

## Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún

ROMÁN V. DE LA CAMPA

Recientemente, el dramaturgo Osvaldo Dragún hizo una gira por varias universidades de los Estados Unidos, entre las cuales se encontró la de Stony Brook, en Nueva York, donde ocurrió la siguiente entrevista. La visita de este autor, conocido en Hispanoamérica desde hace dos décadas por obras como *Historias para ser contadas* y *Tupac Amaru*, se debió en parte al auge que viene cobrando últimamente el estudio del teatro hispanoamericano en los Estados Unidos, además del interés creado por la obra que se encuentra trabajando Dragún en estos momentos. También se debe señalar que ésta fue su primera visita a este país norteamericano, uno de los pocos sitios del hemisferio donde no se lo conocía en persona.

Como señal del apogeo en torno al teatro podemos notar que Dragún fue invitado a centros universitarios como Houston, Chicago, Kansas, varios de Nueva York, y a la universidad estatal de Pennsylvania. En esta última se celebró un congreso especial sobre teatro latinoamericano que fue asistido por Dragún al igual que por el conocido teatrista cubano José Juan Arrom y otros especialistas. Se debe destacar también que la visita de Dragún proseguía por dos meses a la celebración del Primer Festival de Teatro Popular Hispanoamericano en los Estados Unidos, celebrado en la ciudad de Nueva York, que fue integrado por grupos hispanos de los Estados Unidos al igual que de países latinoamericanos. El éxito que produjo esa ocasión ha llevado a la planificación del segundo festival en el año 1978, en la misma ciudad neoyorquina.

La nueva obra que se encuentra trabajando Dragún, a modo de creación colectiva subsidiada por la UNESCO, consiste en una pieza teatral cuyo tema central abarca a toda Hispanoamérica. Los integrantes de esta labor son nombres conocidísimos del teatro por su valor como dramaturgos, críticos, y directores. Ellos son: Enrique Buenaventura (Colombia), Emilio Carballido (México), César Rengifo (Venezuela), así como el autor entrevistado en estas páginas. La obra será concluida antes del verano de 1977.

Aprovechamos la entrevista con Dragún para discutir la labor que hizo en

Cuba durante los años 1961-63. Escogimos este tema en particular por ser éste un país que se ha preocupado por la popularización del arte y por la función integral que conlleva en la sociedad. También consideramos que los comentarios de Dragún sobre la época de su residencia en dicho país muestran algunas particularidades de un momento histórico transicional, desde un punto de vista artístico.

*Hablemos, en general, de la época en que estuviste en Cuba . . .*

Mira, a mí me contrataron en Cuba en el año 1961 para organizar y dirigir el primer seminario de dramaturgia que iba a funcionar en La Habana y entonces me interesaba mucho la experiencia; además que me interesaba conocer qué estaba pasando en Cuba con la Revolución. Y me interesaba muchísimo la experiencia; o sea, de trabajar con un tipo de autor de teatro que iba a nacer dentro de una nueva realidad completamente distinta. Entonces yo acepté y fui a Cuba.

*¿Se conocían ya tus obras en Cuba?*

Pues ya se habían representado obras mías en Cuba. En Cuba se habían representado *La peste viene de Melos* y *Tupac Amaru*, y entonces a través de mis obras, la gente de teatro de Cuba me conocía y el Consejo Nacional de Cultura me invitó. Estuve tres años y fue un trabajo muy, muy apasionante para mí por el tipo de gente con la que trabajé. Fijáte que, en general, cuando se supone que se va a dar un curso de dramaturgia la idea es que la gente esté al mismo nivel universitario, al mismo nivel de conocimiento. Bueno, no, yo trabajé con el grupo más heterogéneo que he encontrado en mi vida. Había gente que tenía nada más que la escuela primaria, gente que tenía algún curso universitario, gente que trabajaba en oficina . . . Una persona, por ejemplo, que para mí es uno de los autores más importantes de la Cuba de la Revolución, que es José Brene, José Brene nunca había escrito teatro y era marinero, era marino, Brene. Brene había pasado toda la vida arriba de los barcos. Nicolás Dorr era un niño que tenía 13, 14 años . . . ¡qué se yo! era una gente muy, muy heterogénea. Entonces el trabajo era bastante complicado porque no se trataba de dictar el mismo tipo de conocimiento para todos porque no había el mismo nivel de recepción todavía.

*Y en cuanto al proyecto de formar o canalizar una serie de teatros o autores que pudieran reflejar, digamos, la nueva realidad social.*

Mira, eso no fue coercitivo para nada. Yo cuando llegué me encontré con que, de pronto, un grupo de la gente que, escogida para ingresar al seminario, tenía miedo de que yo les impusiera una determinada temática, una determinada línea estética. Yo de eso no me preocupé para nada. En principio, yo lo que traté de buscar era, dado cada individuo, a qué tipo de excitación reaccionaba cada uno, ¿no es cierto? La realidad cubana era tan fuerte, era tan gráfica, venía con su propia historia, con su propio ritmo, con sus personajes, con su música, con sus canciones, que no había ninguna necesidad de imponerles una realidad temática para nada. Yo lo único que necesitaba era descubrir en qué creía cada uno de ellos y tratar un poco de participar junto con ellos en esa recreación de creencias a través de una obra de teatro.

*Bueno, yo te lo decía porque obviamente tu estuviste en Cuba del 61 al 63 . . .*

Sí, yo llegué antes de Playa Girón y me fui después del bloqueo.

*Pero se ha dicho que, y de hecho se ha escrito, que aun hasta el 67, 68, todavía no se había producido lo que pudiera llamarse un teatro que reflejara en sí la Revolución.*

Bueno, yo eso no lo creo para nada. Yo creo que inmediatamente después de la Revolución se empezaron a escribir obras que reflejaban aspectos de la Revolución y estados determinados de la Revolución. Cualquier revolución creo que es un fenómeno tan complejo y que se desarrolla en distintas épocas, o sea, que la revolución va cambiando de necesidades y entonces va cambiando de temática y para el autor va cambiando también la temática, no porque se lo imponga la revolución sino porque está viendo una vida compleja y que va cambiando su propio funcionamiento. Fijáte que en el primer año del seminario Brene escribe dentro del seminario una obra que se llamó *Santa Camila de la Habana Vieja* que yo creo que es el primer fenómeno de teatro popular en Cuba. Hasta tal punto, y hubo que luchar bastante para que la obra se representara porque los directores de teatro cubano a pesar de que hablaban del teatro de la Revolución y todo estaban muy influenciados por el teatro europeo, por el teatro norteamericano. Entonces seguían buscando obras europeas, norteamericanas, que según ellos sirviesen a la ideología de la Revolución. La obra de Brene es un típico ejemplo de teatro popular con todos los elementos del teatro popular cubano, con su música, sus canciones, y sus tipos populares.

*Y en cuanto al uso de técnicas europeas, norteamericanas, qué podrías indicarnos del influjo que tenían en ese momento en el teatro cubano, digamos, el absurdismo. O si se usaban elementos Brechtianos o si se ha usado más desde entonces o si había una mezcla, qué indicaciones . . . ?*

Yo creo que en general se produjo una gran mezcla de todo como pasa en todos nuestros países, no? Puede haber influencias de un teatro que uno lee, puede haber influencia del teatro del absurdo. Por supuesto, era lógico que en Cuba tuviese una gran influencia Brecht por su lucidez marxista, por su método de análisis de una realidad. Era lógico que un marxista como Brecht prestara un sistema de análisis, porque había otros a los que les interesaba, el elemento religioso, por ejemplo; pero al autor cubano enrolado en el marxismo sí le aportaba Brecht un montón de elementos de análisis, además de una estructura que era muy cubana. En Cuba el uso de la música, el uso de la canción, el uso del baile, es absolutamente natural. El uso del consejo popular dentro del teatro está dentro del teatro popular cubano, o sea, que llevarlo al teatro revolucionario más que una readaptación del sistema épico Brechtiano es un reencuentro con el teatro popular cubano, con el viejo teatro popular cubano muy olvidado después por los cultistas occidentales cubanos. Ahora también hay influencia. Es que el teatro del absurdo presta una estructura dramática que es muy, muy importante, para el teatro contemporáneo. Es muy importante como elemento de desarme. En una época en que han caducado el valor de, no solamente de instituciones sino además de claves que usan esas instituciones para comunicarse, por ejemplo, las necesidades personales, la palabra; o sea, ahora se usan las mismas palabras para distintas cosas que tienen muy diferentes valores, eso es absurdo. La gente se preocupa por tener y no por ser, eso es absurdo, trágicamente absurdo. Entonces toda la realidad actual te da elementos a los cuales el teatro del absurdo le presta una estructura

dramática muy conveniente y en Cuba todo ese absurdo se había dado antes de la Revolución. Si uno analiza toda la época batistiana es dentro de la historia de la civilización una época absurda porque el hombre normalmente no puede vivir como se vivía en la época de Batista.

*Entonces, si hiciéramos una especie de resumen tu dirías que en Cuba se produjo desde el primer momento un teatro que reflejaba la Revolución o la realidad social revolucionaria pero que al mismo tiempo se mantuvo una especie de transición de autores que todavía venían reflejando la realidad del pasado?*

Claro, en principio que, cuando se produce la Revolución, ya existía un grupo de autores que era muy interesante. Ya existía Virgilio Piñera, ya existía Antón Arrufat, y ya existía José Triana, que son un poco los autores de la transición. Aparece un grupo de autores nuevos que empiezan a escribir después de la Revolución pero también son los autores de la transición. ¿Por qué? porque ellos como seres humanos pertenecen a la transición y como el autor no solamente refleja la ideología del momento histórico en que vive sino que además refleja la ideología de su propia vida y su vida era de transición, estos autores también fueron autores de transición.

*Ahora, en cuanto al establecimiento de formas teatrales o de movimientos teatrales que pudiéramos llamar menos apegados a técnicas extranjeras, que no niegan lo extranjero pero que tampoco se preocupan demasiado, se dice, se está hablando mucho hoy en día del desarrollo del teatro popular, como el teatro Escambray en Cuba, el teatro de la Candelaria en Colombia . . .*

Es que el teatro siempre reacciona ante determinadas necesidades. Cuando Corrieri e Hilda Hernández van al Escambray están trabajando para un público determinado que les plantea necesidades determinadas. Ese público no les plantea las necesidades de formas cultas del teatro sino les plantea las necesidades de una clave de comunicación entre los actores y el público de tal manera que ellos se van obligados por la necesidad a establecer un teatro de comunicación total. Ese teatro no está hecho para ser dado sobre un escenario aunque en el Escambray se pueda dar sobre un escenario. Ese teatro está hecho para interrogar al público, que el público le conteste, y para que el público interroge a los actores y los actores le conteste. Es un total fenómeno de intercomunicación. Es un lenguaje común que se ha encontrado.

*Habría que aclarar, sin embargo, que el no ser una forma culta no le quita valor estético.*

¡Cómo le va a quitar valor estético . . . ! Está hecho por muy buenos actores y Sergio Corrieri es un señor muy talentoso e Hilda Hernández también. Lo que pasa es que es otro tipo de valor estético, ¿te das cuenta? No es un puro valor de goce, es un valor de goce a través del aprendizaje, a través del descubrimiento. De pronto uno va a ver una obra de teatro y goza muchísimo, ¿no? pero no se produce el fenómeno de goce a través del descubrimiento. Gozo porque me está descubriendo zonas de mí mismo que yo desconocía . . . no siempre. Pero con el teatro del Escambray se produce. Mira, yo estuve en Cuba en la época en que se organizó el movimiento de teatro de aficionados. Cuba se convirtió en la República del teatro. O sea, una isla que tenía menos de 6 millones de habitantes, tenía pero

centenares de grupos de aficionados por toda la isla. Yo he visto grupos de aficionados en pequeños pueblos de 600 habitantes: tenían un grupo de teatro, un coro, un grupo de música, un grupo de títeres, y todo eso. En un momento dado a esos grupos se les llevaban obras de teatro desde La Habana pero a partir de un momento dado esos grupos empezaron a producir su propio teatro, su propia cultura. De pronto, visto desde el punto de vista de un académico, ese teatro puede aparecer elemental porque no responde a nuestras necesidades pero estaba hecho para responder a las necesidades de esa colectividad. Lo que pasa es que nosotros analizamos las necesidades de esa colectividad de acuerdo a nuestro punto de vista y eso es absurdo, eso es como decir que una persona no te gusta porque no es igual a vos, es muy mal método para establecer amistad con nadie, pedirle que sea igual a vos.

*Claro, y el problema también es que la historia del arte universal ha padecido de ese prejuicio.*

Pero, claro, porque además la cultura se ha convertido en una especie de bloque único. Yo sé que la cultura es un todo pero no es una sola, es un todo en el cual se mueven distintas corrientes a distinto nivel de acuerdo a distintas necesidades. Si yo tengo solucionados un montón de problemas a todo tipo, a nivel social y a nivel económico, míos personales, pues, es posible que yo quiera ir al teatro nada más que para distraerme, para divertirme. Pero, si hay un montón de problemas que yo no tengo solucionados, es seguro que yo no voy a ir al teatro a divertirme pero a aprender.

*Y en cuanto a ese intento, ese programa de ver la realidad artística por la perspectiva propia de uno en vez de reconocer las necesidades de cada sitio, cada lugar, cada pueblo. Qué, crees tú que eso ocurre también a nivel de la crítica teatral, o sea, por parte de los críticos del teatro hispanoamericano en los Estados Unidos?*

Sí, claro que ocurre, ocurre no solamente en Estados Unidos, ocurre en todas partes. Si analizas el fenómeno artístico latinoamericano de acuerdo a reglas estéticas que pertenecen generalmente a otras sociedades, a reglas ya formadas, especialmente europeas o aún norteamericanas, sin darse cuenta que América Latina está viviendo una realidad tan viva y tan cambiante que está produciendo un arte, un teatro, un cine, o una novela y una poesía que tiene que ver absolutamente con sus propias reglas estéticas y reglas literarias. Además, si nosotros dijésemos que América Latina no tiene una tradición teatral, de pronto no tiene un público teatral . . . pero eso es otro tipo de problema . . . pero sí tiene una tradición teatral. México tiene una tradición teatral pre-hispánica y Nueva Granada tiene una tradición teatral pre-hispánica y los Incas tienen una tradición teatral pre-hispánica y riquísima y Argentina si no tiene esa tradición teatral pre-hispánica, sí tiene un teatro popular que nace del 1920 al 1930, que es fundamental. Sí existe eso, y eso ha influenciado mucho sobre los autores hispanoamericanos contemporáneos, pero ese tipo de relación no es analizada.

*Entonces podríamos decir que hasta ahora todavía no se ha empezado a estudiar el fenómeno teatral hispanoamericano desde una perspectiva . . .*

Desde su propio punto de vista, nunca. Yo no conozco un solo estudio del teatro hispanoamericano, un estudio profundo y detenido pero desde su propio punto de vista, analizando sus propias raíces. . . .

*O sea, que en vez de sobreponer formas o técnicas europeas sobre el contexto lingüístico que aparentemente es de lo que se ha hecho mucho, sería una especie de análisis en el cual la historia autóctona de cada pueblo y de cada movimiento teatral estuviera en relación a las formas teatrales que se estudian.*

No solamente a las formas teatrales sino además a la época histórica. Cada época produce su propio teatro. Se habla de las generaciones como si los autores formaran una generación. En vez de hablar de generaciones de autores, lo que habría que hablar es de generaciones históricas, generaciones de la historia, que te da una temática, que te da períodos de la historia, no de la gente. Nosotros estamos enmarcados . . . yo no . . . tampoco quiero plantear un determinismo total, que tal época produce tal tipo de teatro; pero, indudablemente, tal época nos da una crisis que se refleja sobre el escenario a nivel de ritmo escénico, aun una manera de contar, una estructura . . . Fijáte vos que en una época en que en mi país no se puede hablar en voz alta, que hay que hablar bajo porque si no, te pueden llevar preso, yo escribo *Historias para ser contadas*, que es el teatro del chisme, como dicen en México, del cotorreo, porque en aquel momento mi país es el país del cotorreo. Se habla bajito, pasó tal cosa o pasó tal otra . . . eso no se ha hecho, no se ha estudiado.

*Entonces, podría decirse que lo que tu afirmabas en una entrevista que te hicieron en Casa de las Américas hace más de 13 años en la cual tu decías que el escritor latinoamericano de aquel entonces, sobretudo el dramaturgo, tenía que verse en un encuentro frontal con la realidad hispanoamericana sin necesariamente olvidarse del medio artístico en que opera, que esa observación no solamente tiene vigencia hoy en día sino que sería aun más dramática, más crítica.*

Sí, además, es más crítica porque uno se ha vuelto más lúcido también y si yo en una época pensé que el teatro va a hacer la revolución, ahora estoy convencido que es la revolución la que va a hacer al teatro. Entonces uno se vuelve más lúcido con los años y se vuelve todo mucho más dramático y más en sociedades como las nuestras, en sociedades hispanoamericanas como las nuestras, donde, excepto Cuba, el teatro es como un fenómeno de contramano; es como intentar crear una pequeña sociedad contramano de la gran sociedad, ¿no? donde se trabaja con terrible dificultad de todo tipo. Uno se pasa luchando por crear un teatro popular pero se encuentra que en nuestros países latinoamericanos no hay una clientela cultural formada. No solamente tenés que crear el producto sino que además tenés que crear el cliente, tenés que irlo a buscar.

*Ahora, eso es muy importante, lo que tú dices que a través del tiempo uno se vuelve más lúcido y que no se da cuenta de que el teatro no va a hacer la revolución sino que la revolución va a hacer el teatro, porque hay mucha gente que habla mucho del teatro revolucionario. Yo interpretaría lo que tú dices en términos de que un teatro verdaderamente revolucionario sería un producto de una revolución. Ahora, eso no implica, claro, que no hayan modos de llevar o promover la posibilidad de una revolución a través del teatro.*

Sí, el teatro debe poner en claro lo que en la vida es oscuro. O sea, poniendo en claro lo que en la vida es oscuro, es como si uno delante de la gente que sufre una máquina infernal se la desarma y les dice: "Mira, esta máquina que sirve, que se usa para hacerlos sufrir, es esto. Acá está desarmada cada piececita. Ahora usted queda en libertad de tirarla, de cambiarla por otra, o de volverla a armar como estaba y seguir sufriendo." El teatro sí puede ejercer ese acto de lucidez sobre la gente, de desarmar la máquina delante de la gente mediante la lucidez para que se vea como funciona. Mucho más allá de eso no puede ir, ¿no? La gente de teatro que ha querido ir más allá, pues, ha tenido que dejar el escenario y cambiarlo por otras cosas, mucho más contundentes que el escenario. Pero, de cualquier manera, yo creo que el teatro puede ejercer un gran papel transformador; debe ser, de pronto, en Hispanoamérica, el último lugar libre que queda, un escenario vacío de un teatro, donde todo es posible si usted cree.

*State University of New York at Stony Brook*