de fumar porque a esta altura, si dejo de fumar, me va a agarrar algo”. Tuvo muchos problemas respiratorios, estuvo muchas veces internado. En ese terreno de la salud y la enfermedad era temeroso.

Cuando asumió la dirección del Cervantes hubo una actitud muy crítica del medio porque fue durante el gobierno de Menem pero a él le pareció que tenía que hacerlo. Además, hizo algo que dejó la marca en el Cervantes. Antes de él, el Cervantes tenía todo tipo de programación, variada, y él hizo un perfil de teatro argentino básicamente, extensible un poquito a Latinoamérica. Dragún hace muchos años que no está y esa sigue siendo la marca del Cervantes. Él hizo mucho por ese teatro.



Dibujo de Dragún realizado por su amigo, el actor Ernesto Bianco. Fue donado al Teatro Nacional Cervantes en 2009 por su viuda, Dra. Beatriz Van Nynatten. Cortesía de Alberto Wainer.

Juan Carlos Gené

Cuando Dragún volvió a la Argentina fue muy cuestionado por haber aceptado la dirección del Cervantes. Yo no participé y además me pareció un exabrupto absurdo de parte de la gente del teatro. Sobre todo porque yo fui director del San Martín en el 94, funcionario de un intendente que pertenecía al gobierno de la nación porque en ese momento la autonomía de Buenos Aires no existía. En una entrevista me preguntaron si no me creaba problemas ser funcionario de Menem, y les contesté que no me nombraban por peronista sino por ser Juan Carlos Gené. Digo esto porque de lo que culparon a Chacho me lo podrían haber enroscado a mí. Es algo absurdo porque esos lugares no son del gobierno sino del Estado. Que una persona como Chacho dirigiera el Cervantes me parecía una excelente noticia, no una pésima.

También nuestro retorno al país fue prácticamente simultáneo. Después de la dictadura y de Malvinas, yo venía a Buenos Aires pero volvía a Caracas para trabajar con el grupo Actoral 80, al que no podía abandonar. Finalmente volví al país en el 93, definitivamente.

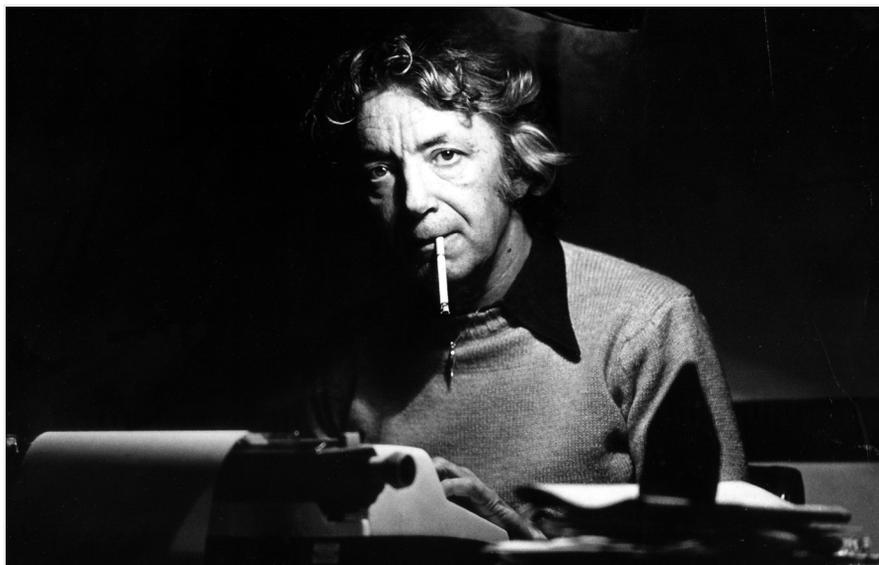
Hay tres períodos donde Chacho es una presencia muy cálida y siempre fue muy estimulante su congruencia permanente de vida y pensamiento. Allí vino este período tan triste del Cervantes. El intento de orientar al teatro de otra manera que no resultó y generó, encima, una respuesta histórica del medio.

Mi vínculo con Chacho es más afectivo que profesional. Él encarna el proyecto cultural de una época. La conjunción “proyecto cultural” es muy difícil de manejar porque exige siempre una especie de universo cerrado que se presenta como una bola de cristal que resuelve los problemas de la cultura. En ese sentido, no lo veo a él ni a nadie. Pero por supuesto que los teatristas como nosotros podemos hablar de proyecto cultural desde el teatro.

Chacho siempre tuvo confianza en la capacidad de reunirse, organizarse y proponerse proyectos imposibles: en Teatro Abierto fue uno de sus agitadores fuertes. Estaba en la posición de que lo que se hacía podría ser cambiado para mejor si la gente, que él creía bienpensante, se uniera y aportara cosas para el mismo lado. De ahí su adhesión siempre presente al teatro con espíritu independiente, si bien a comienzos de los sesenta el teatro independiente como tal dejó de existir. Actualmente el concepto legal de teatro independiente se redujo al espacio: lo es una sala chica. Para Chacho el teatro independiente no era solo el movimiento que fue desde finales de los veinte, principios de los treinta y 1960, sino un modo de hacer el teatro y de vivir. En esto fue un referente permanente.

No podría concebir la dramaturgia de Chacho sin todo lo que él hizo. Escribir para él era una consecuencia de aquello a lo que quería darle vida siempre

con otros. No sé qué proyecto individual habrá tenido, porque lo suyo siempre era para compartir. Creo que su dramaturgia está teñida de todo eso.



¿Por qué escribo?⁵

Oswaldo Dragún

No hay nada que me guste más que escribir. Y porque me gusta tanto, me cuesta horrores, cada vez me cuesta más escribir, me lleva más tiempo. Yo parto de imágenes que me empiezan a acosar o a perseguir, que no sé exactamente por qué están, pero por algo será, deben tener que ver con un momento de mi vida.

Yo estoy viviendo en Cuba ahora. Cuba es un país que está muy jodido, muy mal, mucho peor que Argentina económicamente pero tiene lo que no tiene Argentina: tiene magia, que no tiene que ver ni con la Revolución cubana ni con las ideas ni con nada. Seguramente hace miles de años, a esa isla, que es como una cagada de mosca en el mapa, le cayeron meridianos y paralelos que la llenaron de magia como debe pasar en otros países, en otros lugares. Tiene una magia propia y te pone en contacto con un mundo, que no es el mundo racional.

Yo vengo a Buenos Aires y empiezo a hablar con la gente que me dice: “tenemos que hacerlo posible”, pero yo mido 1,78, lo posible para mí mide 1,78, y es muy aburrido cansarme para hacer lo que mide lo mismo que yo, para eso me afeito. Lo que pido es intentar lo imposible, creo que el hombre no nació para ser lo posible, ha vivido toda su historia haciendo lo imposible.

Todo ese racionalismo en el cual uno ha vivido, de pronto estando allá en Cuba, en contacto con un mundo totalmente distinto, que no es el mundo que está de la tierra para arriba, sino un mundo mágico que está de la tierra para abajo y empiezo a encontrarme con otras cosas. Me cambió todo y lo que escribo ahora nunca lo hubiese podido escribir si hubiera seguido viviendo en Buenos Aires. Me ha puesto en otra dimensión, yo he llegado a preguntarle al I ching sobre obras mías, con el tarot, con una negra de 90 años que es mi madrina en La Habana, a la cual le pregunto y me habla de cosas muy extrañas, mágicas, misteriosas que me llenan de imágenes, esas son las imágenes sobre las que yo escribo.



Boceto de Osvaldo Dragún sobre uno de sus textos: El malón.

Ismael *Paco* Hase

El rechazo de sus colegas a su ascensión en el Cervantes afectó muchísimo a Chacho. Es verdad que la política cultural del menemismo fue espantosa, como muchas después de los militares, pero si hubo algo bueno en toda aquella gestión fue que llamaron a Dragún. La reacción del medio intelectual fue una actitud muy sanguinaria, pusieron a circular una carta de una irascibilidad innecesaria. Y justamente en aquel momento, si algo necesitaba Chacho era un pretexto para volver porque él lo deseaba mucho.

La experiencia cubana llegó a un punto que se agotó y el Cervantes tampoco fue el lugar ideal. De pronto, Chacho se encontraba resolviendo problemas gremiales, administrativos, como un gran gourmet que en vez de preocuparse por la cocina tiene que estar peleando con el que le entrega el tomate. Esto era lo que le pasaba al Dragún director del Cervantes. Así de raro fue su último año. Yo estaba trabajando en España, vine unos días y me preguntó si tenía el documento, porque se iba a casar. Me pareció una claudicación, no de la conducta machista, pero él en su plenitud no hubiera nunca planteado algo así. Fui testigo de su casamiento que se realizó en el mismo hospital durante la primera semana de mayo. En junio falleció. Ese último año ya no estaba bien, el 1º de mayo del 98 me llamó al anochecer para decirme que no se sentía bien y hubo que internarlo. De esa experiencia salió un Chacho absolutamente atemorizado, no era su mejor tiempo porque vivía asustado con su propia salud. La última vez que lo vi fue en la cama del hospital el día de su boda. Al mes siguiente murió en el cine viendo *La emboscada*.⁶

Sus últimos meses como director en el teatro lo habían alejado de su producción y de la escritura. Él aspiraba a hacer una gran fiesta en el teatro esperando el año 2000 y estuvo a poco más de seis meses de lograrlo.

Con respecto a su producción, creo que Chacho tuvo una primera época donde escribía alejado del realismo, nunca desde un realismo a ultranza porque siempre buscaba las metáforas. Y una última etapa donde partía de la metáfora y hacía un teatro que no era el que yo elogí tanto. De hecho, el Teatro Cervantes hizo una obra póstuma muy deficitaria, *El pasajero del barco del sol*. Por ejemplo, las *Historias para ser contadas* se siguen haciendo y *El pasajero...* seguramente no se hará más. Creo que cuando Dragún recuperaba la expresión popular pero con una alta dosis de ideología y de posibilidades de metáfora, producía obras más generosas a las que la gente podía acercarse y entender mejor. A mí me hubiera gustado que el Teatro Cervantes hubiera repuesto *Amoretta*, por ejemplo. Esta es una obra potentísima con una defensa de la mujer real, al servicio de una historia. Y creo que hubiese satisfecho mucho más, inclusive, a quienes reclamábamos que la última imagen de Chacho Dragún

fuese con un teatro lleno, donde hubiesen podido ir las clases populares que normalmente no van al teatro. Casi no lo discutía con él, pero me percataba de que algo pasaba con su teatro y creo que tenía que ver con la confusión de él mismo. A los últimos viajes que hizo ya no tenía ganas de partir, siempre viajaba pensando en volver. Se iba contra su propia voluntad. Aquí era difícil encontrar trabajo.

Hicimos un unipersonal que fue un extraño suceso. Se llamó *Y por casa, ¿cómo andamos?*, lo escribimos entre los dos, yo hice la música y compartimos todo. La estrenamos en el 79, pero él no podía figurar porque estaba en la lista de izquierdistas y empezó a firmar como “Nugard”, Dragún al revés. Algunos trabajos que le proponían en televisión, los escribía él y los firmaba yo pero eran cuestiones que le servían para solventarse. A Chacho le gustaba también hacer televisión porque creo que le gustaba todo lo que fuera poder escribir e intentar cosas nuevas.

En el teatro siempre es azarosa la posibilidad de ganarse la vida, y él se iba del país porque era una persona reclamada en el exterior, donde se le daba el lugar que acá no tuvo, y cuando se le dio el lugar en el Cervantes fue atacado por una mayoría de torpes. Él era una persona sin dobleces. Nunca estuvo pendiente del tema económico. Mientras estaba en Cuba, por ejemplo, yo le cobraba acá ciertas cosas y la indicación era llevarle a la madre, quien lo sobrevivió. Era un hombre libre, vivía absolutamente al día, creo que la única vez que tuvo un sueldo estable fue en el Cervantes.

No hubo reciprocidad con Chacho, toda su generosidad no le fue correspondida. Cuando él llegó al Cervantes, lo primero que hizo fue montar *El puente*, de Gorostiza porque se cumplían 50 años de su estreno. Después hizo una obra de Roberto Cossa, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*; además, tenía en proyecto una de Halac, todos amigos generacionales.

Lo más importante de él era lo que provocaba cuando estaba alrededor suyo la gente. Era un motor para generar proyectos, talleres. La experiencia de *Teatro Abierto* la creó él y después todos colaboraron, pero fue Chacho quien la ideó. Era un gran seductor y creo que lo que más seducía era la verdad con que se expresaba, y esa verdad no admitía ni dudas ni desentendidos, tenía una mirada generosa y hospitalaria que te hacía inmediatamente confiar.

Amaba ir a los festivales latinoamericanos, organizar talleres, discusiones, ese era el caldo de cultivo de su teatro, además de que era una figura aglutinadora. Él, teatralmente, no tenía patria, era absolutamente porteño, yo diría más porteño que argentino, a pesar de que nació en Entre Ríos. Creyó que el teatro podía modificar y generar la revolución, en eso yo disentía porque nosotros ni siquiera pudimos

cambiar el público del teatro, el mismo burgués de siempre. En el Teatro del Pueblo habíamos empezado a trabajar en la Revolución de Mayo como tema. Chacho deseaba hacer espectáculos en la calle, cerca del obelisco y recrear la epopeya popular. Sin él, esta idea maravillosa no se pudo plasmar.



Paco Hase y Dragún. Foto: cortesía de Paco Hase.

Cuando Chacho aceptó el Cervantes me dijo que en el teatro había una pila enorme de obras que no habían sido siquiera leídas. Por eso entré como asesor literario ya que él quiso que revisáramos y leyéramos todo. El rechazo de su asunción tuvo una resonancia personal muy fuerte porque era de la gente que más respetaba. Él planteaba que el teatro era de los argentinos, no de un gobierno, por eso su estrategia fue cubrir y preservar ese espacio.

Un día estábamos trabajando en su despacho y lo llamó la secretaria de cultura de ese momento para informarle que el jueves iba Menem al teatro y que se efectuaría un acto allí. Dragún le explicó que el jueves había función, y ella le respondió que iba a hablar el presidente de la nación y eso no se discutía. “Está bien, hablalo con el director” –dijo él. “Lo estoy haciendo” –replicó ella. “No, con el que venga, porque yo en este momento dejo de serlo” –y cortó. Al rato lo llamaron para decirle que no se haría. Para él era un tema de militancia la dirección del teatro y así lo llevaba.

Yo creo que la gestión de Dragún fue lo más importante que le pasó al Cervantes desde el 36, es decir, desde Cunil Cabanellas y la aparición del teatro nacional de comedias. No lo digo por el afecto, sino objetivamente, como persona que ha estudiado el Cervantes. Había un proyecto muy claro de políticas culturales y teatrales que desgraciadamente no se pudo cumplir por su muerte. Este proyecto contemplaba paso a paso, revisar ciertas etapas del teatro nacional, partiendo de las más cercanas en prestigio, como la gente del sesenta. Con ese objetivo se celebraron los 50 años de *El puente*, de Gorostiza; se revisó Halac, Cossa, etcétera.

Al mismo tiempo, la sala Caviglia se iba abriendo al grupo Caraja-jí,⁷ a toda la gente nueva que hoy es reconocida, pero en ese momento recién empezaban. Y algo importante que me había asignado muy a fondo fue revisar el repertorio histórico, no las más notables, sino investigar en todas las revistas de la época, documentos y demás, en qué consistió el real repertorio del Cervantes para seleccionar las cosas más interesantes. Así quedaba planteado un teatro de mediano plazo, un teatro novísimo y un teatro de repertorio histórico. Desgraciadamente Osvaldo Calatayud, con quien él trabajó estrechamente y quien lo sucedió, falleció pronto. Después vino el “Delarruismo”,⁸ el 2001 y políticas improvisadas, muy lejanas al pensamiento y reflexión sobre qué es el espacio público, como el que Chacho aportó.

Fue una experiencia intensa trabajar con él, muy antiburócrata y accesible. Destrabó muchísimas cosas, apareció una idea que tampoco pudo ejecutar pero que tenía que ver con volver el teatro federal. Se hicieron algunas giras aunque no se pudo llevar hasta donde él quería. Chacho defendió el teatro latinoamericano como pertenencia, lo hablamos mucho y creo que la definición del teatro

Cervantes pasaba por ahí. Parecíamos un poco sectarios en un sentido, pero fue una decisión el hecho de que no se hicieran obras que no fueran de lengua española –con sus diversidades, acentos, tramas de diferencias. Aunque el Cervantes tenía su autarquía, el enemigo principal seguía siendo el presupuesto, era muy reducido y no se iba a ejecutar en obras de Shakespeare o Chéjov sino en lo nacional. Chacho no hacía diferencia entre teatro argentino, uruguayo, cubano, venezolano o brasilero. Él decía que le debía mucho a Latinoamérica.

María Ibarreta

Todo lo que Osvaldo proyectó en su vida tuvo que ver con aquello que comenzó de jovencito, lo disonante para que no cierre su círculo es el Cervantes. Ya tenía una edad avanzada, problemas económicos y estaba afectado físicamente cuando Pacho O'Donnell le propuso ser director del Teatro Cervantes. Nunca lo dijo pero había estado internado en México y sufría mucho la distancia con su madre.

Osvaldo se crió en una casa en la que se leía mucho, de hecho, su padre estaba estigmatizado por no tener este acento intelectual. Y cuando murió, él sintió una culpa enorme. Fue muy generoso con sus padres, pero había una marca muy fuerte en su familia: la inteligencia. Tenían calidez y afecto pero la inteligencia era un rasgo muy valorable. Su padre no cumplía mucho esto y Osvaldo lo padeció.

Su madre era encantadora, dulce. La primera vez que fui a su casa dije en un momento: “gracias a Dios”. Ella me miró: “no, gracias a vos”. Una vieja atea que discutía con su hijo. Tenía un nivel de pensamiento fantástico. Después que murió Osvaldo la fui a ver y me comentó: “María, todos me dicen y me dicen, pero el Chacho ahora solo es un recuerdo”. Tenía ese poder de síntesis que te atraviesa. Así también era Osvaldo.

Él sabía que iba a partir pronto cuando aceptó dirigir el Cervantes, y tenía que resolver estas cuestiones y afectos en Buenos Aires. Después, con muchos de los que firmaron la solicitada en *Página 12* y lo cuestionaron, él logró encontrarse en vida: con el Tato Pavlovski; a Norman Briski lo llamó para hacer una obra. Es decir, hubo encuentro con los que consideraba más importantes o con quienes se sentía más cercano. De los más dogmáticos que firmaron aquella solicitada, solo basta con mirar hoy su recorrido.



Dragún, Roberto Espina, Osvaldo Piro y Paco Hase. Foto: cortesía de Paco Hase

Dragún, un tiempo, una vida⁹

Por Omar Valiño¹⁰

No recuerdo ahora exactamente cuándo conocí a Osvaldo Dragún. Tal vez leí primero, por los años del ISA (Instituto Superior de Arte), *Milagro en el mercado viejo*. Quizás había visto antes, por aficionados, su recurrida *Historias para ser contadas* –obras estas que lo dieron a conocer en los cincuenta-sesenta. O él llegó, en la intensa despedida de los ochenta hasta el mismo Instituto para dialogar con nosotros, anónimos estudiantes entonces.

En aquel encuentro, eso sí lo recuerdo bien, sostuvo con vehemencia nuestro latinoamericano derecho a la diferencia teatral, afincada en la pobreza como desafío y destino de la escena más imantadora.

Desde esta última perspectiva, el autor de *Heroica de Buenos Aires* (uno de sus dos premios Casa de las Américas que demoró casi veinte años en estrenar en su país, Argentina), animó algún tiempo después como director de la Escuela Internacional de Teatro para la América Latina y el Caribe (Eitalc), una experiencia que lo sedujo en varias direcciones. Vio en ella su utilidad formativa en el aspecto profesional, pero sobre todo en la capacidad de inducción de sentido hacia las nuevas generaciones de teatristas, en un momento en el cual, con el derrumbe del socialismo real, todo parecía desplomarse. También le resultó una inapreciable fuente de intercambio con la gran familia teatral del continente –cuyo marco aquí no es estrictamente geográfico sino de pertenencia a un ideal común–, permitiéndole ser el joven que siempre fue. Y constituyó una nueva oportunidad de vivir en Cuba, un espacio de tierra que lo fascinaba y con el cual volvía a encontrarse en un período cenital de su historia reciente.

Osvaldo Dragún había impartido en La Habana, a principios de los sesenta, un Seminario de Dramaturgia cuya huella es orgullosamente reconocida por toda una promoción de dramaturgos y directores cubanos. Aprendió desde entonces a reconocerse en un país que, como confesaba, podía ser acusado de todo, menos de aburrido.

Si este apresurado viaje por su tiempo sirve, además, para repasar su obra, concluiremos que el dramaturgo, siempre comprometido con la caleidoscópica, justiciera y poética verdad del ser humano, había llegado a ser en la década del ochenta, un nombre imprescindible en las carteleras latinoamericanas y no solo con sus piezas clásicas. Ahora escribía sin culpas y sin límites, creando un espacio poético donde todo era posible, donde el sueño, la memoria y la utopía se constituían en material y sentido para reconocer al hombre. Ahí está para demostrarlo ¡*Arriba Corazón!*

Lo vi por última vez en Buenos Aires al frente del estatal Teatro Cervantes. Muchos lo habían criticado por parecerle inconsecuente que el ideólogo de *Teatro Abierto* —aquel enorme desafío a la dictadura argentina desde el teatro y la creación a inicios de los ochenta—, aceptara un puesto oficial. Él nos mostró con énfasis las posibilidades y la proyección de la sala chica, donde después vimos un memorable espectáculo; nos procuró a mí y a mis compañeros de Teatro D'Dos, medios muy prácticos de sobrevivencia en la gran ciudad, y yo encontré al Osvaldo de siempre, pegado a sus fidelidades y creencias, aprovechando (para) bien, un resquicio, una puerta, un lugar.

Solemos asociar ciertas placeres con eso que llamamos vivir la vida. Al recibir la inesperada noticia de su muerte, observé al fumador empedernido, al bebedor de añejo Havana Club, al cazador del eterno femenino... Estas imágenes se amalgamaron velozmente con las anteriores y me dije: Osvaldo Dragún tenía derecho a morirse porque vivió sus placeres, sus conquistas, sus grandes y pequeñas aventuras. Maestro sin poses, fiel a sí mismo, hacedor de un espacio, poeta dramático de un tiempo, Chacho vivió su vida.

NOTAS

- 1 Entrevista realizada por Hilda Cabrera en 1996 para el diario *Página/12*.
- 2 Wainer, Alberto (2011), *El Cervantes: ideas de Teatro Nacional (... y algunas notas y digresiones)*, pp. 159-160.
- 3 *Ibidem*, p. 158.
- 4 Publicado en la columna Opinión, del diario *Página/12*, el 24 de julio de 1996, p. 24.
- 5 Fragmentos del audiovisual "Homenaje al Teatro Argentino. Hoy: Osvaldo Dragún", material editado por el Instituto Nacional del Teatro en 1999 a partir de un encuentro en el estudio de Lito Cruz a mediados de la década del noventa.
- 6 Película norteamericana estrenada 1999, dirigida por Jon Amiel y protagonizada por Sean Connery y Catherine Zeta-Jones
- 7 Agrupación de dramaturgos que reunía a los autores jóvenes del momento: Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian e Ignacio Apolo, entre otros.
- 8 La presidencia de Fernando de la Rúa entre diciembre de 1999 y diciembre de 2001.
- 9 Cortesía del autor. La nota fue publicada por la revista *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, nos. 112-113, enero-junio, 1999, pp. 126-127.
- 10 Teatrólogo. Director de la Casa editorial Tablas-Alarcos y vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

obras

Los alpinistas

La noche del caracol

Batallando contra las langostas

En una entrevista concedida a *Página/12* en 1996, cuando regresó al país para asumir la dirección del Teatro Nacional Cervantes, Dragún decía: “*La soledad del astronauta*) es una obra autobiográfica, como casi todas las últimas. Descubrí que me entiendo mejor cuando escribo sobre mí. Soy mi mejor analista. Antes de venir terminé otras en México: *El pasajero del barco del sol*, *La noche del caracol*, *Los alpinistas*, *Bogata*. Escribí mucho estando afuera. Acá espero encontrar un espacio. Uno escribe mejor cuando levita”.¹

En los años que siguieron, entre su entrega total a la recuperación del Cervantes como espacio privilegiado para la dramaturgia nacional, los problemas de salud cada vez más frecuentes y las constantes internaciones, apenas escribió, porque no quiso, no pudo o “el ángel no bajaba”.

Como reconoció el propio autor, su producción dramática transitó varias etapas. Si bien en las primeras obras reconocemos un evidente mensaje de compromiso político y social, estos últimos escritos no solo son más intimistas sino que exponen un marcado matiz autobiográfico. Es por ese motivo que decidimos publicar dos de los textos de este último período que aún permanecen inéditos: *Los alpinistas* y *La noche del caracol*. No se trata de identificar al autor con alguno de sus personajes pero sí de poner en boca de estos ideas y frases que Dragún hizo públicas en varias entrevistas y que lo identifican con estos caracteres.

Uno como autor tiene etapas, está la que uno escribe de los demás, cuenta historias, es como el sabio que mira desde afuera y dice yo no, ellos son los culpables. Después viene una época que es todo lo contrario, uno se mete en el juego, no quiere quedarse fuera y siente que es parte de lo que está contando y es lo que me pasa a mí ahora. No puedo empezar a escribir si no pasa por mí. Cuando no termino de incorporar una imagen a ese yo mío, no escribo, prefiero leer tanto teatro tan bien escrito, porque me importa que lo que yo escriba no lo pueda escribir nadie más que yo, no porque sea mejor ni peor, pero es intransferible porque es mío. Cuando escribo es mi vida lo que pongo, si me quiero inventar una ideología prestada va a ser como un sombrero de charro mexicano que me va a caer hasta la cintura y me va a tapar todo así que no tiene sentido. Yo no me pregunto cuando escribo qué quiero decir, qué quiero demostrar, no quiero decir ni demostrar nada, cuando aparecen imágenes,

cuando son muy muy fuertes, tan fuerte que me llevan a escribir... es muy terrible escribir, no hay nada más perfecto que una hoja en blanco y para ensuciarla, tiene que tener sentido.²

Su escritura partía de imágenes. En varias oportunidades comentó que estas fueron los disparadores de sus textos. Hubo algunas que lo acompañaron siempre, formaron parte de su imaginario, como la de su padre espantando las langostas o las hazañas de su tío Juan.

ANA: Voy a llamar una ambulancia, Arturo...

ARTURO: Sí, sí, claro, pero antes... prométeme algo, nena.

ANA: Lo que quieras. Decime, ¿qué?

ARTURO: Que me vas a enterrar. No dejes que me coma la langosta. ¿Me lo prometes?

Ana asiente, suavemente, se miran, Arturo sonríe, ella lo mece un instante, como una madre, mejor, como una joven amante maternal... así, hasta que la cabeza de él cae sobre su pecho...

La noche del caracol

En la medida en que uno se adentra en el conocimiento de su vida y obra se hace muy evidente cómo una alimentaba a la otra. Y en esta relación, el lugar de la familia, la madre y el difícil vínculo con el padre se constituyeron en eje de gran parte de la última etapa de su dramaturgia.

[...] Es curioso, a veces siento como si no tuviera memoria. Conozco gente que recuerda su pasado como una historia con continuidad. El mío está armado solo con fragmentos, con imágenes, pero esas sí muy grabadas. [...] Recuerdo imágenes muy nítidas de las batallas de mi padre contra las langostas. Golpeando latas, haciendo humo y hasta espantándolas con su ropa. Una vez llegó a quedarse completamente desnudo en medio de un hermoso campo de lino que había cuidado como a un Stradivarius, tratando infructuosamente de ahuyentarlas. De eso me acuerdo perfectamente, y de hechos sucedidos hace diez años, apenas fragmentariamente. Creo que este asunto de las imágenes es lo que me lleva a escribir teatro. [...] Mi teatro parte de una realidad que está aparentemente organizada y la desorganiza.³

PERSONAJES

1. DAVID
2. CARLOS
3. JUAN (23 años. Correntino)

LA PIEZA DE CARLOS, EN UN 4º PISO, EN LA BOCA. A LA IZQUIERDA UNA ESPECIE DE CUBÍCULO DONDE HAY UNA CUCHETA. BAJO LA CUCHETA UN LUGAR EN EL CUAL HAY PERCHAS CON ROPA DE CARLOS. MÁS ADELANTE, LA PUERTA DE SALIDA DE LA PIEZA. A LA DERECHA, UNA CAMA VIEJA. TRAS LA CAMA, UNA MESA SOBRE LA QUE HAY UNA COCINA DE DOS HORNALLAS, CON UNA GARRAFA DE GAS. TAMBIÉN A LA DERECHA, EL BAÑO, MUY PEQUEÑO: INODORO, PILETA, UN ESPEJO, UNA DUCHA, Y NADA MÁS. OCUPANDO GRAN PARTE DE LA PARED DEL FONDO, UNA GRAN VENTANA CIRCULAR QUE PARECE UN OJO DE BUEY ATISBANDO A QUIÉN SABE QUIEN. ANTE LA CAMA, UNA MESA RATONA, O TAL VEZ UN CAJÓN QUE AHORA SE USA PARA ESO.

OSCURIDAD. CON UNA VELA APOYADA SOBRE UN PLATILLO, Y SUBIDO A VARIOS ALMOHADONES, DAVID MIRA POR LA VENTANA. LUEGO VA HACIA LA MESA RATONA. SE SIENTA EN LA CAMA, Y COMIENZA A DIBUJAR ALGO SOBRE UNA HOJA DE PAPEL. MIRA LA VENTANA. MIRA LO QUE DIBUJÓ. TRAZA UN RÁPIDO CÍRCULO. LO OBSERVA. SUSPIRA. TOMA LA VELA. ENTRA EN EL BAÑO, Y SE SIENTA SOBRE EL INODORO, LUEGO DE DEJAR EL PLATILLO CON LA VELA, SOBRE EL PISO.

DAVID: Primera conversación. *(Se dispone a hablar. No puede. Larga pausa).* Hola... *(Pausa).* Papá... *(Larga pausa).* Hola...

Se abre la puerta de entrada. Entra Carlos, el "Negro." Trae un paquete. Se sorprende al hallar la habitación a oscuras. Enciende la luz. Ve la ventana abierta. La cierra. Deja el paquete sobre la mesa donde está la pequeña cocina. Va hacia el baño. Quiere entrar, pero encuentra que la puerta está cerrada por dentro.

CARLOS: ¿Moishe?

David se sobresalta al escucharlo. Responde rápidamente, como si estuviese estreñido.

DAVID: ¡Ya salgo! *(Y sigue con su voz normal).* Miro tu foto, papá. La única vez que te vi una sonrisa. Y como es una foto, no la podés borrar.

CARLOS: ¡Apúrate, moishe, me estoy meando!

DAVID: *(Con la voz de estreñido)* ¡Ya salgo! *(Tira de la cadena. Con su voz normal)*. Papá... *(Pausa larga)*. Hola...

Se levanta del inodoro. Sale del baño. Carlos entra apresuradamente y comienza a orinar.

CARLOS: *(Orinando)* Estuviste trabajando vi.

DAVID: Proyectando una montaña.

CARLOS: Las montañas no tienen ventanas.

DAVID: El obelisco tiene una.

CARLOS: El obelisco no es una montaña.

DAVID: ¡Qué sabés vos lo que es el obelisco, Negro!

David va hacia la ventana. Comienza a abrirla, pero decide dejarla cerrada. Sigue con el platillo y la vela encendida, en su mano. Carlos ha terminado de orinar. Sale del baño.

CARLOS: Además, la ventanita del obelisco no sirve para nada. ¿Qué hacés con la vela en la mano?

DAVID: Hay corte de luz.

CARLOS: Hace una hora que terminó.

David lo mira. Mira la luz encendida. Apaga la vela.

¿Qué pasó?

DAVID: Creí que seguía el corte.

CARLOS: No te hagás el boludo, moishe. Hace 5 años que no nos vemos. Llegaste anoche. Te tiraste a dormir ahí... ¡te moriste!

DAVID: Murió papá.

Carlos lo mira.

Una vez, en Córdoba, vi en medio de la montaña, una escalera que llevaba... a ninguna parte. Digo, por eso de que la ventanita del obelisco no sirve para nada. Si la escalera esa de Córdoba hubiese llevado, digamos... al living, yo no me hubiese acordado de ella. ¡El misterio, Negro... eso es el misterio!

CARLOS: *(Lo corta)* Sentido pésame.

DAVID: *(Pausa)* Gracias... *(Lo mira como rogándole)*. ¿Puedo quedarme...?

CARLOS: Claro.

David se sienta en la cama, llevando aun en su mano el platillo con la vela apagada. De pronto, rompe a llorar desconsoladamente. Carlos lo mira. Va hacia él y le quita el platillo con la vela.

¿Te gustan las empanadas?

DAVID: *(En medio del llanto)* ¿Qué...?

CARLOS: Las empanadas. *(Va hacia la cocina y desenvuelve el paquete que trajo)*. En el bar donde trabajo sobraron unas tapas de empanadas y un poco de carne picada... ¿te gustan?

DAVID: *(Ya llora un poco menos)* Sí...

CARLOS: *(Comienza a preparar las empanadas. Pone a calentar una pava con agua)* Oíme, conmigo está viviendo un gurí de mi provincia... Juan.

DAVID: ¿Le quité la cama?

CARLOS: No, no te preocupés. Tiene una bolsa de dormir.

DAVID: *(Mira alrededor)*. No la veo...

CARLOS: La lleva puesta. Como nunca sabe si se queda o se va... No le contés lo de tu viejo. Capaz que se ríe...

DAVID: ¿Por qué?

CARLOS: A él se le acaba de morir toda la familia en un incendio. Tu viejo era uno. A él se le murieron siete. Las empanadas, ¿te gustan con pasa de uva o sin pasa de uva?

DAVID: Da lo mismo. *(De pronto ríe a carcajadas)*. ¡Siete... es como mucho!

CARLOS: Y sí. Como esas películas que cuando muere el primero, te preocupás. Al segundo, te movés un poco. Pero cuando matan al tercero, decís: ¡sí, que se mueran todos!

DAVID: *(Riendo)* ¡Es mucho... no podés sentirle el gusto! ¡La muerte se vuelve almíbar! ¡Almíbar...! *(Solloza quedadamente)*.

CARLOS: *(Lo mira)*. Moishe...

David no responde.

¡Moishe! El agua ya está. ¿Querés preparar el mate? Tomás mate, ¿no?

DAVID: Sí... *(Va hacia la cocina. Comienza a preparar el mate)*. ¿No tenés sida, no, Negro?

CARLOS: Ni sida tengo. ¿Qué le pasó a tu viejo?

DAVID: Se desconectó. Dejó la casa y se fue.

CARLOS: *(Pausa)*. Te extrañé, moishe.

DAVID: Yo no. Pero no se me ocurrió ningún otro lugar a donde ir.

CARLOS: ¿Y tu mujer?

DAVID: *(Pausa)*. ¡Todo es tan precario, Negro... tan precario!

CARLOS: Oíme, moishe, al gurí... a Juan, no le digás esas cosas. Lo estoy educando... que aprenda a creer en cosas... ¡como la familia!

DAVID: ¿Qué familia... la tuya?

CARLOS: *(Pausa. Algo culpable)* Le dije que soy viudo.

DAVID: ¿Qué edad tiene?

CARLOS: 23.

DAVID: El boludo sos vos. *(Va con el mate y la pava y se sienta en la cama)*. a esa edad, ahora, son sabios.

CARLOS: *(Va hacia David. Deja las empanadas friéndose. Se sienta)*. A esa edad tienen 23 años. Juan no sabe nada de nada. Es correntino. Quiere todo, pero no sabe nada.

DAVID: ¿No? ¿Y por qué lleva encima su bolsa de dormir?

CARLOS: Yo se lo enseñé. Para que sea independiente. Él decide cada día si vuelve o no.

DAVID: Ni padre sos. Tío abuelo.

CARLOS: Parece, ¿no? *(Pausa)*. Lamento lo de tu viejo.

DAVID: *(Asiente con la cabeza. No lo mira. De pronto, lo estrecha en un fortísimo abrazo. Así quedan un momento. Luego, David se pone de pie y va hacia la ventana)*. ¿Puedo abrir?

CARLOS: Mejor no. Hace frío.

DAVID: *(Pausa. Hondo)* ¿Por qué mierda tengo que buscarte siempre, Negro? ¿Por qué?

CARLOS: Porque sabés donde vivo. ¿Qué pasó con tu mujer?

DAVID: ¿Qué pasó con la tuya? *(Mira la ventana. Se decide)*. Perdoná, Negro. *(La abre)*.

CARLOS: ¡Nos vamos a cagar de frío!

DAVID: En mi bolso hay algo que te puede servir.

Le señala su bolso. Carlos lo abre. Saca una chaqueta pasa montañas.

CARLOS: ¡Esto es como para escalar montañas!

DAVID: Claro.

CARLOS: *(Ve algo en el bolso que lo sorprende)*. ¿Y esto? *(Saca cuerdas y ganchos)*.

DAVID: Lo compré ayer, cuando venía para aquí.

CARLOS: *(Observa las cuerdas atentamente)*. ¿Para qué es?

DAVID: Para eso. Para escalar una montaña.

Carlos lo mira, sorprendido. David le señala el dibujo de la montaña que ha estado haciendo. Carlos ríe.

CARLOS: ¡Ya está ocupada! ¿No ves que tiene ventana y todo?

Se abre la puerta. Entra Juan, cargando como mochila su bolsa de dormir.

Hola, gurí. Te presento a mi amigo, el... *(Va a decir "moishe", se corta).* Vos te llamabas David, ¿no?

DAVID: Sí. Y vos... Carlos.

CARLOS: Sí.

DAVID: *(Ríe)* ¡Nos conocemos desde la conscripción, y recién hoy tenemos nombre!

Oscurece lentamente. Antes de eso, estalla un trueno, y por la ventana abierta, se ve un relámpago. Oscuro. Alguien cierra la ventana. Una vela se enciende y alguien la lleva hacia el baño. La deja en el suelo. En esa semiluz, vemos a David sentado en el inodoro. La luz de luna que entra por la gran ventana circular de la pieza deja ver una vela apagada puesta sobre un platillo, en el piso.

Segunda conversación: tuviste que morirme para darme cuenta que me hacés falta. Como el agua... uno no la necesita, hasta que estás en el desierto. O más fácil, hasta que se rompa un caño. No me diste tiempo a tomarte ni de a traguitos. O yo no me lo di. Tu vida me pareció siempre una vida paralela. Al lado, pero aparte. Nada que ver. O poco. El rito de la familia, nada más. Y ahora no sé qué me está pasando. De pronto, te volviste agujas en mi carne. Pero las agujas no son paralelas. Te atraviesan de lado a lado. Y yo nunca me enteré. Nunca supe que podías ser una aguja. Todo lo contrario. Desde chico, te vi, humillado y humillándote. Y quise apartarte. Que fueses mi padre, nada más. Mi padre. Otro. No yo. Nada que ver conmigo.

Algo ha ido cubriendo casi toda la gran ventana dejando un pequeño espacio por el cual se sigue colando la luz de la luna. La puerta se abre. Entra Juan, cargando su bolsa de dormir. Va hacia la vela que está en el piso. La enciende.

No sé qué me está pasando... ¿Por qué me siento atravesado por vos, si nunca quise entrar ni dejarte entrar. ¿Qué me une a vos si nunca me unió nada?

Juan lo oye. Sorprendido, levanta la vela del piso. En la media luz que se produce, vemos que lo que cubrió casi toda la ventana, son las hojas en las cuales David ha estado dibujando sus montañas con ventanas, dispuestas de tal forma que parecen una montaña.

¿Qué estoy tratando de preguntarte, papá? ¿Cómo te llamabas? ¿Si te gustaba el amanecer? ¿El azúcar? ¿La sal? ¿El agua fría? (*Pausa corta*). ¿Si alguna vez me quisiste... si llegué a formar parte de tu vida alguna vez?

Juan avanza hacia la puerta del baño, alumbrándose con la vela.

JUAN: ¿Señor David?

DAVID: (*Responde de inmediato, con voz de estreñido*) Ya salgo.

JUAN: ¿Se siente bien?

DAVID: (*Con la misma voz*) ¡Ya salgo! (*Tira de la cadena y sale del baño, llevando su vela*).

JUAN: No era por mí... ¡No se hubiese...!

DAVID: (*Lo corta*) Hola, ¿cómo estás? (*Lo mira*). Carlos se va a alegrar de que hayas vuelto.

JUAN: ¿Por qué lo dice?

DAVID: Por la bolsa de dormir. Me dijo que cada día decidís si volvés, o te vas.

JUAN: ¡Eso lo inventó él! ¡Me compró la cosa esta, y me la puso encima! Parezco un camello...

DAVID: Oíme, si preferís la cama, yo no tengo problema en dormir en la bolsa. Cuando hicimos la conscripción con Carlos...

JUAN: (*Rápido*) No. (*Pausa muy corta*). No, no... desde que llegué, duermo así. ¡Ya estoy acostumbrado!

David se sienta en el piso, de espaldas al público. Mira sus dibujos de montañas.

¿Las montañas son así? Las de verdad.

DAVID: ¿Nunca viste una?

JUAN: No. ¿Y usted?

DAVID: En Suiza, en España, en México...

JUAN: ¿Y aquí?

DAVID: ¿Aquí dónde? ¿En esta pieza?

Juan ríe ante lo que considera una broma de David.

¿Cuánto hace que estás con Carlos?

JUAN: Tres meses. Me dijo que su papá murió.

DAVID: Y a mí que tu familia.

JUAN: Sentido pésame.

DAVID: Sentido pésame.

Juan lo mira. Ríe. David lo mira. No dice nada. Recuerda las palabras de Carlos.

Carlos dijo que te ibas a reír.

JUAN: Disculpe. (*Mira las montañas.*). ¿Para qué las dibuja?

DAVID: Para acostumbrarme.

JUAN: ¿A qué?

DAVID: A la idea de escalarla.

JUAN: ¿A todas?

DAVID: Es una sola.

Juan lo mira. Toma su vela y se aproxima a los dibujos. Los alumbrá.

JUAN: Se parece al obelisco. ¿Usted es de Buenos Aires?

DAVID: No, de Entre Ríos. Pero vine muy chico. A los 4 años.

JUAN: Ah. Entonces, el obelisco no debe impresionarlo mucho.

DAVID: ¿A vos sí?

JUAN: Eh, qué sé yo... hay días.

DAVID: ¿Te quedó familia?

JUAN: Carlos.

DAVID: No, digo... familia... directa.

JUAN: Carlos.

DAVID: Está bien, Carlos. ¿Y aquí, qué hacés. ¿Trabajás?

JUAN: Y, sí... si no, ¿cómo hago? Y usted, ¿qué hace?

DAVID: Soy arquitecto.

JUAN: (*Entusiasmado*) ¿En serio? ¡Yo también quiero ser arquitecto!

Afuera se escuchan pasos en la escalera. El que llega, tropieza, debido a la oscuridad, putea. Ahora entra, y dice: "¿Quién mierda te creés que sos? ¿El príncipe de Gales?... ¡y yo no sé quién mierda es el Príncipe de Gales!". Ríe. La puerta se abre. Entra Carlos, tomándose la pierna. Juan se acerca a él y lo alumbrá con la vela.

CARLOS: (*Lo mira*). Qué amable que sos. Dame. (*Toma el platillo con la vela y se sienta en la cama*). ¿Hasta cuándo vamos a seguir sin luz?

Se levanta la pernera del pantalón y se acaricia la pierna golpeada. Juan se aproxima.

JUAN: ¿Se lastimó?

CARLOS: (*Con cierta agresividad contenida*) No llores. No es fatal

JUAN: ¿Quiere que le traiga un trapo con...?

CARLOS: (*Lo corta*). Hoy es tu día de la amabilidad. No hace falta. Yo me curo con mis manos. Mis manos siempre me curaron. (*Se pasa la mano por la pierna. De pronto, estalla*). ¿Quién mierda te crees que sos, el Príncipe de Gales?

JUAN: (*A David*) Se lo dije.

CARLOS: (*A David*) ¿Te lo dijo?

DAVID: Sí.

CARLOS: ¡Me rompí el culo para conseguirle un trabajo en el bar de la otra cuadra, y hoy me entero que hace dos días que no va! (*A Juan*) ¡Te rajaron! ¡Hay doscientos esperando!

JUAN: Quiero tocar la guitarra. Y cantar.

CARLOS: ¿Y qué más?

JUAN: Nada más. Tocar la guitarra. Y cantar.

CARLOS: (*Lo mira. Se acaricia la pierna*) ¡La puta que lo parió a los cortes de luz! (*Pausa. Mira a Juan*). ¿Sabés tocar la guitarra, y cantar?

JUAN: Qué sé yo... (*Pausa*). No.

CARLOS: Andá a averiguar dónde venden una guitarra... usada, y quién da clases en el barrio.

JUAN: Gracias, don Carlos. (*Sale de la habitación*).

DAVID: A mí me dijo que quería ser arquitecto.

CARLOS: Sí. Y anteaer quería ser "antropólogo"... pero lo confundió con los que pescan tiburones. Y la semana pasada, astronauta. Te lo dije. Quiere todo, pero no sabe nada.

DAVID: Por lo menos sabe que quiere todo. ¿Cómo fue que te cayó? ¿Conocías a la familia?

CARLOS: (*Pausa. No lo mira. Se sigue acariciando la pierna*). Sí. (*Se baja la pernera del pantalón*). ¿Con quién hablabas anoche?

David lo mira.

Te oí hablar, en el baño.

DAVID: Te confundiste. Estabas soñando.

CARLOS: ¿Sabés cuánto hace que no sueño? Me acuesto y me muero. Y estaba bien. Pero llegaste vos... y me cambiaste la papeleta.

DAVID: (*A la defensiva*) No tengo a dónde ir.

CARLOS: ¿Cómo no vas a tener dónde ir? ¡Con toda tu familia de doctores... y diputados... y tus amigos bacanes...! ¿Por qué no volvés con tu mujer?

DAVID: ¿Por qué no volvés con la tuya?

CARLOS: ¡La mía está con otro, y vos lo sabés!

DAVID: La mía también.

Carlos lo mira, sorprendido.

Y mi familia se quemó. Hice una pila con todas las fotos... menos una. Todas. Mías. De ella. De ellos. Y la quemé. (*Pausa. Corta*). No tengo a dónde ir, Negro...

De pronto, vuelve la luz. Carlos ve la "montaña," cubriendo casi la ventana. Sorprendido, y con la vela aun encendida en la mano, va hacia allí. La mira, como si estuviese alumbrándola con la vela. Se vuelve a David con los ojos de sorpresa, como preguntándose qué es eso.

DAVID: ¿Me ayudás?

CARLOS: ¿A qué?

DAVID: A escalarla.

Se abre la puerta y entra Juan.

JUAN: Cambié de idea, don Carlos. Quiero ser artesano. Se llama así, ¿no?, esos que arreglan antenas de televisión en las azoteas...

CARLOS: No. Esos son antenistas.

JUAN: Ah. Bueno, entonces... quiero ser artesano.

La luz va disminuyendo lentamente sobre los tres. En la oscuridad, vemos que la "montaña" deja de cubrir la ventana. De la calle llegan sonidos de autos, camiones, colectivos, bocinas, gritos. Cuando ya aturden, cesan de pronto, y se hace luz de día en la habitación. En el baño, Juan se está afeitando. David mira hacia afuera, por la ventana. Carlos, sentado en el suelo, revisa los elementos para escalar que trajo David.

CARLOS: ¿Alguna vez escalaste una montaña?

DAVID: No. Siempre viajé en avión. ¿Y vos?

CARLOS: A lo más que llegué, fue a la copa de un sauce. Y me caí al río. Fue el día que me comieron las pirañas. ¿Vos estás loco...? ¡Ni siquiera trajiste zapatos de esos, con clavos...!

DAVID: Vamos y compramos dos pares.

CARLOS: (*Lo mira*) Vamos no. Vas. Y compramos no. Comprás. ¡Uno! Estás más loco que una cabra. ¡Por favor, no hablés de eso delante del gurí...!

Juan deja de afeitarse. Escucha.

DAVID: ¿Por qué?

CARLOS: ¡Porque se le contagia todo, por eso! En tres meses, desde que llegó se pescó escarlatina, papera, gripe virósica, y falso crup. ¡En tres meses!

¡Imagínate si venís ahora con el cuentito de la montaña...! ¡Para vos puede ser divertido, pero a él se le pega todo!

DAVID: Podemos ir los tres.

CARLOS: (*Lo mira*). ¿A dónde? ¿A dónde querés ir? ¡Vos no vas a ir a ningún lado, y lo sabes muy bien!

DAVID: Tengo que ir. Si no...

CARLOS: (*Lo corta*). ¿Si no, qué? ¿Qué? ¡No vas a ir, moishe! ¡No vas a ir! ¿Qué edad te creés que tenemos? ¡Dieciocho, como cuando nos conocimos en la colimba? ¡Treinta, como cuando nos vimos en México, en la época de los milicos? ¡No vas a ir, no vas a ir! Así que, ¡por favor!, no hablés delante del gurí... ¡No le mezclés los tantos! Ahora quiere ser artesano...

DAVID: Y antropólogo. Y arquitecto. Y astronauta. Y guitarrista. Y cantor.

CARLOS: ¡Está eligiendo! Por eso... ¡no! (*Mira una gruesa sogá con ganchos*). Y esto, ¿cómo mierda se usa?

DAVID: No sé... creo que se revolea... y se tira... así... (*Hace el gesto. Parece que estuviese enlazando algo*) y se engancha... creo.

CARLOS: (*Lo mira*). Creés. Ni sabés cómo se usa, y querés... Así que se engancha. Solo, se engancha. O de arriba de la montaña viene el Abominable Hombre de las Nieves, y te hace el favor de engancharlo... ¡Gracias, Abominable Hombre de las Nieves! ¡No tiene por qué, arquitecto...! (*Pausa corta*). ¡Hacé el favor! (*Ve que David mira por la ventana*). ¿Qué mirás?

DAVID: Allá, entre la niebla... ¡Parece una montaña, no!

Carlos va hacia la ventana. Mira.

CARLOS: ¡Es el obelisco, boludo! ¿M e estás cargando? ¿Viniste a mi casa... bueno, a lo que sea... para cargarme?

DAVID: Vine porque te necesito.

CARLOS: ¡Ni soy tu mujer, ni tu marido...!

DAVID: (*Rápido*) ¿Ni mi amigo?

CARLOS: (*Lo mira*). ¿Qué me pasa con vos, moishe? No te entiendo... pero te siento. Sí, soy tu amigo. Y porque soy tu amigo, es que te digo: lo de tu viejo te jodió, pero todo jode, y todo pasa. Así que, volvé con tu mujer, perdónala, o hacé como que no sabés nada, el tango cambió de letra, ahora se perdona, entonces, perdónala, cuesta lo mismo que no perdonar... ¡y seguí adelante!

DAVID: No es mi mujer... No es mi padre... Soy yo, Negro.

CARLOS: (*Lo mira*). Vos. Sí, vos. ¡Siempre fuiste vos! ¡Te importó un carajo de los demás, siempre! Vos, vos y vos. Y ahora, ahora que cuando trabajo trabajo, y cuando como como, y cuando duermo duermo... te aparecés vos, para joderme... ¡a mí, y al gurí!

DAVID: ¡Lo defendés como si fuese tu hijo...!

CARLOS: ¡Es mi hijo, carajo!

Juan deja de afeitarse, pero no se vuelve. Carlos habla en tono más bajo.

¡Él no lo sabe, pero es mi hijo...!

Carlos va hacia la puerta del baño, como dudando si Juan pudo haberlo escuchado. Juan sigue afeitándose, mientras silba suavemente. Carlos va hacia David.

Cuando me enteré que la madre había muerto, estuve a punto de tirarme por la ventana. Pero está muy alta. No iba a poder contártelo...

DAVID: ¿Pensabas ir a buscarme?

CARLOS: Sí... pero entonces llegó el gurí... y me quedé aquí. Decidí dedicarme a educarlo... ¡Por eso lo dejo elegir! Que elija lo que le guste... lo que quiera...

DAVID: (*Agresivo a su pesar*) Como vos.

CARLOS: ¿Qué tenés que decir de mí?

DAVID: De vos, de mí...

CARLOS: ¡Mirá, moishe, vos mejor no hablés, ni siquiera te animaste a tener hijos! Y ahora te venís con eso de escalar una montaña... ¡Vamos! ¿De qué la querés jugar? (*Grita hacia el baño*). ¡Dale, gurí, apúrate, que tenemos que ir a ver al jefe de los gitanos por el asunto de la artesanía!

JUAN: (*Desde el baño*) ¡Ya salgo, don Carlos!

CARLOS: (*A David*) ¡Primero hubieses tenido el coraje de tener un hijo! ¡Aunque sea uno!

DAVID: Lo hubiese matado. O se hubiera muerto él, de vergüenza.

CARLOS: ¡Qué judío más melodramático que sos, moishe! ¡Nadie se muere hoy de vergüenza!

DAVID: Entonces lo hubiese matado.

CARLOS: ¡Yo te conozco, David! ¡A mí no! ¡Desde los 18 que nos conocemos! Aunque vos seas arquitecto, y yo mozo de un bar en La Boca... ¡te conozco! ¡A mí me querés vender un buzón? ¡Así que ... no tuviste hijos... de mí... ¡del mundo! ¡Te rajaste, moishe! ¡Siempre te rajaste!

Y ahora te venís como siempre, lleno de frases... que la vergüenza... que la montañita... ¡No me jodás, David! ¡Y no jodás al gurí! ¡Por favor, eh! ¡A él... no! (*Grita*). ¿Qué te estás haciendo, gurí... la onda punki? ¡Si querés, te presto el engrudo!

Juan sale del baño

JUAN: ¿La onda qué, don Carlos?

CARLOS: Nada. Vamos, que los gitanos son impacientes.

Va hacia la salida. Carlos vuelve a David.

¡Si te hace falta podés llevarte mi valija!

JUAN: ¿Don David se va?

CARLOS: ¡Y, tiene su casa, no! ¡Chau, moishe!

DAVID: Chau, Negro... (*Antes de que Carlos termine de salir*). ¡Negro...!

Carlos vuelve a él. David grita.

¡Chajá!

Carlos lo mira. Juan suelta una risita corta. Luego, Carlos y Juan salen. David mira por la ventana. La abre. Mira a lo lejos. Aspira hondo, abriendo los brazos. Mira hacia abajo. Toma la cuerda para escalar. Apoya uno de los ganchos en el marco de la ventana, y arroja la cuerda hacia afuera. La puerta se abre. Entra Carlos. Lo mira. David se vuelve a él.

CARLOS: ¿Necesitás quedarte?

David asiente.

¡Quedate!

Y en ese preciso momento, se corta la luz.

¡La puta madre que lo parió!

Sale y cierra. Oscuridad total, salvo la luz de la ventana. David enciende una de las velas y va hacia el baño. Deja la vela en el piso y se sienta sobre el inodoro.

DAVID: Tercera conversación: papá, te tengo miedo. Terror. Esta conversación comenzó a solas, entre vos y yo, cuando te vi, ahí, todo muerto... yo hablaba, y hablaba, porque tuve la sensación que estabas ahí, sí, pero al mismo tiempo arriba, flotando sobre nosotros dos, mirándonos, escuchándome... ahora tengo miedo que estés dentro mío... Tus silencios... Tus frustraciones... Tu resignación... Tengo terror al tiempo que vendrá... Terror a repetir tus gestos en los míos... A callarme con tu silencio... Terror, terror, papá, a parecerme a vos... y no vas a estar a mi lado para poder diferenciarme... ¡Ya nunca más

podré diferenciarme de vos, papá! (*Pausa corta*). y tu foto no me sirve, porque tu sonrisa no es una respuesta... No es... ¡No es...!

La puerta se abre y entra rápidamente Carlos. Tropezó en la oscuridad.

CARLOS: ¡La puta madre que lo parió!

A tientas, y tropezando, llega hasta la puerta del baño. Quiere abrirla, pero descubre que está cerrada por dentro.

¿Sos vos, David? ¡Por favor, apurate, que ni pude llegar a la casa de los gitanos!

DAVID: (*Con voz de estreñido*) ¡Ya salgo!

Tira de la cadena. Toma la vela. La apaga de un soplo. Oscuridad total. Ni la luna queda. De alguna cantina llega una tarantela lejana, que se va aproximando. Y ahora sí, entra por la ventana la luz de la luna. Pausa. Se abre la puerta. Entra Carlos. Enciende la luz. El foco explota.

CARLOS: ¡No! ¡No! ¡Y no! ¡La puta madre! ¡Por qué no habré nacido en Bolivia!

Se enciende una vela en la zona de la cama. Vemos a David, recostado en ella. Carlos va a buscar otra lámpara.

DAVID: En Bolivia te apunás. ¿No lo encontraste?

CARLOS: No... ¡Por la diarrea de mierda! Me atrasé... y cuando llegué a la casa de los gitanos... ¡ni noticia del gurí! ¡No llegó nunca...!

DAVID: ¿Sabía dónde queda?

CARLOS: ¡Es payuca! No sabe nada de nada! (*Cambia el foco*). ¡Por dónde andará?
Enciende la luz.

DAVID: Tiene la bolsa de dormir, no te preocupés.

CARLOS: Sí, claro, pero, ¿por dónde andará? ¡No sabe nada de nada!

DAVID: ¿Y si no sabe nada de nada, por qué lo dejaste “elegir” como decís vos?

CARLOS: (*Nervioso*) ¡No me compliqué las cosas, no me compliqué las cosas!
(*Pausa*). Perdoná que te haya despertado...

DAVID: No estaba durmiendo. Oíme, ¿cómo fue que... que...? (*Se refiere a Juan*).

CARLOS: Terrible. Terrible. Una de las hijaputeces más grandes que hice en mi vida. Nunca pude sacarme esa culpa de encima... ¿Querés un mate?

DAVID: Bueno.

Carlos comienza a calentar agua y a preparar el mate.

CARLOS: Un año de mierda.

DAVID: ¿Cuál?

CARLOS: El 66.

DAVID: Para mí no.

CARLOS: ¡Para ustedes ningún año es malo! ¡Siempre caen parados! Para mí fue una mierda. Tuve que ir a Corrientes, por una huelga. El compañero responsable estaba en cana, y yo fui a reemplazarlo. La familia me recibió como un duque, sabés... y yo me porté como un hijo de puta. ¡Me cogí a la compañera del compañero encanado!

DAVID: ¿Ella...?

CARLOS: Sí. La madre. Un día ella me escribió. Me contó todo. Y empecé a mandarle guita.

DAVID: ¿Nunca volviste?

CARLOS: ¡No... le mandaba unos manguitos para...! Hasta que pasó lo del accidente, y lo hice venir al gurí... (*Impaciente va hacia la ventana*). ¿Pero por dónde mierda estará ese ignorante? (*Vé la cuerda colgando y el gancho aferrado al marco de la ventana*). ¿Qué es esto?

DAVID: ¿Qué?

CARLOS: ¡Esto! (*Le enseña la cuerda*).

DAVID: La puse para entrenarme.

CARLOS: ¡Para romperte la cabeza no tenías que entrenarte! ¡Te tirás de punta, y chau!

La pava con agua comienza a hacer ruido. Carlos va a la cocinita y prepara el mate.

¿La usaste?

DAVID: ¿Qué cosa?

CARLOS: La cuerda esa. ¿Ya la usaste?

DAVID: No, todavía no.

CARLOS: (*Pausa corta*). Te lo agradezco. Ya no tengo problemas con la cana, ¡pero no quiero que vengan a averiguar quién era el boludo que se suicidó queriendo subir al cuarto piso por una cuerda! ¿Qué comimos anoche?

DAVID: Tallarines...

CARLOS: ¡Deben haberles puesto salsa Tabasco! Yo nunca tuve diarrea... ¡y ahora, por culpa del Tabasco y la diarrea, el gurí quién sabe por dónde estará!

DAVID: Vos no me creés. Me cambiás de conversación. No me creés...

CARLOS: Está bien. Te creo. ¿Qué?

DAVID: Lo de escalar la montaña.

CARLOS: No. No te creo. Tomá... (*Le da un mate*).

DAVID: Tomate vos los primeros.

CARLOS: Siempre fino y pretencioso... ¡Siempre fino y pretencioso!

Bebe el primer mate. David va hacia la ventana. Toma la cuerda. La observa detenidamente. Carlos lo mira con atención.

¡Si no hirvió, pegó en el poste!

Vuelve a la cocina y echa agua fría en la pava. David mira hacia abajo. Carlos lo observa.

¡Era tan linda, David... como un lujo! Todo el tiempo, en esos 23 años, anduve queriendo volver, pero... era la compañera de un compañero, ¡y yo me había aprovechado de la situación...! No pude. No pude...

David se sube al marco de la ventana. Mira hacia abajo, tratando de decidirse. Carlos lo observa.

Yo seguí mandándole la plata, y ella me escribía cartas... "Gracias, señor..." Señor me decía... Y me hablaba del marido... ¡el compañero! Así que... ¡nunca me animé a volver!

David renuncia, por ahora, a su idea de usar la soga. Vuelve a la habitación.

DAVID: La vergüenza.

CARLOS: ¡Y sí, la vergüenza! ¡Pero no me morí de vergüenza! ¡Me jodí, pero no me morí! ¡Y jodí a todas las mujeres que después estuvieron conmigo, porque cada vez que me acostaba con una, pensaba en ella...! ¡Pero no me morí!

DAVID: Siempre fuiste un sobreviviente. Y yo te envidié por eso...

CARLOS: Vos decís "sobreviviente", pero querés decir otra cosa... jodida. Pero no, te equivocás, sí, soy un sobreviviente, y me planto: ¡basta para mí! Tengo un laburo... de mierda... pero es un laburo... Esta pieza que es una mierda... pero aquí vivo, y puedo pagar el alquiler... comer como... ¡mierda! Pero como... y tengo un hijo... ¡de la vergüenza, sí, pero a mí me dio un hijo! ¿Y a vos, qué te dio... ganas de suicidarte, eso fue lo que te dio? ¡Por que vos viniste a eso... a suicidarte! ¿No?

DAVID: ¡No! (*Pausa*). Creo...

CARLOS: ¿Ni de tu suicidio estás seguro...? Porque, la verdad, ¿qué mierda es tu montaña, si no la muerte?

DAVID: ¿Vos creés, Negro?

CARLOS: ¡No, moishe, a mí, no! ¡Es tu montaña! ¡Vos te la inventaste! ¡Bancátela! Yo ahora tengo otro... (*Bebe el mate*). ¡Se enfrió, carajo! (*Va a la cocina a calentar el agua*). Otro problema: el gurí... ¿Dónde se habrá metido? ¡Y no pongás esa cara, moishe!

DAVID: ¿Cuál?

CARLOS: ¡Esa, esa! ¡No podés poner cara de inocente para preguntarme si yo creo que te querés suicidar! ¡No se puede ser tan inocente!

DAVID: No, Carlos.

CARLOS: No, ¿qué?

DAVID: No me quiero suicidar.

CARLOS: ¿Estás seguro?

DAVID: Sí...

CARLOS: ¿Bien seguro? ¿Sin "creo"?

DAVID: Sí...

CARLOS: Entonces, ¿me querés decir para qué mierda viniste? ¿Qué querés?

DAVID: Lo contrario.

CARLOS: ¿Lo contrario de qué?

DAVID: ¡Lo contrario! ¿No entendés?

CARLOS: ¡No! ¿Cómo te voy a entender, si a vos siempre los sesos te bailan un chamamé? ¡Para mí las cosas son simples, y directas! ¡Soy padre! ¿Sabés qué significa para mí?

DAVID: ¿Qué?

CARLOS: Que soy padre. Ni tío, ni abuelo... padre. Eso solo. Así de sencillo.

DAVID: Pero tu hijo se perdió.

CARLOS: (*Pausa*). Sí... se perdió. ¡Qué jodido que sos, moishe... qué jodido sos! ¡Tus patadas siempre me pegan en los huevos...!

DAVID: ¡No quise ofenderte, Negro!

CARLOS: ¿Y quién habla de ofensas? ¡Estoy tan entrenado, que las ofensas me resbalan! Es la verdad... Se me perdió... Desde que nació lo perdí, porque nunca voy a tener el coraje de decirle que soy el padre... ¡Esta mierda de vergüenza! (*Escucha hervir el agua*). ¡Y ahora se hirvió, carajo! ¡Ya ni mate!

DAVID: Lo contrario quiere decir... vivir. Pero vivir, Negro... ¡vivir en serio! Esto... ¡No... esto no! El otro día fui a afeitarme... y no me vi en el espejo...

CARLOS: Seguro que era la puerta.

DAVID: A la hora me avisaron que había muerto papá. Pero yo hacía una hora que estaba solo... ¡Hasta sin mí estaba! ¡Solo, solo, solo!

CARLOS: ¿Y a quién querés encontrar arriba de tu montaña?

DAVID: Alguien...

CARLOS: Alguien. ¿Y por qué no te animaste a bajar recién por esa cuerda?

DAVID: *(Lo mira)*. ¿Tuve miedo?

CARLOS: Y sí. Uno ya conoce mucha gente. Tiene miedo de conocer gente nueva. Haceme caso: por un tiempo, andá a afeitarte a la peluquería. Que el problema lo tenga el peluquero.

Se abre la puerta. Juan entra lentamente. Tiene señales de haber sido golpeado. No trae la bolsa de dormir.

¿Qué te pasó? *(Va hacia él. Lo sacude)*. ¿Qué te pasó!

JUAN: Nada... un montón de... tipos... ¿cómo se llama eso?

CARLOS: Patota.

JUAN: Sí, eso, una patota.

CARLOS: ¡Vamos a la policía!

JUAN: Don Carlos...

CARLOS: ¡Qué don Carlos! Vamos a la policía! ¡Y no te lavés la cara, para que vean lo que te hicieron! ¡Hijos de puta!

Lo toma del brazo y va llevándolo hacia la puerta. Juan se resiste. Por fin se suelta.

JUAN: Don Carlos... espere... espere... *(Pausa)*. No fue una patota...

CARLOS: *(Lo mira)* Primera mentira que me decís. ¿Y quién fue?

JUAN: El turco...

CARLOS: ¿Qué turco?

JUAN: El de la tienda de la vuelta...

CARLOS: ¿Y por qué?

JUAN: Una pavada...

CARLOS: Contame. Tengo tiempo.

JUAN: Una camisa...

CARLOS: ¿Qué camisa?

JUAN: Una que compré... al fiado... y me olvidé de pagarle...

CARLOS: ¡Me hubieses pedido la plata a mí!

JUAN: ¡Me olvidé, ya le dije!

CARLOS: ¿Y la bolsa de dormir?

JUAN: Me la sacó el turco...

CARLOS: ¿Por qué? ¿A cambio de la camisa?

JUAN: Sí...

CARLOS: Está bien. Vamos.

JUAN: ¿A dónde?

CARLOS: A ver al turco. ¡Le pago la camisa, te devuelve la bolsa de dormir, y después le rompo la cara yo! ¡Vamos!

Otra vez quiere llevárselo tomado del brazo.

JUAN: No, don Carlos... no... ¡Suélteme!

CARLOS: *(Lo mira)*. ¿Qué pasa?

JUAN: *(Pausa)*. No fue por la camisa...

CARLOS: Segunda mentira que me decís... ¿Y por qué fue?

JUAN: Por la turca... ¡la turquita!... la hija del turco...

CARLOS: Vos estás lleno de sorpresas, gurí... ¡lleno de sorpresas! ¿Se puede saber qué pasó con la turquita?

Juan no responde.

(Furioso) ¡Décimelo, carajo, o te empavono el otro ojo!

Levanta una mano como para darle una bofetada. Juan se pone en guardia, como para devolverle un posible golpe. Carlos se sorprende.

¿Me ibas a pegar?

JUAN: Perdone... *(Adopta pose de humildito)*.

CARLOS: Perdoná vos también. Y ahora que estamos a mano, decime, ¿qué pasó con la turquita?

JUAN: *(Pausa)*. Me la cogí. *(Lo mira. Ríe cortito. Se corta)*.

CARLOS: ¿Qué edad tiene? ¡La turquita, qué edad tiene!

JUAN: 22... creo.

CARLOS: ¡No importa! ¡Con que sean veinte, suficiente! Es responsable de lo que hace... *(Lo mira)*. ¿O la violaste?

JUAN: ¡No... qué! ¡Ella se dejó!

CARLOS: ¡Entonces el turco no tiene derecho a pegarte! ¡Su hija es grande, mayor de edad! ¡Sabe lo que hace! ¡Vamos! *(Vuelve a tomarlo del brazo. Juan se suelta)*.

JUAN: ¡Déjeme, quiere! No me gusta que me anden tironeando de un lado para otro!

CARLOS: (*Lo mira. Pausa*). Ya me dijiste dos. Estoy esperando la tercera mentira. La turquita... ¿tiene ocho años?

JUAN: No... me dijo que tiene 22... pero está preñada.

CARLOS: (*Pausa*). ¿Vos de dónde venís... de Corrientes... o de París? ¿Cómo puede estar preñada, si vos hace apenas tres meses que llegaste y te pasaste dos y medio de enfermedad en enfermedad?

JUAN: Y sí... ese día la conocí... ¡y a la noche!

David ríe.

CARLOS: ¡No te riás, hacé el favor! ¡Seguí pensando en tu montañita, que yo tengo problemas más concretos! (*A Juan*). Así que la preñaste... llegaste... la miraste... y la preñaste... ¡Qué hijo de p...!

JUAN: (*Lo corta*). ¡Con mi vieja no, eh!

CARLOS: Perdoná. (*A David*). Ahora resulta que el que tiene que pedirle perdón, soy yo! (*A Juan*). Igual no tiene derecho a pegarte. Puede pedirte que te hagas responsable por lo que hiciste. Eso sí. (*Pausa*). Porque te vas a hacer responsable. ¡Te lo juro! ¡Te vas a hacer responsable!

JUAN: ¿Como usted?

CARLOS: (*Pausa*). ¿Cómo... como yo?

JUAN: Y sí... como se hizo responsable con mi mamá... todos los meses le mando un poco de plata a la turquita. ¿Eso dice usted?

CARLOS: ¡Vos... me oíste cuando... pero oíste mal! ¡Todo tiene explicación!

JUAN: No se gaste, don Carlos. Lo supe siempre. Mamá me lo dijo cuando cumplí 5 años.

Carlos lo mira. Pausa. De pronto, se apaga la luz.

CARLOS: ¡La puta madre que los parió! ¡Cada vez empiezan más temprano!

Oscuridad total. En la oscuridad, a través de la ventana, se ven cruzar el cielo rayos y se escuchan truenos. El viento aturde. Es toda una tempestad. Todo se va calmando lentamente. Y se ve nacer el arco iris, que parece inundarlo todo. En el baño, se enciende una vela. David está sentado sobre el inodoro.

DAVID: Cuarta conversación: miro tu foto... La única vez que te vi una... No, eso ya te lo dije... Tuviste que morirte para darme cuenta que... No, eso también te lo dije... Agujas... ¡sí!... de pronto descubrí que sos como agujas en mi... ¡Eso también te lo dije! (*Pausa. Inclina la cabeza*). Nunca hablamos... ¿y ya no tengo nada que decirte? ¿O qué? ¿Que descubrí que mi mujer me engañaba, y no sufrí? ¿Qué te

moriste... y sufrí por mí, no por vos? ¿Qué todos se mueren... y sufro por mí, no por ellos? Que miro... y miro y miro... ¿esa es la herencia que me dejaste, papá?

CARLOS: ¿Cómo te gustan los bifés, David?

DAVID: Más o menos.

CARLOS: Eso no quiere decir nada.

DAVID: Ni crudo ni cocido. Midium.

CARLOS: Tu abuela. ¿Te afeitaste?

DAVID: Sí...

CARLOS: Te afeitaste mal.

DAVID: Sí. ¿Y Juan?

CARLOS: Lo mandé a hablar con el turco... el suegro. Que se haga responsable. ¿Te das cuenta? ¡Siempre supo que yo era el padre, y yo...! ¡De vergüenza hasta el cogote!

DAVID: ¿Y ya se te fue?

CARLOS: No... no se te va nunca. ¡O aprendés a vivir con ella, o mejor te suicidás!

DAVID: Ya te dije que no pienso suicidarme.

CARLOS: ¡No hablo de vos, hablo de mí! ¿Siempre pensás en vos, nada más?

DAVID: Está bien. Me borro. ¿Y para qué lo mandaste... querés que se case con la griega?

CARLOS: La turca. Es turca. ¡Nunca escuchás a los demás, moishel! ¡Y claro que tiene que casarse! Es su deber. Además, le va a hacer bien. Se va a asentar. Después de todo lo que le pasó, tiene que tranquilizarse...

DAVID: Como nosotros, no... Nos pasó de todo. Y ahora estamos asentados, tranquilizados... como una copa colmada. Una gota más y nos volcamos.

CARLOS: ¡Él no tiene nada que ver con nosotros! Es otra época, otra generación. Y yo lo voy a ayudar a que salga adelante. Voy a educarlo como se debe.

DAVID: ¿Y el casamiento con la... la turca... a qué año de colegio pertenece? ¿O es nivel universitario?

CARLOS: ¿De qué mierda hablás? ¿Por qué no te entiendo?

DAVID: Hablo de tu idea de la educación. Primero, libre, que elija... antropólogo, artesano, arquitecto, guitarrista, cantor... ¡lo que quiera! ¡Y ahora querés casarlo con la... la esa!

CARLOS: ¡Ahora soy el padre! ¡Antes creí que él no lo sabía! ¡Pero ahora soy el padre! ¿Para qué mierda sirve toda mi experiencia sino para transmitírsela? ¿Qué le voy a dejar de herencia, eh?

DAVID: Una... foto. *(Sonriendo)*.

CARLOS: ¿Una... qué? ¡Yo desde la época de los milicos le tengo tanto miedo a las fotos, que ni por puta me hacés sacar una!

DAVID: Pero si ahora estás fuera de combate. ¿Qué problema te hacés?

CARLOS: Fuera no. En otro. Vos lo dijiste, como si fuese un insulto: sobrevivir.

DAVID: ¿Estás bien?

CARLOS: Nunca lo pienso. Estoy. ¡Y ahora estoy para educar a mi hijo! Esa va a ser mi vida.

DAVID: Tu vida no. La de él. Porque vos le querés regalar la tuya para que él cargue con las dos.

CARLOS: ¿Por qué siempre lo complicás todo, moishé, por qué? La vida es mucho más simple, mucho más simple! Aprendelo de una vez, y vas a vivir más tranquilo.

DAVID: Hubo una época, antes, ¿te acordás, Negro? en que verte me daba como tranquilidad... como paz... una cierta sensación de relajamiento... de que podía descansar en vos... Ahora vine a...

CARLOS: Viniste a embarcarme en que te ayude a escalar tu montañita, ¡vamos, buzones no! ¿Sí o no?

DAVID: Sí...

CARLOS: ¿Ves, ves? ¿Pero sabés qué...?

DAVID: ¿Qué?

CARLOS: Yo no puedo darte más que esto, moishé. Nada más. Igual fue antes. Lo que pasa es que antes te servía, y ahora...

DAVID: Ahora no basta con lo que sirve. ¡Negro... descubrí algo muy importante!

CARLOS: ¿Qué?

DAVID: ¡Hay que inventar lo que no sirve, lo que nadie compra ni vende! ¡Lo que solo se ve! ¡Lo que todavía no existe! ¡Como un viaje al centro de la tierra! ¡O al centro del cielo!

CARLOS: El cielo no existe. El aire sí. Lo leí.

DAVID: Si lo leíste existe. No es el que digo yo.

CARLOS: ¿Por qué no te vas un poco a la mierda? Decime, ¿todos los arquitectos son como vos, así de rayados?

- DAVID: No soy más arquitecto. Renuncié a la profesión. El título lo quemé. La mesa de dibujo la regalé. Y el auto se lo dejé a mi mujer.
- CARLOS: Perdoname, ¿no vendiste nada?
- DAVID: No, ¿por qué?
- CARLOS: Por la guita, ¿por qué! ¿O pensás vivir a costilla mía?
- DAVID: Y sí, hasta que nos vayamos a escalar la montaña.
- CARLOS: ¡No vamos a ir un carajo a ninguna parte, moishe! Metétele en tu cabeza de judío a contramano! ¡Yo no me muevo de aquí! ¡Ahora, tengo un hijo! ¡Y nunca tuve nada! ¡Para vos es distinto! ¡Siempre tuviste, y renunciaste! ¡Yo, nunca, me oís, nunca tuve nada! Hasta ahora...
- Del fuego sale una llamarada.*
- ¡La puta que te parió! ¡Me hiciste quemar los bifés!
- DAVID: No importa. Me gustan crocantes.
- CARLOS: ¡Qué crocantes! ¿Dónde te creés que estás? ¿En La Cabaña? ¡Estos se quemaron!
- Trata de salvar aunque sea algo de carne.*
- DAVID: Cuando murió papá...
- CARLOS: Cuando murió mamá...
- DAVID: Sentí que algo había terminado...
- CARLOS: Tuve que salir a recolectar cajones de verdura para armarle uno para enterrarla. ¿Viste la diferencia, David? Yo soy la diferencia... enténdelo de una vez. El tiempo pasó...
- DAVID: Sí. Y ahora sos padre.
- CARLOS: Y sí. Soy padre. ¿Te parece poco? (*Por la carne*). No sirve para un carajo. ¿Querés huevos fritos... o tenés colesterol?
- DAVID: Y sí tengo colesterol, ¿por qué dijiste que me habías extrañado?
- CARLOS: ¡Si uno pudieses explicarse todo lo que es sencillo, sería mucho más sencillo! Así que regalaste todo...
- DAVID: Sí.
- CARLOS: ¡Y bueno, quedate, total, mucho no comés! Quedate hasta que te vayás a escalar la montaña... Eso sí, que sea muy pronto, moishe. Quiero dedicarme a mi hijo... y vos me distraés. ¿No te ofendés, no?
- DAVID: Te voy a escribir.
- CARLOS: Sí. ¡Y mandame la carta con un cóndor!
- Se abre la puerta. Entra Juan. Trae el otro ojo amoratado.*

¿Qué te pasó en el otro ojo?

JUAN: El turco...

CARLOS: ¿Tu suegro? ¿Ya hora por qué?

JUAN: No me dijo.

CARLOS: ¡A mí sí me lo va a tener que decir, por las buenas o por las malas!

Va hacia la puerta.

JUAN: Espere, don Carlos...

CARLOS: ¡Que espere ni espere! ¡Si soy tu padre, tengo que empezar a portarme como un padre! (*Pausa corta*). ¡Carajo!

Sale. Juan mira a David. Silba.

DAVID: ¿Qué ibas a decirle?

JUAN: Nada... Que tengo hambre. (*Va a la cocina. Busca*). ¿Y los bifes?

DAVID: Se le quemaron. Los tiró.

JUAN: ¿Los tiró...? ¿Está loco? (*Busca en el tacho. Los saca de allí. Los pone en la sartén y comienza a freírlos*). El fuego cura todo. (*Ríe*). ¡A mí me curó de mi familia! ¡Se murieron todos en un incendio! ¿No lo sabías?

DAVID: Sí... ¿Y vos, cómo te salvaste?

JUAN: Qué sé yo... Andaba por ahí... Cuando volví, no había quedado nada de la casa. (*Por los bifes*) ¡Quedaron bárbaros! ¿Quiere...? No, ya sé que no... (*Comienza comer con desesperación*). ¡Con todo este despelote boludo mi viejo se olvidó de darme de comer!

DAVID: (*Lo mira*). ¿Siempre comés así?

JUAN: ¿Así, cómo? ¡Como! ¡Como pueda... desde que vine, las cosas mejoraron... ¡la comida, quiero decir!... pero, hay que estar preparado.

DAVID: ¿Para qué?

JUAN: (*Lo mira. Ríe*). ¡Para todo, don David! Para todo!

DAVID: Vos también me parecés un sobreviviente, sabés.

JUAN: (*Se vuelve humilde de pronto*). No, yo... yo soy un correntinito de 23 años... ¡nada más, don David!

DAVID: Haceme un favor...

JUAN: ¿Qué?

DAVID: El don David... metétele en el culo. (*Se arrepiente*). Perdoná. Me sacaste de las casillas.

JUAN: ¡No importa! ¿Y... seguiste haciendo dibujitos?

DAVID: Y tampoco quiero que me tuteés.

JUAN: ¿Sabe dibujar una guitarra?

DAVID: Sí.

La luz se corta de golpe.

¡La puta madre que lo parió!

En la oscuridad, Juan larga una carcajada. Y también en la oscuridad, se escucha su voz.

JUAN: ¡Le salió bárbara!

Se enciende una vela. Está puesta sobre un platillo, apoyado en la mesa. David está dibujando. Juan, a su lado, mira lo que hace.

DAVID: Y así, es una guitarra eléctrica.

JUAN: ¡Qué bárbaro!

DAVID: Y así, una de concierto.

JUAN: ¡Bárbaro! ¿Tienes unos pesos para prestarme?

DAVID: ¿Para qué los querés?

JUAN: Para comprarme una de verdad.

DAVID: Pedile a tu padre... él quería comprarte una.

JUAN: ¡No... con él, va a estar difícil!

DAVID: ¿Por qué?

JUAN: Porque va a estar difícil. ¿Y, me presta o no?

DAVID: No tengo.

JUAN: ¡Vamos!

DAVID: En serio. No me quedó ni un peso. Me mantiene tu padre.

JUAN: *(Lo mira, asombrado).* ¡Entonces esta noche dormís vos en el piso! Anoche me la pasé dando vueltas, tratando de encontrar la forma de acomodarme... ¡y encima, mi... mi viejo... soñando... y vos... hablando solo en el baño! ¿Con quién hablás?

DAVID: No te importa.

JUAN: ¡Qué bárbaro! A mí no me tiene que importar ni de vos ni de... de mi viejo, pero a ustedes dos sí les tiene que importar de mí, ¡y se la pasan metiéndose en mi vida! Y siempre igual... siempre igual. ¡Todos metiéndose en mi vida! ¡La única que era diferente, fue mi vieja! Ella... *(Se corta. Está a punto de llorar).* ¡Mierda!

Ante el recuerdo de la madre, Juan va hacia la ventana. Se apoya en el marco, y echa medio cuerpo hacia afuera. Lo ilumina instantáneamente una luz que va y viene, como si fuese un faro.

- DAVID: *(Lo mira)*. Carlos dice que era muy hermosa...
- JUAN: Qué mierda sabe. La usó para coger, nada más. Una noche. Y se rajó. Yo sé cómo era. El único que supo cómo era...
- DAVID: Lo siento.
- JUAN: Qué vas a sentir. Esto es un dibujito... ¿Terminaste con tu montaña?
- DAVID: Sí. Creo.
- JUAN: ¿Qué pensás hacer... subirla?
- DAVID: Tal vez. ¿Por qué... querés venir conmigo?
- JUAN: Mirá, a algún lado voy a tener que ir, porque se me hace que aquí... ¡no me queda mucho!
- DAVID: ¿Por qué?
- JUAN: ¡Yo sé, yo sé! ¿Y dónde queda tu montaña?
- DAVID: En alguna parte.
- JUAN: *(Lo mira sorprendido. Ríe)* ¡No, con vos no voy a ningún lado! ¡No sabés nada! ¿Te imaginás, andar con un tipo como vos por los caminos? ¡Nos cogen!
- DAVID: A vos están a punto de cogerte.
- JUAN: ¡Avisé, diga! ¡A mí nunca me cogió nadie!
- DAVID: ¿Ah, no? La turca te cogió. Te usó para dejarla embarazada. A hora te va a usar para marido. Y el turco para yerno. ¿Esa es tu manera de andar por los caminos? Un día guitarrista, al otro cantor, al otro artesano, al otro... ¡Y siempre sacando la comida de los tachos de basura! Tenés 23 años. Si te dejás usar ahora, nunca más te van a soltar. ¿Sabés por qué nace un hijo?
- JUAN: ¿Me vas a venir con el cuento del repollo?
- DAVID: ¿Sabés por qué nace un hijo?
- JUAN: *(Lo mira)*. ¡Porque el papi y la mami... *(Hace el gesto con la mano)*.
- DAVID: Por un milagro. Tiene la misma posibilidad de nacer muerto que vivo. Cuando nace vivo, es que se produjo un milagro. Mirate. Mirame a mí. Miralo a tu padre. ¿Te parece que tenemos algo que ver con un milagro?
- JUAN: Vos debés estar más solo que la mierda... para agarrarme a mí para hablar de eso...

David lo mira, desconcertado. De pronto, toma la vela con el platillo y se mete en el baño. Juan lo sigue. David ha cerrado la puerta y se sienta sobre el inodoro, después de haber dejado el platillo con la vela sobre el piso. Juan lo llama, desde la puerta.

No quise ofenderlo, don David... Me pareció... ¡No joda!

DAVID: ¡Déjame en paz, querés! (*Lo ha dicho con voz de estreñido. Ahora su voz normal*) Quinta conversación: Papá... papá...

JUAN: Oiga, don David... salga de ahí... si necesita hablar, hablemos... ¡lo que pasa es que tengo muchos problemas ya...!

DAVID: (*Con voz de estreñido*) ¡Andate! (*Con voz normal*) Por favor, papá.

JUAN: Pero si necesita tanto hablar, hablamos... total, por un minuto...

DAVID: (*Con voz de estreñido*) ¡Mandate mudar! (*Con voz normal*) Papá...! (*Pausa*). ¡Qué soledad, mi Dios!

Por la ventana aparece la cabeza de Carlos. A Juan.

CARLOS: ¿Estás ahí, atorrante? ¡Creí que te habías rajado!

Juan se vuelve. Enciende otra vela. Va hacia la ventana y alumbra a Carlos. Vemos que la cara de Carlos está llena de magulladuras.

JUAN: ¿Qué le pasó? (*Y ríe*).

CARLOS: ¡El turco! ¡Me cagó a trompadas! ¡Él y toda la familia! ¡Por culpa tuya, atorrante! ¡Tuve que subir por la ventana porque me corrieron todos hasta la puerta!

En el baño, David escucha a Carlos. Se pone de pie.

¡Así que le dijiste que no te ibas a casar con la hija...! ¿Por qué no me lo contaste?

JUAN: Cosa mía...

CARLOS: ¿Cosa tuya? ¡Desde hoy se acabaron las cosas tuyas, atorrante!

David sale del baño, llevando la vela. Ve a Carlos. Se asombra.

DAVID: ¡Vos la escalaste, Negro! ¡Pudiste!

CARLOS: (*Lo mira, sorprendido*) ¿De qué hablás, moishe?

DAVID: ¡Pudiste escalarla! ¡Vos pudiste...!

CARLOS: ¡Sí... y me cagué de frío! (*Entra. Va hacia Juan*). ¿Por qué no te querés casar con la turquita, a ver, por qué?

JUAN: Porque es una puta...

CARLOS: ¡Qué sabés vos de putas!

JUAN: ¡Todas las mujeres son putas...!

CARLOS: ¡Por respeto a tu madre no voy a permitir que hables así! (*Lo toma con fuerza*). ¡Y te vas a casar con la turquita, te lo juro!

DAVID: ¡Soltalo, Carlos... tiene 23 años nada más!

CARLOS: ¡No sabés nada! ¡Tiene 200! Seguí con tus boludeces, moishe!

JUAN: ¡Suélteme! ¡No me manosee como si fuese mi...! (*Se corta*).

CARLOS: ¿Tu qué? ¿Cómo si fuese tu qué? ¡Decí! ¡Tu qué!

JUAN: Mi... padre.

CARLOS: ¡Soy tu padre, carajo!

JUAN: ¡Qué mierda va a ser mi padre...!

Juan se suelta rápidamente. Carlos lo mira. Avanza hacia él, pero Juan saca una navaja del bolsillo y lo detiene.

Mi vieja se acostó con veinte por lo menos... ella misma me lo contó... A cada uno le escribí diciéndole que el hijo era de él... y todos los meses recibía un sobre con...

CARLOS: Con plata.

JUAN: Éramos siete.

CARLOS: Mandate mudar. Mierda. Basura. Nada. No existís. Mandate mudar... (*Grita*). ¡Ya... o te juro que te mato... si no te mata el turco al salir!

JUAN: A mí no me mata nadie. (*Guarda la navaja*).

CARLOS: (*Le grita*) ¡Fuera de mi casa!

Avanza un paso hacia Juan y este sale corriendo. Pausa. David va hacia Carlos, llevando la vela. Queda junto a él. Carlos se vuelve a David.

Ahora ninguno de los dos tiene nada, moishe...

Y en ese preciso momento, vuelve la luz. Ambos miran hacia la lámpara encendida. Se va haciendo un lento apagón. En la oscuridad la "montaña de montañas" dibujadas por David, cubre la ventana, dejando solo un espacio por el cual penetra la luz. Va naciendo la luz. Carlos está sentado, con uno de los bifés quemados sobre el ojo amoratado. David está en el baño, sentado sobre el inodoro. A pesar de la luz, tiene una vela encendida en el piso.

DAVID: Retomo. Quinta conversación: papá...

CARLOS: ¡David!

DAVID: (*Con voz de estreñido, como un reflejo casi*) ¡Ya salgo! (*Con voz normal*). Enseguida vuelvo... (*Sale del baño*).

CARLOS: (*Lo mira*). Te la pasás cagando...

DAVID: ¿Qué querés?

CARLOS: Hablar. Ese hijo de puta me dejó en el aire... (Se queja). ¡Los turcos esos pegan más fuerte que un cascote!

DAVID: ¿No te alivia el bife?

CARLOS: ¿Es verdad?

DAVID: ¿Qué?

CARLOS: ¡Lo que dijo ese...! Que la madre se acostó con todos... que no es mi hijo... ¡No sé para qué te pregunto! Siento que es verdad... ¡Aquí, aquí, aquí... (Se golpea la cabeza con un dedo). ...lo siento!

DAVID: Vos querés hablar solo. No me necesitás. (Vuelve al baño. Carlos lo mira, sorprendido. David se sienta en el inodoro). Quinta conversación: papá...

CARLOS: (Grita). ¡David!

DAVID: (Con voz de estreñido, con un reflejo casi). ¡Ya salgo! (Suspira hondo. Con su voz normal). Ya vuelvo... (Sale del baño. A Carlos). ¿Qué?

CARLOS: ¿Tenés diarrea?

DAVID: Seguí hablando solo. (Va a volver al baño).

CARLOS: ¡Esperá, moishe... por favor! (David se vuelve a Carlos). Es la costumbre... años y años de hablar solo... salvo cuando nos encontrábamos... pero cada uno tenía su vida, y...

DAVID: ¿Cómo hiciste para escalarla?

CARLOS: (Mira la ventana). ¡Si no subía, los turcos me mataban, moishe!

DAVID: ¿Y por qué te cuesta entenderme cuando te digo yo...?

CARLOS: ¡Yo te hablo de cosas concretas, David, y vos...! Bah, qué concretas. ¡Me dejó en el aire...! ¡23 años tapado de vergüenza, y resulta que ahora descubro que hasta la vergüenza fue de gratis...! (Mira la "montaña" que cubre la ventana). ¿Por qué no sacás eso, David, que no deja pasar la luz?

DAVID: La estoy estudiando... para ver por dónde escalarla.

CARLOS: ¡Es un dibujo, no es la montaña! ¿Cómo vas a estudiar en un dibujo por dónde escalar una montaña? ¡Primero no te animaste a bajar por esa cuerda... y ahora querés subir por un dibujo...! ¿Qué tenés en la cabeza?

DAVID: Dibujos... vos y yo somos un dibujo... el original se quedó no sé dónde... o todavía no nació.

CARLOS: (Pausa). David... cuando nos conocimos en la colimba, yo te ayudé con los capos, ¿sí o no?

- DAVID: Sí...
- CARLOS: Cuando teníamos hambre por la mierda que te daban, yo robé gallinas para que comiésemos los dos... ¿Sí o no?
- DAVID: Sí... pero...
- CARLOS: ¡Pero, un carajo! ¡Las robé, y comimos! ¡Y cuando cogiste por primera vez, primera vez... a los 18 años... yo te llevé! ¿Sí o no?
- DAVID: ¡Sí!
- CARLOS: Entonces, ¿por qué no podés ayudarme ahora, cuando te necesito?
- DAVID: ¡Yo quiero! ¡Pero hablo... y no me entendés!
- CARLOS: ¡Porque hablás boludeces! ¿Cómo te voy a entender? Yo te estoy pidiendo ayuda... de persona a persona... ¡y vos me venís con boludeces, con dibujitos...! ¡Yo no sé nada de dibujitos! ¡Yo...! (*Va a seguir hablando. No sabe qué decir de él. Se corta.*)
- DAVID: Son boludeces, Carlos... a ver si ahora consigo hacerme entender. Pero hacé un esfuerzo, ¿sí?
- CARLOS: (*Pausa*). Está bien...
- DAVID: (*Señala la "montaña" en la ventana*). Esa montaña...
- CARLOS: (*Grita*) ¡Esa montaña... no existe! (*Va hacia la ventana y arranca la montaña*). ¡Y la cuerda... se acabó! (*Desengancha la cuerda y la tira a la calle*).
- DAVID: (*Corre a la ventana*). ¡No...! (*Mira hacia abajo*). No...
- CARLOS: Ahora... habla.
- David lo mira. Corre hacia el baño y se sienta sobre el inodoro.*
- ¡David!
- DAVID: (*Rápido*). ¡Retomo: quinta conversación! ¡Papá!
- CARLOS: (*Va hacia la puerta del baño*). ¡Moishe... o salís o te saco yo!
- DAVID: (*Con voz de estreñido*) ¡Ya salgo! (*Pausa. Con voz normal*) Me equivoqué... no es la quinta... es la última... ¡chau, papá!
- Sale del baño. Él y Carlos se miran.*
- CARLOS: Hablá.
- DAVID: ¿Sabés por qué dejé la arquitectura?
- CARLOS: Porque sabías que yo te iba a mantener.
- DAVID: Eso también. Yo empecé arquitectura... por joder. Por joderlo a mi tío que quería que fuese abogado... como él. A mi madre, que quería que fuese como mi tío. A mi padre, que no quería nada... ¡yo no quería nada!

¡Empecé arquitectura para joder a todo el mundo! Entonces, un día, un profesor... ¡un viejo choto, decadente... y conservador... nos dijo que las iglesias se construían hacia arriba... porque Dios estaba arriba!

CARLOS: Vos sos judío, moishé. No hables de Dios. Ustedes lo mataron.

DAVID: Más o menos. ¿Vos tenés Dios, Negro?

CARLOS: Yo sí... creo. Él, no sé.

DAVID: *(Ríe apenas)*. ¡Creo... no sé...! Te estás pareciendo a mí... Yo nunca tuve Dios.

CARLOS: ¡Vamos... hasta los judíos...!

DAVID: Mis padres no. Solo creían en el dos más dos cuatro. No hubo lugar para Dios en ellos. Así crecí... sin arriba... salvo, cuando el sol era muy fuerte... ¡un sombrero!

CARLOS: ¿Y ahora... ¡a la vejez viruela!... te estás volviendo religioso? Si querés, te enseño a rezar. Arrodillate...

David lo mira.

¡Dale, arrodillate, moishé! *(Lo hace arrodillar y se arrodilla él también)*. Padre nuestro que estás en los cielos... *(Levanta su mano y señala con el dedo hacia arriba)*. En los cielos, ¿ves? ¡Arriba, bien arriba!

DAVID: Tu dedo. ¿Pero nosotros? Fijate en los ojos. Abajo. ¡Bien! abajo. ¡Hacé así. *(Mueve una mano)*.

CARLOS: *(Sorprendido)*. ¿Qué?

DAVID: Así, hacé así.

Carlos lo mira. Resignado, mueve la mano imitándolo.

¡Ahora hacé así! *(Se rasca la cabeza)*.

Carlos lo mira. Se rascan. Ríe de lo que parece una estupidez de David.

Monitos. Eso somos. Monitos de repetición.

CARLOS: Andate a la mierda, ¿querés? *(Se pone de pie)*. ¡Yo no soy ningún monito!

DAVID: Está bien. El monito soy yo. *(Sigue arrodillado)*. Vivo repitiendo gestos. Y días. Y años. Y amores. Y hambre. Y sed. Y llegadas y despedidas... *(Mueve la mano)*. ¡Hola! ¡Adiós! Y pensando... *(Se rasca la cabeza como un monito)*. ¡Mirá cómo pienso! ¡Qué maravilla cómo estoy pensando! ¿Y mis ojos? *(Se inclina hasta el piso y mira hacia abajo)*. ¡Mirada profunda! ¡Filosófica! ¡Abajo, abajo, cada vez más abajo! *(Golpea el piso)*.

CARLOS: *(Inquieto por el arranque de David)*. Pará, David...

- DAVID: ¡El viejo choto tenía razón... sin quererlo, pero tenía razón! Hablaba de un lugar que existe... ¡un lugar al que tenemos miedo de llegar...! Por eso estudié arquitectura... por eso construí... pero mis edificios se torcieron... los torció el terremoto... el terremoto, Negro... y crecieron de costado... no hacia arriba... de costado, como yo... Vos tenés suerte... no sos un monito... Yo... soy un monito que vive de costado... ¡Mirá! (*Su cuerpo se inclina hacia el costado*).
- CARLOS: ¡Teminala, querés! ¡Terminala! (*Va hacia David*). Levantate ya! (*Lo hace levantar*). No entiendo lo que me decís... pero me hace mal... ¿Qué fue... tu mujer... tu viejo...?
- DAVID: ¿Mi mujer? Yo no me acuerdo ni cómo era cuando se ponía las medias. Es increíble, Negro... Diez años juntos, y ya no me acuerdo ni cómo era cuando se ponía las medias! ¿Qué fuimos... transparentes? Nunca chocamos ni para ir al baño a la mañana después de hacer el amor. ¿Qué amor? Cuando me dejó sentí que por lo menos un gesto... ¡uno!... iba a dejar de repetirse... Vos sos un tipo de suerte... sabías cómo conseguir comida... tratar con los oficiales en la conscripción... conseguir una puta... No sos un monito, como yo... yo sí... yo sí... Por eso, cuando mi padre... ¡se quemó!
- CARLOS: ¡No hablé así de tu viejo!
- DAVID: Es la verdad. (*Va hacia el bolso que le pertenece y saca una urna*). Aquí está. Después que lo cremaron, me dieron la urna. Hervía. Yo la llevaba... así. (*Levanta la urna*). ¡Y creo que fue en ese momento cuando empecé a ver la montaña... allá... entre la niebla! Y decidí llevarlo conmigo. Tal vez allá... arriba... podíamos empezar a hablar... eso que nunca hablamos... saber dónde comenzó tanto miedo... el de él. El mío...
- CARLOS: ¿Guardá eso! Vos serás muy... muy sabio... ¡pero a mí me parece una falta de respeto con el viejo! ¡Los muertos pertenecen a la tierra!
- DAVID: ¿Y nosotros... los vivos... a dónde?
- CARLOS: ¡Guardá eso!
- David vuelve a dejar la urna en su bolso.*
- Yo estoy aquí.
- DAVID: Tenés suerte...
- CARLOS: ¡Acabala con eso de que tengo suerte! ¿Suerte de qué? ¿Sabes de qué tengo suerte? ¡De no entender un carajo de lo que decís! ¡Si no estaría tan loco como vos!

DAVID: ¡No estoy loco! ¡Si estuviese loco, no hubiera venido a buscarte...!

CARLOS: Te equivocaste, David.

DAVID: ¡No! Vos...

CARLOS: ¡No! ¡Yo nada! Te equivocaste... te lo dije... yo... soy la diferencia. Robar gallinas para comer era fácil... Hacerse el simpático con los tenientitos para que no nos jodieran, conseguir una puta más barata que los demás... ¡eso era fácil... yo te servía para eso, moishe, para eso sí! Esto... no te entiendo... ¡y no sirvo para lo que no entiendo! ¡Mezclás mucho, moishe... mezclás, mucho! ¡Qué Dios, que los monitos, que tu mujer, que tu viejo... es mucho! Y en cuanto a tu montaña... dos cosas te voy a decir, aunque te jodan... dos cosas... primero: no te animaste a bajar cuatro pisos... ¡a bajar, eh! Imaginate subir... ¡no tenés huevos para eso! Y segundo: tu montaña... no existe. Es sopa de letras, moishe... ¡sopa de letras, moishe!

David lo mira. Pausa, toma su bolso. Va hacia la salida.

David... tu viejo era de Entre Ríos, ¿no?

DAVID: Sí.

CARLOS: Haceme caso... si querés. Andá a Entre Ríos... y desparramá las cenizas por el campo. Dejalo descansar en paz. (*Murmura*) Chajá, moishe... chajá...

DAVID: Negro.

Carlos se vuelve. Sorprendido.

¿No te cansás de andar con los ojos hacia abajo?

CARLOS: Me sirve para no meter las patas en los charcos!

DAVID: (*Lo mira. Pausa*). Chajá, Negro. Chajá. (*Sale*).

Carlos va hacia la ventana. Mira lo que quedó de la "montaña" dibujada por David. Pausa corta. Se decide y termina de arrancarla. La tira por la ventana. La luz se corta de pronto.

CARLOS: ¡La puta madre que lo parió!

Oscuridad. Pausa. Se enciende una vela en el baño. Carlos está orinando. Entra lentamente Juan. Trae la bolsa de dormir. Tropieza. Putea. Carlos lo escucha.

¿David...? (*Sale del baño. Ve a Juan a pesar de la escasa luz que lleva en su mano*). ¿Viniste a robar?

Juan lo mira. Arroja al piso la bolsa de dormir. Carlos se aproxima y alumbra la bolsa.

CARLOS: ¿Cómo la conseguiste?

JUAN: El turco.

CARLOS: Me imagino que de buena gente que es.

JUAN: De cagón. (*Saca la navaja y se la enseña*).

CARLOS: (*Lo alumbra con la vela*). Qué machito que sos. Llevate la bolsa. Te va a hacer falta.

JUAN: Usted se pagó. No quiero nada suyo. Yo me voy a arreglar.

CARLOS: Así que no querés nada mío. Me hubieses traído la plata que le di como un boludo durante 23 años a tu vieja.

JUAN: La comimos. Éramos siete. ¿Don David se fue?

CARLOS: Sí.

JUAN: (*Ríe*). ¡Está más loco que una cabra!

CARLOS: ¡No te riás de él, infeliz!

JUAN: Perdona... pero nunca entendí nada de lo que hablaba.

CARLOS: ¿Y vos te reís de todo lo que no entendés?

JUAN: Es mejor que llorar, ¿no?

CARLOS: Mírenlo. Cuando llegaste parecías un pollo mojado...

JUAN: Yo nunca fui un pollo mojado.

CARLOS: Ya sé. Te hacías el pollo mojado. Ahora sos como un erizo. Tengo una curiosidad, ¿sabés? ¿Cómo era tu viejo? Cuando fui a tu pueblo él estaba en cana... Después pasó eso, con tu vieja... y yo me fui... Nunca llegué a conocerlo...

JUAN: Lo mataron en la cana y mi mamá se hizo puta.

CARLOS: ¡No habés así de tu madre, carajo! ¡A ella sí la conocí! ¿Qué sabés vos lo que cuesta mantener a...! ¿Cuántos eran ustedes?

JUAN: Siete.

CARLOS: ¡Siete! ¡No sabés... ni vas a saber si seguís por ese camino!

JUAN: ¿No le tiene bronca?

CARLOS: Ya no tengo fuerzas para eso. En realidad no sé para qué me quedaron fuerzas... (*Se corta*). ¿Pero por qué mierda hablo de todas esas cosas con vos?

JUAN: Porque aquí no hay más nadie, ahora que David se fue... Mi vieja me contó que usted fue al pueblo para dirigir la huelga... ¡no parece!

CARLOS: ¿Qué querés decir? ¡Y encendí la otra vela porque en la oscuridad no te veo la cara cuando me hablás!

- JUAN: *(Mientras busca la vela, la encuentra, y la enciende)*. Digo que, lo miro, y no me lo veo metido en huelgas...
- CARLOS: Porque la conocí a ella y se me torció. Siempre se me torció todo... De costado, como dice David.
- JUAN: ¡A ver si ahora dejo de entenderlo a usted también! *(Ve el bife en la cocina)*. Le quedó un poco de bife... ¿puedo? ¡Y después me voy!
- CARLOS: Lo usé para desempavonarme el ojo.
- JUAN: Es comida... y yo no soy fino. ¿Puedo?
- CARLOS: ¡Dale, comé, antes de que me saqué la navaja...!
- Juan comienza a comer desafortadamente. En la ventana se escucha un ruido. Miran hacia allí. Juan va mientras come.*
- JUAN: ¡El gancho de la sogá...!
- CARLOS: No puede ser. Yo la tiré... *(Se corta. Va a la ventana. Ve el gancho)*. ¡Lo enganchó de nuevo! ¿Cómo hizo...? *(Mira hacia arriba, con medio cuerpo fuera de la ventana)*.
- JUAN: *(Hace lo mismo)*. ¿Qué estás buscando?
- CARLOS: ¡Al abominable hombre de las nieves!
- JUAN: *(Mira hacia abajo)*. ¡Mire, don Carlos... es el moishe! ¡Quiere subir!
- CARLOS: *(Mira)*. ¡Qué boludo...! *(Grita hacia abajo)*. ¡No vas a poder, moishe! ¡Volvé a tu casa, no jodás! *(A Juan)*. ¡Que haga lo que quiera... no me pienso calentar más por él! *(Vuelve al interior)*.
- JUAN: *(Sigue mirando)*. ¡Se cayó!
- CARLOS: ¡Es cosa de él! ¡Salí de ahí que me ponés nervioso!
- Juan vuelve al interior. Se limpia las manos en su ropa.*
- ¡No hagás eso, no hagás eso, ahí tenés una servilleta, como si no lo supieras...!
- JUAN: ¿No puede dejar de dar consejos?
- CARLOS: ¡Perdoná, perdoná!
- Pero Juan va a la cocina y se limpia las manos con una servilleta.*
- ¿Y ahora, a dónde pensás ir?
- JUAN: Y... voy a ver al segundo de la lista...
- CARLOS: ¿Qué lista?
- JUAN: La de los veinte tipos que le mandaban plata a la vieja...
- CARLOS: ¿Yo fui el primero?
- JUAN: Sí.

CARLOS: ¡Mirá vos... qué suerte la mía! Primera vez que soy el primero en algo... y resulta falso... ¡como vos!

JUAN: Yo soy como soy. Lo que pasa es que usted necesitaba otra cosa.

Carlos lo mira. Va lentamente, como quien no quiere la cosa, hacia la ventana.

CARLOS: Lo que yo necesito... (*Mira por la ventana*). ¡Y sigue...! (*Grita*). ¡Bajá, moishe... no tenés huevos para eso! ¡Bajá! (*Mordido*). ¡Andá a la mierda... matate si querés! (*Vuelve al interior*). ¿Y la turca... la vas a dejar tirada, por ahí, con un hijo tuyo... como hice yo con tu...? (*Se corta al tomar conciencia de lo que iba a decir. Ríe. Juan también ríe*).

JUAN: No. Me la llevo. Me defendió cuando volví a buscar la bolsa de dormir...

CARLOS: ¿Ah, sí? ¡Mirá vos! ¿Y qué le vas a decir al segundo de la lista? ¿Que la turca es tu tía, y que te amamantó cuando naciste? ¡Si es tan boludo como yo, capaz que te cree...! (*Escucha un ruido que hace la soga en la ventana. Va hacia allí, asustado*). ¡Se mató...! (*Se asoma*). ¡Sigue...! (*Le grita*). ¡Nunca me vas a dejar tranquilo, moishe? ¡Bajate de ahí que no vas a poder! (*Histérico*). ¡Bajate! (*Vuelve al interior*).

JUAN: Bueno...

CARLOS: Sí... (*Se miran. Carlos corre a la ventana. Grita*). ¡Bajate, carajo! ¡Te vas a matar, moishe!

JUAN: (*Va a la ventana. Mira*). Y sigue subiendo, ¡no...! (*A Carlos*) Bueno, mejor me...

CARLOS: Sí... (*Grita a David*) ¡Apoyá el pie... el otro... el otro, moishe!

JUAN: Me voy, don Carlos...

CARLOS: Sí. Chau. (*Grita*) ¡Ahora el otro... ahí, en el saliente! ¿Por qué mierda tengo que complicarme la vida por vos, mierda, si yo...? El otro... ahora el otro... ¿Qué le digo a la cana cuando venga... que el suicida era loco o estaba mamado? (*Grita*) ¡Ese no... ese dejalo de apoyo... el otro... sí, sí, ese, ese!

JUAN: ¡Y mire que está subiendo, don Carlos...!

CARLOS: ¡Sí... está subiendo!

JUAN: (*Ríe*) ¡Ese moishe es más...!

CARLOS: ¡No te riás de él, carajo! ¡Y no le digás moishe... se llama David! (*Sube al alféizar de la ventana. Grita*) ¡Cuidado con esa cornisa que está floja y no la arreglaron! ¡Así, eso, eso!

La noche del caracol es mucho más que el esbozo de una obra pero menos que una obra. Trabajé mucho sobre el original y nuestras conversaciones. A él no le gustaba nada el final, sobre todo un recurso que es con un bastón de estoque, le parecía un poco artificial pero yo lo dejé de todas maneras. Porque lo que yo entendí que debía hacer era emprolificar, dar espacio a las ideas que él me había confiado sobre el desarrollo pero meter lo menos posible la mano. Al comienzo utilizo “Golondrinas”, de Carlos Gardel, como recuerdo de la puesta que hizo Fray Mocho de Historia de mi esquina, donde se cantaba. Me gustó utilizarlo como recuerdo.

ALBERTO WAINER

La noche del caracol⁵

Ni adaptador, ni versionador, curador, si cabe aplicar este término dedicado casi con exclusividad a la plástica, Alberto Wainer establece los límites de su trabajo sobre el original de La noche del caracol de Osvaldo Dragún, así como sigue:

Este es uno de los últimos materiales que trabajó Osvaldo Dragún. Hoy, como se verá, mucho más que un esbozo, pero también bastante menos que la obra que Chacho pretendía. El original sobre el que trabajé abunda en tachaduras, correcciones, signos de interrogación, etc. Pero está también lo que quedó en mi memoria, profundamente grabado, del plan general de la obra, las ideas que me confió sobre cómo se proponía continuar su escritura, dudas, disconformidades, intuiciones no del todo concretadas. Del final en particular, opinaba que apenas si estaba anotado!, no lo convenía demasiado el recurso del bastón con estoque de Arturo, y “esperaba que se le ocurriera otra cosa”. De todos modos, en mi revisión, ahí quedó, y si no resulta demasiado convincente, entiéndase que estamos ante una “obra en trabajo” que, desgraciadamente, nunca dejará de serlo. Por lo demás, entendí mi intervención como un limitarse a ordenar mínimamente el material y trazar, de hacer falta, algún puente (lo más económico posible) entre ciertas situaciones algo desconectadas.

De algún sitio misterioso, posiblemente desde la memoria de los espectadores —de aquellos que tengan los años suficientes para recordar la puesta de Fray Mocho de Historia de mi esquina— nos llega el tango “Golondrinas” cantado por Gardel.

“Golondrinas”, que había empezado sonando muy despacio sobre las palabras de Ingrid, se va imponiendo y ocupa las primeras acciones de la obra, hasta la entrada de Arturo tras la que se difuminará.

> la noche del caracol

PERSONAJES

ARTURO (70 años aproximados)

ANA (muy joven)

NICO/EL JOVEN (25 años o un poquito más)

EL ESTUDIO DE ARTURO, UN ESCRITOR POR EL CUAL HACE YA MUCHOS AÑOS TODA UNA GENERACIÓN SE SINTIÓ EXPRESADA, Y QUE HOY, PARA ALGUNOS ES UN RECUERDO Y, PARA MUCHOS OTROS, NI SIQUIERA ESO. UN ESPACIO TRANSITORIO, LLENO DE CAJAS, PAQUETES Y MALETAS VIEJAS, TODO ESTÁ DESORDENADO, CON SIGNOS INEQUÍVOCOS DE QUE MUY PRONTO VA ABANDONADO.

En escena, de pie, está Ana. Lleva un bolso colgando de su hombro. Mira en torno. Hojea algunos libros y cuadernos. Entra Arturo, tose, ella deja lo que estaba leyendo. Él se apoya en un bastón. Fuma, y lee una tarjeta que trae en su mano. La mira.

ARTURO: ¿Esta sos vos?

ANA: Sí, maestro.

ARTURO: Maestro las pelotas.

ANA: Perdone...

ARTURO: Te perdono, te perdono. Es gratis. ¿De qué revista?

ANA: Una nueva.

ARTURO: ¿Nueva? Son todas viejas. Uno termina de comprarlas y el papel se volvió amarillo. Hojas secas. Así que escribís en una hoja seca. ¿Y qué querés?

ANA: Hacerle una nota.

Risita de él.

...y en cuanto llegue el fotógrafo sacarle una foto. ¿Puedo?

ARTURO: Una foto... *(Se sienta)*. ¿Y por qué no una foto al espejo? *(Le señala el espejo con el bastón)*.

ANA: *(Mira al espejo)* No hay nada.

ARTURO: ¿Nada? Es que llegaste tarde, sabés. Hace diez años estaba lleno. ¿Va a tardar mucho tu fotógrafo?

ANA: No. Ya debería estar aquí.

ARTURO: La gente me da sueño en cinco minutos.

ANA: *(De pronto)* ¿Por qué se va?

ARTURO: ¿Y por qué no? *(Un tiempo)*. ¿Por qué mejor no me preguntás por qué volví?

ANA: Está bien... ¿Por qué volvió?

ARTURO: ¿Por qué? Uno se va. Uno vuelve. Va. Vuelve. Un círculo. vicioso. ¿Tenés buena memoria vos?

ANA: Sí. Creo. ¿Por qué?

ARTURO: Como no anotas nada.

ANA: Pensé que no habíamos empezado, pero si quiere... *(Abre su bolso y saca una libreta y una pluma)*.

ARTURO: Ese es tu problema. A mí no me importa.

ANA: ¿A dónde va?

ARTURO: ¿Qué te importa? No quiero que me escriban.

ANA: *(Le muestra un libro)* Mientras esperaba, lo estuve leyendo. Aquí dijo: “¿Alguna vez estuviste en La Habana?”. Parece un eslogan turístico de Cuba. Después dijo “Conocí a una chica”.

ARTURO: No dije. Escribí.

ANA: ¿No es lo mismo?

ARTURO: No, qué va a ser. Eso, eso es geografía. Dibujitos de colores.

ANA: Cuando me encargaron esta nota sobre usted, me sorprendió, ¿sabe?

ARTURO: ¿Ah, sí? ¿Y por qué?

ANA: Yo pensaba que... ¿no se va a enojar?

ARTURO: No. No tengo fuerzas.

ANA: Que estaba muerto. Hacía mucho que nadie lo mencionaba.

ARTURO: ¿Y?

ANA: Pero no está muerto.

ARTURO: ¿Ah, no?

ANA: No. Está amargado.

ARTURO: No.

ANA: ¿No está amargado?

ARTURO: No estoy. Es diferente. Lindo perfume.

ANA: No uso.

ARTURO: Mejor. Olor a... (*Huele. Un tiempo*).

ANA: ¿A qué?

ARTURO: A joven.

ANA: Gracias. Pero no soy tan joven.

ARTURO: Sí sos. Me tratás de usted.

ANA: ¿Querés que te tutee?

ARTURO: ¿Yo?... no me importa. ¿Quién te mandó?

ANA: No quiere que se lo diga. Me pidió que después de la entrevista le contase cómo está.

ARTURO: Ah. ¿Y cómo estoy?

ANA: Como alguien que se va.

ARTURO: ¿Eso es lo que le vas a contar a ella?

ANA: (*Sorprendida*) ¿Cómo lo supo...?

ARTURO: (*Ríe apenas, con cierta amargura*) ¿Y a quién más podría...? (*Va a decir "importarle" pero se corta*).

ANA: A mí.

ARTURO: ¿Y qué le vas a decir? Dale, contame. (*Mira su reloj*). Ya te queda poco tiempo...

ANA: No sé... por ejemplo... que se lleva... (*Mira su entorno*). Que se lleva...

ARTURO: Cosas.

ANA: ¿Fotos?

ARTURO: Algunas.

ANA: ¿De la chica?

ARTURO: ¿Qué chica?

ANA: Esa... la que conoció en La Habana.

ARTURO: ¿Quién te lo contó?

ANA: Usted. (*Le muestra el libro*). Lo escribió.

ARTURO: Si te lo conté yo, es mentira.

ANA: Vamos... No le creo.

ARTURO: Soy escritor, miento.

ANA: Ya le dije: no le creo.

ARTURO: Y hacés bien. A esta altura, ni yo me lo creo.

ANA: ¿De... “ella”... tampoco se lleva ninguna foto?

ARTURO: “Ella” es un invento, nada más. (*Un tiempo*). ¿Te trata bien en la revista?

ANA: ¿Su invento? Sí, es muy eficiente.

ARTURO: Ah, sí. Eso sí. Resultó un invento muy muy eficiente. (*Mira su reloj*). ¿Qué más querés saber... (*Mira la tarjeta*)... Ana, no?

ANA: Ana, sí. ¿Qué más quiero saber? No me lo va a decir.

ARTURO: ... Probá. Insistí.

ANA: Por qué se va.

ARTURO: Ay... por qué... por qué... por qué.

ANA: ¿Vio?

ARTURO: (*Mira su reloj*). ¿Tenés tiempo?

ANA: ¿Cuándo sale su avión?

ARTURO: Pasado mañana.

ANA: ¡Entonces tengo tiempo hasta pasado mañana! Compramos unas pizzas y listo.

ARTURO: No puedo. Tengo gastritis. ¿Ves? Por eso. Porque me siento viejo. (*Pausa. Hondo*) Y envidioso.

ANA: ¿Envidioso de qué?

ARTURO: (*La mira largamente*). De tu juventud por ejemplo.

ANA: Gracias. Ya le dije que no soy tan joven.

ARTURO: Sí que lo sos. Me tratás de usted.

ANA: ¿Querés que te tutee?

ARTURO: ... Del color de tus ojos. De tu piel. De tu respiración. De la vida, creo. Este último año, me la pasé caminando. Y buscando.

ANA: ¿Buscando qué?

ARTURO: Al diablo, claro.

ANA: ¿Al... qué? (*Lanza una carcajada*).

ARTURO: Si te reís, se terminó tu tiempo. Tengo mucho sueño.

ANA: No, perdone... (*Rectifica*). Perdóneme, Arturo, perdóneme, ¿sí?... por favor.

ARTURO: Ya te dije que el perdón es gratis.

ANA: ¿En serio, buscabas al... al diablo?

ARTURO: Sí, ¿qué tiene de raro? Es el único con el que se puede hacer un pacto de vida eterna.

- ANA: ¿Lo encontraste?
- ARTURO: ¿No ves que no? Mirame. No no lo encontré. Me encontré a mí mismo. Descubrí que lo único eterno es la vejez.
- ANA: ¿Más que la muerte?
- ARTURO: ¡Mucho más! La muerte es vital. Uno lucha. Se vuelve... se vuelve un boxeador, sí, un boxeador. Pierde, al final pierde... pero pegó sus buenas trompadas. La muerte es como la vida. Vale la pena. La vejez no. Es tiempo perdido. Uno debería poder salteársela. Tiempo muerto, sin muerte. Cadáver sin sombra. Una mierda. Y sin olor. Y ahora, Ana, veamos... ¿por qué coño te mandó "ella" a hacer esa nota?
- ANA: No sé... ¿Y por qué no?... sos un escritor conocido.
- ARTURO: Mentira. Nadie me conoce. ¿Sabés cuánto hace que no salgo de esta habitación? No, no... ¿Ella te pidió que le cuentes cómo estoy, cómo me encontraste, no?
- ANA: No.
- ARTURO: *(Sonríe)*. Te lo pidió.
- ANA: Sí...
- ARTURO: Es eso, es eso. Venganza. Pura venganza.
- ANA: ¿Y si no es eso? ¿Si aún te quiere?
- ARTURO: No, no. Me odia. Siempre me odió.
- ANA: Vos la dejaste a ella, Arturo.
- ARTURO: ¿Yo? *(Ríe ásperamente y tose)*. Acercate. Vení... no tengas miedo, acercate.
- Ella se aproxima.*
- Mirá. Pero mirá muy bien, ¿eh?
- Ana se acerca más.*
- Las arrugas. Fijate. ¿Cuántas? Una por una. No, no te alcanzaría el tiempo. Yo te ayudo. Fijate bien. Una. Dos. Tres. Cien. Mil... ¿ella se conserva bien?
- ANA: *(Vacila)* Sí... bueno...
- ARTURO: La verdad, la verdad. Vos no sos escritora, todavía, ¿se conserva bien?
- ANA: Sí.
- ARTURO: ¿Muy bien?
- ANA: Sí, muy bien.

ARTURO: (*Ríe con una risa áspera*). Esa hija de puta es un vampiro... Ella me dejó a mí. Se me adelantó quince años.

ANA: ¿Ibas a dejarla?

ARTURO: No, no. A mí, a mí iba a dejarme. A los quince años que ella me dejó... me dejé yo.

ANA: ¿Pero por qué, Arturo? ¿Por qué? Vos todavía...

ARTURO: Todavía nada. Un día iba caminando. Me di vuelta. Y no tenía sombra. Al día siguiente me fui a afeitarme. Y no tenía cara. Ni sombra en la vereda ni cara en el espejo. Ya no estaba. Desde entonces, solo salía de noche. El día es para los ejecutivos, para los políticos. Ellos sí necesitan sombra. Para que la confundan con ellos en la hora del crimen. ¿Sabés cuántas sombras fueron asesinadas en los últimos años? Yo, por lo que putas, salgo de noche.

ANA: ¿Salís? ¿Y adónde vas? Nadie te ha visto.

ARTURO: ¿No? Y bueno, hasta los límites se me deben haber borrado. Por fin conseguí renunciar a la geografía.

ANA: Pero hace un rato me dijiste que lo que escribís es geografía.

ARTURO: Sí, claro. Uno quiere disimular sus ríos, sus volcanes, sus terremotos... queda la geografía, nada más. Si te van a manosear, que no te lastimen la ecología. La pena es que...

ANA: ¿Qué?

ARTURO: Nena... vos que podés caminar... haceme un favor. En ese armario hay una botellita de ron cubano. Y vasos. Traete dos. Vos tomás, ¿no?

ANA: No. Pero... sí. ¿Aquí?

ARTURO: Ahí, detrás del I-Ching.

Ella trae la botella y los vasos.

Gracias, nena. Vos servite lo que quieras. A mí me llenas el vaso.

ANA: (*Se sirve un poco. Le alcanza a Arturo el vaso lleno*). ¿Por qué brindamos?

ARTURO: Qué sé yo. Qué me importa.

ANA: ¿Puedo yo...?

ARTURO: Sí, también los brindis son gratis.

ANA: (*Levanta su copita*). Por la vida. (*Bebe apenas*).

ARTURO: No me jodas. (*Bebe su ron de un trago*).

ANA: (*Lo mira largamente*). Empezaste a decir "la pena es que..."

ARTURO: ¿Cuándo? No recuerdo.

- ANA: Primero dijiste “si te van a manosear, que no te lastimen la ecología”. Y después dijiste “la pena es que...”, ¿la pena es que qué?
- ARTURO: Ah. Que. Que. Que. Servime otro poco, ¿quierés?
- ANA: Claro. (*Le sirve y le alcanza la copa*).
- ARTURO: Gracias, nena. (*Bebe lentamente*).
- Ella lo mira. Hay una pausa que se prolonga.*
- ¡Que! La pena, la pena... es que un día te irás al espejo, y... y solo ves... geografía. Los ríos... se secaron. Los volcanes... se apagaron. Y lo único que tiembla son tus manos. Las manos, puta madre. Esas mismas manos que supieron gozar con los ojos cerrados... que supieron ser lengua... ojos abiertos... esas manos que llegaron a la luna antes que cualquier astronauta... ahora solo son un hijo de puta cartílago colgante. Escribí, escribí. Todo eso tiene que estar en tu nota. ¿Sos periodista o qué?
- ANA: No quiero.
- ARTURO: Ay no. No me vengas ahora con que me tenés respeto.
- ANA: Y, sí. Fíjate que sí.
- ARTURO: ¿Y por qué? ¿Por qué? ¡Si ni yo me respeto!
- ANA: ¿Y qué?
- ARTURO: ¿Pero por qué, Ana, por qué?
- ANA: Yo no soy vos.
- ARTURO: Haceme un favor, nena... contame un cuento divertido.
- ANA: ... ¿Un cuento divertido? Una vez... uh... hace muchísimo tiempo... te escuché decir por radio, o lo leí, no me acuerdo. Dijiste, dijiste... “eso fue posible porque parecía imposible”.
- ARTURO: Ay, no me jodás.
- ANA: ¡Arturo!
- ARTURO: ¡Con toda esa maravillosa juventud que no cree en nada, a mí me toca la idealista pre-capitalista, pre-moderna! Puta madre. Decile a esa hija de puta que lo mande a Mariano Grondona para hacer la nota...
- ANA: A mí nadie me mandó, Arturo. Yo pedí venir...
- ARTURO: ¿Vos...?
- ANA: Quería conocerte.
- ARTURO: (*Asombrado*) ¿Conocerme?
- ANA: Sí...

ARTURO: ¿Para qué?

ANA: Para que me olieses. Quería sentirte... oliéndome... acercate, Arturo, no tengas miedo.

Arturo la mira. Toma su bastón. Se pone de pie trabajosamente. Y se acerca a ella. La mira. Pausa.

ARTURO: Como veo que tenés tiempo, y ese fotógrafo de mierda no llega nunca...

ANA: ¿Sí?

ARTURO: (*Tiempo*) ... pedí una pizza. El número de la pizzería está al lado del teléfono.

Otro tiempo. Ella asiente.

ANA: (*Busca*). No lo encuentro.

ARTURO: Ahí, ahí, debajo de "El arte del arquero Zen".

ANA: (*Lo encuentra*). Ah, sí... La pizza misteriosa. ¿Así se llama la pizzería?

ARTURO: Sí.

ANA: Un nombre raro.

ARTURO: Misteriosa. (*La mira*). Perdona que me sienta, pero estoy cansado. (*Se sienta*).

ANA: No me oliste.

ARTURO: ¿Vos creés? Desde que entré... tu olor me golpeó la nariz.

ANA: ¿Y?

ARTURO: Es una pedantería oler a tan joven.

ANA: ¿Tanto miedo le tenés a la vejez?

ARTURO: (*Piensa*). ¿Miedo?... (*Sopesa*). No. No es miedo. Simplemente no lo encuentro una explicación. Como a las cucarachas.

ANA: Yo le tengo miedo a la muerte.

ARTURO: A tu edad la muerte les pasa a los otros. Salvo error... o golpe militar.

ANA: Voy a pedir la pizza. (*Marca el número en el teléfono. Espera*). Buenas noches. ¿Puede mandarnos una pizza...? (*A Arturo*) ¿Chica o grande?

ARTURO: Que alcance para el fotógrafo.

ANA: (*Al teléfono*) Grande. ¿De qué? (*Mira a Arturo interrogándole*).

ARTURO: De lo que sea. No me importa.

ANA: De jamón y morrones. Sí, ya le digo... (*Revisa en su libreta de notas*). Ambers 1076... Sí, departamento 3. Bueno, bueno. Gracias. (*Anota algo en su libreta*).

ARTURO: No es que me importe, pero... ¿qué anotás?

ANA: Las veces que dijiste “no me importa”. Siete. ¿Nada te importa, realmente?

ARTURO: Sí. Algo. Te lo iba a preguntar desde que te vi... pero tu olor me confundió. ¿Cómo consiguió “ella” mi dirección?

ANA: ¿Ella?

ARTURO: Ellas, vos, quien la haya conseguido. Nadie la sabe.

ANA: Sí, Internet la sabe.

ARTURO: ¿Ese quién es?

ANA: (*Lanza una carcajada*). ¿En serio no lo sabés?

ARTURO: Casi, casi. Cuando estuve en Chicago dando clases, me obligaron a comprar una computadora. “Arturo, ya no sé vivir sin una computadora”. Me pareció divertido. ¿Sería ese diablo que andaba buscando para firmar el pacto? Además, era barata... pero a las tres noches, me aburrí. No aprendí a usarla ni como máquina de escribir.

ANA: (*Ríe*). Qué burro.

ARTURO: Se la regalé a un mocoso de siete años. Ahora debe ser físico matemático. Yo escribo a mano.

ANA: ¿En serio?

ARTURO: ¿Vos respirarías por una máquina?

ANA: (*Ríe*). No.

ARTURO: ¿Ves? Es lo mismo. La pizza misteriosa no viene. Tu fotografía no viene. Servime otro trago, nena. Y servite vos si querés.

ANA: Claro que quiero.

ARTURO: No tengas miedo. Nunca me emborracho.

ANA: No tengo miedo. (*Mira el I-Ching*). ¿Sabés tirar el I-Ching?

ARTURO: No. ¿Para qué? Eso sería el azar programado por un chino.

ANA: ¿Y qué hacés? (*Le da la copa*).

ARTURO: Gracias, nena. (*Bebe apenas*). Lo abrazo. Fuerte, pero no tanto... como para chantajearlo. Lo acaricio. Lo aspiro hondo, hasta que siento que ya está dentro de mí. Y lo abro en cualquier parte.

ANA: (*Ríe apenas*). Qué sistema más raro.. ¿Y te contesta?

ARTURO: ¿Qué?

ANA: Lo que le preguntás.

ARTURO: No le pregunto nada. Lo que me interesa es saber qué problemas tiene. Y casi siempre son parecidos a los míos. Entonces sí puedo ayudarlo.

ANA: ¿Vos a él? ¿Vos lo ayudás al I-Ching?

ARTURO: Claro. ¿Qué tiene de raro?

ANA: *(No puede creerlo)*. No. Nada. Nada. ¿Puedo hacerte una pregunta... algo indiscreta?

Él hace un gesto de indiferencia.

¿Por qué te dejó?

ARTURO: ¿Esa es la clase de nota que hacés vos, nena?

ANA: Es la primera.

ARTURO: No te creo.

ANA: De veras... es mi primera entrevista.

ARTURO: No me pareciste muy nerviosa.

ANA: Sí que estaba. Me moría de nervios. Pero vos me tranquilizaste.

ARTURO: No me cuentes. ¿Y qué hice para lograrlo?

ANA: Yo te dije "Maestro"... y vos me contestaste "Maestro las pelotas".

ARTURO: Qué bien. Decile "Maestro" a los que lo son de verdad.

ANA: Vos lo sos.

ARTURO: ¡No me vas a decir vos lo que soy o lo que no soy! Eso es lo único que sé: lo que no soy. No, nena, yo no soy ningún maestro. Nunca dí nada.

ANA: Pero vos...

ARTURO: Pero vos, pero vos. ¡Pero vos nada! Apenas si presté parte de una uña. Un maestro, pero de veras, no de esos que andan por ahí con cara de momia sagrada y corazón de sapo... pobrecitos los sapos, a mí me gustan los sapos, pero cuando no disimulan... un maestro, lo vas a reconocer si te fijás, anda siempre medio al bias. ¿Sabés por qué?

ANA: No.

ARTURO: Porque entregó sus riñones. Se desequilibró el boludo. Un maestro, mi amor, no tiene nada que ver con la literatura. Se jodió. Se metió con la vida. No sale en las enciclopedias, pero como sin querer, como de reojo, es capaz de enseñarte a caminar sobre el agua con los ojos cerrados. A lo mejor, quién te dice, Cristo fue un maestro. Me hubiese gustado vivir en esa época y hacerle de secretario. Después lo metieron en las enciclopedias y transformaron al Maestro Cristo en Cristo el boludo. Maestro las pelotas. Tené cuidado con las palabras,

na. Ese es el misterio: una palabra para cada cosa. Una. No hay que regalar palabras. Se vuelven basura.

ANA: ¿Por qué me siento tan triste escuchándote?

ARTURO: Ya te lo dije. Llegaste diez años tarde. Hace diez años le hacía morisquetas al espejo. Ahora ni lo miro. Me afeito de memoria. Ella te mandó para joderme, nena. Y de paso te jodió a vos. Dos pájaros de un tiro. Mató a la Bestia, pero también mató a la Bella. Te equivocaste de maestro. Si necesitás uno para tu primera nota, andá y buscá personalmente esa pizza misteriosa. Ahí vas a encontrar uno. Cada pizza que hace es parte de su tierra. De sus tarantelas, de su memoria. Ese sí es un maestro. Lo comés, y te hace llorar. ¡Dios mío! ¡Qué fácil y difícil es ser un Maestro! (*Él ve que ella abre su libreta de notas*). ¿Qué hacés?

ANA: Tengo que escribir esta nota, Arturo. ¿Te doy sueño?

ARTURO: No. Me hacés llorar.

ANA: Qué bueno.

ARTURO: Bueno las pelotas. Bueno. ¿Quién dijo que es bueno?

ANA: Primero contame con qué soñabas, y después te voy a decir si es bueno o no.

ARTURO: (*La mira*). Voy a cerrar los ojos, nena. No me voy a dormir pero voy a cerrar los ojos. También podés aprovechar para irte.

ANA: No pienso irme.

ARTURO: Problema tuyo. A mí no me importa si te vas o te quedas.

ANA: A vos no te importa nada.

ARTURO: Nada.

ANA: ¿Con qué soñabas, Arturo?

ARTURO: Te voy a contar mentiras.

ANA: Claro, ¿no sos escritor? Contame antes de que vengan la pizza y el fotógrafo.

ARTURO: Con el campo donde nací, y que ya no recuerdo. Con el tren que pasaba cerca de la casa y que yo me tiraba en la tierra, boca abajo y lo miraba embobado “ese va. Ese sí que va. Yo quiero ir a donde va”. Y después uno va, sí, va por todos los lugares donde fueron los trenes y los barcos y los aviones y al final descubre que nunca fue a ninguna parte y que siempre se quedó tirado en la tierra boca abajo masticando pastito como un honesto caballo.

Él deja de hablar. Ella lo mira. Pausa.

ANA: ¿Te dormiste? No me hagás eso.

ARTURO: No me dormí nada, tonta. ¿No te dije que estaba soñando?

ANA: ¿Y ahora, con qué?

ARTURO: Con el obelisco.

ANA: *(Sorprendida)* ¿Con qué?

ARTURO: Con el obelisco. Estás sorda vos.

ANA: No te hace falta soñar el obelisco. Lo tenés ahí. Si te asomás a la ventana...

ARTURO: Claro, pero hace años que no me asomo a la ventana.

ANA: ¿Por eso lo soñás? ¿No querés verlo como es?

ARTURO: ¿Y cómo es? A ver, decímelo vos que tenés los ojos abiertos. ¿Cómo es?
Ella duda.

Cómo es.

ANA: Flaco y alto.

Pausa. Él ríe y abre los ojos.

ARTURO: Vale la pena abrir los ojos para mirarte. ¿Por qué no llegaste hace diez... no, no, diez no. Hace treinta años? ¿Nos habríamos divertido tanto!... lo pienso y me dan ganas de llorar.

ANA: Vos volviste al país cuando ya estaban los milicos, ¿verdad, no?

ARTURO: ¿No te importa que tenga ganas de llorar?

ANA: No. No me importa. ¿Fue así?

ARTURO: ¿Cometí un delito? Poneme las esposas, a lo mejor todavía no prescribió. *(Le extiende sus manos).*

ANA: Solo quiero saber si es verdad o no. Para mi nota.

ARTURO: Ahora sí empiezo a tener sueño. Si tu fotografía y la pizza no llegan pronto, te vas a tener que comer sola y fotografiarte a vos misma. A ver si ese espejo se llena después de tanta soledad.

ANA: Entonces sí. Volviste después del golpe.

ARTURO: Sí.

ANA: ¿Y por qué? Muy simpático seguro que no les caías...

ARTURO: No. Ni a los milicos, ni a mis mujeres, ni a nadie. Pero volví.

ANA: ¿Por qué? ¿Qué te hizo volver justo en ese momento? Si se puede publicar...

ARTURO: Ay, mi amor, vivimos en la época de la gran información. Estamos informados de todo. Lo sabemos todo. Sabemos hasta de qué color es la mierda del Papa. Yo volví por una mierda. Sí, una mierda. Volví por el obelisco. ¿Qué te parece? Ya no podía vivir sin él. Sin ese flaco alto, como decís vos.

ANA: Ahí sí que me perdí.

ARTURO: ¿Alguna vez viviste con un corazón postizo? No. Nadie puede. Pero yo sí. Él, ese flaco alto, como decís vos... es mi corazón postizo. Un día se me metió dentro, sin que me diese cuenta. Y al otro día, cuando desperté, me di cuenta de que ya había cambiado. Él, el flaco alto, como decís vos, se convirtió en mis raíces hacia el cielo, en mi sístole y mi diástole, en mi misterio propio, en mis preguntas sin respuestas, felizmente. En mi zanahoria inalcanzable. Por él volví. Y por él me voy.

ANA: No te comprendo. El flaco alto todavía está ahí.

ARTURO: No, qué va a estar...

ANA: Ay, no sabés qué pena me da oírte hablar así. Justamente a vos.

ARTURO: Andate si querés.

ANA: No. No quiero. Lo que quiero es comerme un pedazo de esa pizza misteriosa.

ARTURO: Se deben haber olvidado. O se les quemó. Y ya me cansé de verte, de escucharte. Quiero dormir. Me aburríste con tu juventud, con tu pena, con tu respeto... ¿Es mucho que un viejo pida que lo dejen dormir? Dormir, nada más. Dormir hasta la hora de subir al avión, y después volver a dormirse hasta que llegue... y no pienso decirte a dónde.

ANA: No es necesario. Ni te vas a dar cuenta de que llegaste. Vas a seguir durmiendo, como ahora. Lo siento por los chicos.

ARTURO: ¿Qué chicos?

ANA: Los que te escucharon, ¿no te acordás?... “Eso fue posible porque parecía imposible”. Los que te creyeron... yo, por ejemplo...

ARTURO: Vos seguro que caíste de cabeza cuando te parieron. ¿Creés? ¿En qué, en qué creés, nena? ¿En los maestros sapos? ¿En Dios? ¿Creés en Dios?

ANA: A veces.

ARTURO: Ah, bueno, entonces estás salvada, mi amor... vos, los chicos... salvados.

ANA: No tenés derecho, justamente vos, a burlarte de nosotros.

ARTURO: Justamente yo tengo derecho a burlarme de lo que me dé la gana. Pero fijate vos: no me burlaba. No, me acordaba de cuando era un mocoso y los maestros sapos me enseñaron que el paso del politeísmo al monoteísmo fue del salvajismo y la ignorancia a la civilización y la sabiduría: a ese amigo tuyo, el Internet o como se llame. Qué sorpresa cuando descubrí que los sapos me habían engañado y que me estaban educando para gerente. Uno solo. Uno, y una estrecha puertita de entrada. ¡Y con todas esas cosas preciosas para comprar! ¡Hasta amigos con nombres tan raros como ese Internet que vos conocés! Los negritos africanos, sí. Los negritos africanos fueron mucho más sanos. Hicieron dioses de los árboles, cada árbol era un dios, de las piedritas, de los bichitos, de la agüita de los lagos... Todos, todos dioses. No se podía joder a ninguno porque era como joderte vos mismo. Y nos jodieron. Nos dejaron la hija de puta responsabilidad de que cada uno de nosotros fuese un diosito. Ahí lo tenés... por las calles... Llenas de diossecitos, langostas que lo devoran todo, pura mierda y, claro, el sol los derritió. Eso porque no hicieron como yo: encerrarse. Vivir sin sombra. Afeitarse sin cara. Pero vos y tus chicos están salvados. Van derechos, derechos, para pasar por esa puerta para uno solo, y el sillón de gerente que espera a uno solo. ¿Es en eso que creen vos y “los chicos”? ¿Y yo contribuí a eso? Pero para el tercer milenio, no cuenten conmigo. Ni vos, ni tus chicos, ni los maestros sapos. Ya no más. Basta para mí. Lamento no tener las patas más largas para darme a mí mismo patadas en el culo. Ya no me haría falta el bastón, fijate. Una patada, un pasito. Una patada, un pasito. No sería un mal método de progreso, ¿no te parece?

Ella inclina la cabeza. Solloza muy quedo. Él le grita.

¡Eso no! ¡Llorar no! No te lo permito. Yo no tengo la culpa de que hayas venido a buscar respuestas que no existen. Porque ya nada existe. Todo se perdió, ¿no te das cuenta? Lo único que queda son arrepentidos. El siglo XXI va a ser el de los arrepentidos. Y está bien. La Edad Media, el Renacimiento, la Modernidad, el siglo XX fue el siglo de los boludos. Y ahora el XXI... el de los arrepentidos.

ANA: ¿Vos sos un arrepentido?

ARTURO: No, yo soy uno de los avergonzados. Y espero que quede otro para que me entierre cuando llegue el momento. No me gusta la idea de quedar tirado por ahí, como un animal desechable, para que me coma la langosta. Quisiera que alguien me entierre, para ver qué pasa ahí abajo. Y espero no recordar nada en mi próxima resurrección. Con esta fue suficiente. Cartón lleno. ¿Qué me mirás, carajo?

- ANA: Está cansado.
- ARTURO: Ah. Perdoná el carajo. Sí. Estoy cansado.
- ANA: Lamento haber venido a molestarlo, señor.
- ARTURO: No tiene importancia. Y no escribas nada.
- ANA: No. No voy a escribir nada.
- ARTURO: Y si ella te pregunta, decile que me alegro mucho de que se conserve bien. Aunque sea con estirones.
- ANA: Mejor no.
- ARTURO: No. Mejor no. Todo puede ser gratis, menos la crueldad. (*Arturo mira su reloj*).
- ANA: No se preocupe, no se preocupe. Ya me voy. Siento mucho que...
Suena el timbre de la calle.
- ARTURO: La pizza misteriosa. Te salvó el destino. ¿Querés abrir, nena? Yo...
- ANA: No, no, está bien.
- Él le alcanza las llaves y ella sale. Cuando Arturo queda solo, mira a su alrededor. Todo, como intentando hacer suyo ese lugar, uno más en su vida, otra estación de la que ya se está alejando. Entonces ve un papel en el suelo. Debe haber caído cuando Ana, al llegar, ojeó furtivamente algunos de sus apuntes. Intenta agacharse para levantarlo. Demasiado esfuerzo. Lo ensarta con la punta aguda del bastón y lo tira en el cesto. Entonces se sirve un ron, el sabor de otra estación de su vida. Bebe. Se sienta en el sillón. No ve entrar a Ana ni al muchacho. Acción: El muchacho apoya el revolver sobre la sien de Ana y con la otra mano cubre la boca de Ana que se revuelve inútilmente, y murmura algo, entrecortadamente.*
- ARTURO: (*Sin verlos*) ¿Qué? ¿La pizza o la foto?
El muchacho se acerca a Arturo y lo golpea con el revolver. Acción: Suelta a Ana.
- ANA: No le pegués. ¿No ves que es un viejo?
- NICO: Para que aprenda de entrada quién manda aquí.
Arturo reacciona apenas. El muchacho vuelve a golpearlo.
- ANA: (*Grita. Quiere sujetar a Nico*). No... dejalo...
El muchacho empuja a Arturo y lo tira al suelo.
- NICO: Si no te callás, puta, le abro la cabeza como un zapallo. ¿Te vas a callar o...? (*Amenaza dar otro golpe a Arturo*).
- ANA: Sí, sí, me voy a callar, pero no le pegués más. ¿No ves que es un viejo? Está enfermo...

- NICO: Lindo macho te buscaste: viejo y enfermo. ¿Lo usás de consolador? Y no me digas que es tu papá.
- ANA: No. Es mi... mi Maestro.
- NICO: ¿Maestro de qué? Ese no sirve ni para enseñar las pelotas.
- ARTURO: *(Murmura)* ¿Qué... qué?
- NICO: Otro qué más y le parto la cabeza. O lo despertás vos, puta, o lo duermo yo para siempre.
- ANA: No, no. Yo... *(Va hacia Arturo)*. Arturo, Arturo...
Arturo se queja entrecortadamente.
Arturo, por favor, por favor...
- NICO: Dejame a mí, puta. Te voy a enseñar cómo se hace...
- ANA: No.
El muchacho toma un pañuelo, lo moja con ron y se lo pone a Arturo donde recibió el golpe. Arturo se queja con fuerza.
Arturo... ¿estás bien?
- ARTURO: ¿Bien...? ¿Qué pasó? *(Ve al muchacho con el revólver)*. Cambiaron la película.
El muchacho va hacia Arturo esgrimiendo el revólver para volver a pegarle. Arturo, instintivamente, se cubre el rostro con los brazos, asustado.
- ANA: *(Detiene a Nico)*. Esperá. ¿No ves que no tiene idea de nada?
- NICO: No me volvés a poner la mano encima, puta, o te...
- ANA: Está bien, perdoná, perdoná... pero no le pegués más. Dejá que yo le explique. Arturo... Arturo... *(Le separa los brazos del rostro)*.
Él la mira con los ojos muy abiertos, sin entender nada.
¿Podés oírme, Arturo? ¿Me oís?
Arturo asiente con la cabeza.
No es ninguna película, Arturo. Vino a robar.
Arturo la mira asombrado. Mira a Nico. Lanza una carcajada.
- NICO: De mí no te vas a reír, viejo de mierda, porque te voy a romper los dientes que te deben quedar...
- ARTURO: No me río de vos. No me río de nadie. ¿Quién soy yo para reírme de alguien? De mí. De mí me río. Por no tener algo que me puedas robar.
- NICO: Algo debés tener. Si no, ¿ella qué vino a buscar?

ARTURO: (*Mira a Ana*). Una nota.

NICO: ¿Una qué?

ARTURO: Una nota. Es periodista. Y yo soy escritor.

NICO: Escritor... No... Puta madre que... (*Mira a ambos*). Pero algo debés tener.

Arturo mira en torno. Ve las cajas desparramadas.

ARTURO: Eso. Llevátelas. Me ahorrarás la mudanza.

Nico ve las cajas. Comienza a darles patadas y todo el contenido se desparrama.

NICO: ¿Y esto qué mierda es?

ARTURO: Eso que decís: mierda. ¿Qué pasó con el chico de la pizzería?

NICO: Se quiso hacer el machito, y quedó en el camino.

ARTURO: ¿Por qué?

NICO: ¿Por qué? (*Nuevo golpe, aún con más ensañamiento*).

ANA: (*Grita*) No...

Ana quiere sujetarlo, pero él la arroja al suelo. Toma la cara de Arturo.

NICO: ¿Quién mierda sos vos para hacerme preguntas a mí, eh? Mando yo, ¿está claro?

ARTURO: Sí, sí, tranquilizate... Yo nunca mandé en nada ni en ninguna parte... No hay problema... Vos mandás. Y si te sirve algo de lo que hay por aquí, llevatelo... no hay problema... nunca tuve nada, nada voy a extrañar.

NICO: (*Lo mira*). Hablás mucho vos. ¿Te la ganaste con la lengua?

ARTURO: ¿A quién? (*Comprende*). Ah. No. Ninguno ganó. En realidad perdimos los dos.

NICO: Mirá, viejo, a mí con historias no. Algo de plata debés tener. Algo. (*Va hacia el sobretodo, con violencia empieza a revisarle los bolsillos. Saca el pasaje de avión*).

ARTURO: Es un pasaje. Pero está a mi nombre. Ni venderlo vas a poder.

NICO: (*Lee lo que dice en el pasaje*). Te ibas a ir pasado mañana. Tuviste mala suerte, viejito.

ARTURO: Así pasa. Vos te escondés, te escondés. Te hacés caracol, pero la mala suerte te sigue. (*Arturo se pasa la mano por el rostro. Hay sangre en ella*). Mirá vos. Sangre.

Ana se levanta e intenta ir hacia Arturo. Nico le apunta con el revólver.

NICO: Vos te quedás ahí, puta.

ANA: Solo quiero limpiarle la...

ARTURO: Shss. Tranquila, tranquila. No es más que sangre. Tranquila. (*Mira su mano ensangrentada*). Cuánto hacía que no veía mi sangre. Llegué a pensar que ya no tenía.

El muchacho lo mira. Le da un arranque de furia salvaje.

NICO: La puta madre que me parió. La puta madre que me parió.

Comienza a tirar puntapiés contra las cajas y todo lo que hay desparramado por piso. Ana hace un movimiento como para ir hacia él, pero Arturo la detiene con un gesto. El muchacho ve algo. Lo toma del piso.

¿Qué es esto? (*Lo mira*). Un diploma.

ARTURO: El marco es bueno. Llévatelo.

NICO: Así que... este... sos vos.

ARTURO: ¿Este, quién?

NICO: Este. Mi viejo te conocía...

ARTURO: Perdoná, no sé quién es tu viejo.

NICO: Ya no es. No, vos no lo conociste. Él a vos. Porque él era uno de los tantos boludos que iba a escucharte hablar. Era. Era. Tiempo pasado. Borrado por boludo. En cambio vos, ahí estás. Un viejo de mierda, pero vivo. Un viejo de mierda con otra boluda que se vuelve loca por oírte decir boludeces, como le pasó al boludo de mi viejo. La puta madre que me parió.

Rompe el diploma en pedazos. Ana se levanta de un salto.

ANA: No.

El muchacho gira hacia ella apuntándole con el revólver.

ARTURO: Esperá, esperá. Ella no entiende. Es joven. Vos y yo... Ana, por favor, quedate tranquila. A lo mejor él tiene razón.

ANA: ¿Qué?

ARTURO: Y sí.

Ana lo mira. Se sienta en el piso y vuelve el rostro hacia otra parte.

ANA: Cobarde, cobarde, cobarde.

ARTURO: Y sí. Sí.

El muchacho levanta una foto.

NICO: ¿Y esta foto? Este es Fidel Castro.

ARTURO: Sí.

NICO: ¿Qué hacías vos con Fidel Castro?

ARTURO: ¿Yo? Nada. Él hacía.

NICO: Así que... mientras mi viejo hacía el boludo, y nos dejaba tirados por los sótanos a mi vieja y a mí... vos... con Fidel Castro. Con tu ronquito. Con tus mulatitas... vos... vos. (*Lo mira, furioso. De pronto le da un golpe con el revólver*). Pero conmigo, con nosotros, perdiste, viejo de mierda. Nosotros aprendimos. Ya no nos van a agarrar de boludos. La lengua vas a tener que usarla para lamerte el culo. (*Escucha sollozar a Ana. Se vuelve y va hacia ella*). ¿Por qué llorás, puta? ¿Porque tu maestro, como decís vos, es un viejito de mierda que no sirve para un carajo? Yo te voy a enseñar lo que es un maestro, puta. Pero uno de veras.

Ana llora.

Terminá de llorar, que te doy, eh. Todavía no empezó lo mejor. (*Saca u sobrecito con cocaína y aspira hondo. Luego se lo enseña a Ana*). ¿Sabés qué es esto, no?

Ana no responde.

Qué no vas a saber... La virgen María seguro que no sos, ¿eh? Dale, proba. Vamos, puta, probá, es de la buena. Probá, que esta es la neta neta.

Él trata de que ella aspire la cocaína. Ana se resiste, hasta que fuera de sí, le toma con fuerza la cara y la obliga a aspirar.

Vas a probar aunque sea a trompadas, puta de mierda.

Finalmente logra que ella aspire, la mira. La besa con ferocidad.

Y ahora vas a probar lo que es un maestro de verdad. Empezá a sacarte la ropita. Vamos, empezá, empezá. Empezá, o te la saco yo...

Ella se niega, entonces la violencia de él ya es irrefrenable, le desgarrar la ropa, pero ella se resiste, lo que lo descontrola más, fuera de sí, va rápidamente hacia el sillón donde está Arturo semidesvanecido. Le pone el revólver contra la cabeza.

O te desnudas, puta de mierda, o le vuelo los sesos a tu maestro.

ANA: (*Se pone de pie de un salto*). No, no, por favor, dejalo en paz, está enfermo.

NICO: Si no te sacás la ropa, va a estar peor. ¿Y? Te va a gustar. Yo sé lo que te digo. ¿Y? ¿Sí o...?

Él martilla el revólver. Entonces, tras una leve pausa, Ana comienza a desvestirse.

Desnudate rápido, que me voy en seco.

Arturo ha abierto los ojos. Ve a Ana quitándose la ropa. Hace un esfuerzo para tomar su bastón, un tiempo. El muchacho absorbo en Ana, no lo advierte. Entonces, en un último esfuerzo, sobrehumano, se yergue y lo atraviesa con el bastón. Los dos hombres se miran fijo, a los ojos. Con sorpresa. El joven observa el bastón, lo toma para arrancárselo pero no lo consigue. Un tiempo que parece interminable.

NICO: ¡Viejo de mierda! ¡Qué viejo de mierda! Puta madre. ¡Qué...!

Y antes de desplomarse, dispara su revólver sobre Arturo, Ana lanza un grito y corre hacia Arturo.

ANA: Arturo... Arturo... hablame, por favor.

ARTURO: (*La mira. Le enseña sus manos ensangrentadas*). Mirá vos... cuánta sangre me quedaba... cuánta sangre. (*Ríe. De pronto se interrumpe. Por Nico.*) ¿Y el pibe?

Gesto de Ana que Arturo comprende.

Pobrecito...

ANA: ¿Pobrecito?

ARTURO: Sí, pobrecito. Todos.

ANA: Voy a llamar una ambulancia, Arturo...

ARTURO: Si, sí, claro, pero antes... prométeme algo, nena.

ANA: Lo que quieras. Decime, ¿qué?

ARTURO: Que me vas a enterrar. No dejes que me coma la langosta. ¿Me lo prometés?

Ana asiente, suavemente, se miran, Arturo sonríe, ella lo mece un instante, como una madre, mejor, como una joven amante maternal... así, hasta que la cabeza de él cae sobre su pecho...

Entonces Osvaldo "Chacho" Dragún, anotó un lugar y una fecha: México, 22 de mayo de 1996.

Renace el tema "Golondrinas," quizás instrumental.

NOTAS

1 En entrevista concedida a *Página/12* en septiembre de 1996.

2 Fragmentos del audiovisual "Homenaje al Teatro Argentino. Hoy: Osvaldo Dragún", material editado por el Instituto Nacional del Teatro en 1999 a partir de un encuentro en el estudio de Lito Cruz a mediados de la década del noventa.

3 Fragmentos de "Una historia para ser contada", entrevista que realizara Sergio Morero a Dragún para la revista *Teatro* N°29, año VII, mayo, 1987, p.16

4 La obra fue publicada en portugués en el volumen: *Teatro de Osvaldo Dragún: Milagre no mercado velho, Ao violador, Voltar para Havana, Os alpinistas* (1993), con prólogo de Fernando Peixoto. Sao Paulo, editorial Hucitec, 110 pp.

5 Obra póstuma leída por vez primera en el homenaje que se realizó en el Teatro Nacional Cervantes, el jueves 6 de agosto de 2009, año en que se conmemoró una década de su fallecimiento y 80 años de su nacimiento. En la lectura participaron Luis Brandoni, Natalia Señore, Rodrigo Gasende e Ingrid Pelicori. Su viuda, Beatriz Amalia van Nynatten donó al teatro el dibujo de Dragún pintado por su amigo, el actor Ernesto Bianco.

> listado de obras

- *El gran duque ha desaparecido*
- *La peste viene de Melos*
- *Historias para ser contadas (Historia del hombre que se convirtió en perro - Historia del mono que se convirtió en hombre - Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África - Historia de un flemón, una mujer y dos hombres)*
- *Los de la mesa 10*
- *Túpac Amaru*
- *Desde el 80* (en colaboración con Andrés Lizarraga)
- *El jardín del infierno*
- *Historia de mi esquina*
- *Y nos dijeron que éramos inmortales*
- *Milagro en el mercado viejo* (Premio Casa de las Américas, Cuba)
- *Amoretta*
- *Una mujer por encomienda*
- *Heroica de Buenos Aires* (Premio Casa de las Américas, Cuba)
- *Dos en la ciudad* (presentada después como *El amasijo* y *Un maldito domingo*)
- *Historias con cárcel*
- *Pedrito el Grande*
- *Y por casa, ¿cómo andamos?* (en colaboración con Ismael Hase)
- *Mi obelisco y yo*
- *Al violador*
- *El tío loco*
- *Al vencedor*
- *Al perdedor*
- *Hoy se comen al flaco*
- *Como Pancho por San Telmo*
- *¡Arriba, Corazón!*
- *Volver a La Habana*
- *El delirio*
- *¿Qué tenés en la azotea?: ¡dos payasos!*
- *La balada del loco Villon*
- *El pasajero del barco del sol*
- *La soledad del astronauta*
- *La noche del caracol*
- *El profesor visitante*
- *Los hijos del terremoto*
- *Los alpinistas*

> índice

> prólogo	pág. 5
> Fray Mocho	pág. 9
> Cuba	pág. 51
> Teatro Abierto	pág. 93
> Eitalc	pág. 133
> Teatro Cervantes	pág. 193
> obras	pág. 217
. <i>Los alpinistas</i>	pág. 221
. <i>La noche del caracol</i>	pág. 259
> listado de obras	pág. 281

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampedro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrofsky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7 Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- Saulo Benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx -1ra. década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz
(escritos, dichos y entrevistas) de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Griselda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
-acerca del entrenamiento corporal del actor-
de Gabriela Pérez Cubas
- gracias corazones amigos
-la deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe-
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

- la revista porteña
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-
Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- III
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- apuntes sobre la historia del teatro occidental - tomos I y II
de Roberto Perinelli
- los muros y las puertas en el teatro de Víctor García
de Juan Carlos Malcún
- historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- freak show
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- trinidad
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- los talentos
de Agustín Mendilharzu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- confluencias. dramaturgias serranas
prólogo de Gabriela Borioli
- el universo teatral
de Fernando Lorenzo
Compilación de Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas
- Jorge Lavelli
de los años sesenta a los años de la colina
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente
Escritos sobre escenografía
Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo X (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12
Obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye obras de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila
- una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano

- teatro/13

Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye obras de de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz y Antonio Romero.

- 70/90 - crónicas dramatúrgicas-

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo.

osvaldo dragún. la huella inquieta
se terminó de imprimir en Buenos Aires, agosto de 2014.
Primera edición: 2.000 ejemplares.