

## El teatro de Osvaldo Dragun

DONALD L. SCHMIDT

Ya se ha constatado que "En Osvaldo Dragún se puede apreciar la madurez de un dramaturgo mientras se desarrolla."<sup>1</sup> Esta capacidad excepcional le ha permitido discernir la esencia del arte dramático, para producir no sólo obras de forma tradicional, sino también para realizar valiosas innovaciones. Según su concepción, el primer compromiso del dramaturgo es con su público inmediato, revelado en su constante preocupación por el hombre contemporáneo, en particular el de Buenos Aires, en su lucha contra las fuerzas que procuran suprimirle el ejercicio de la voluntad, y moldearlo según normas que le son ajenas. Al mismo tiempo ha entendido que la experiencia humana es universal, y ha logrado reinterpretar temas históricos, dándoles un sabor muy actual.

Su primera obra extensa, *La peste viene de Melos*, reinterpreta un tema histórico sacado de la antigüedad grecolatina.<sup>2</sup> Estrenado en 1956 por el Teatro Popular Independiente Fray Mocho, versa sobre la sublevación de la isla de Melos contra Atenas en 416 A.C. La rebelión es el producto de una intriga político-mercantil. Melos se mantiene independiente de Atenas, lo que da mal ejemplo a las demás regiones bajo el yugo imperialista. Por eso, se inventa una "peste" cuyo origen se atribuye a Melos, y que da motivo para una invasión ostensiblemente defensiva. Los militares son respaldados por los comerciantes, que ven la guerra como un negocio lucrativo. Simultáneamente en Melos, los comerciantes quieren la paz, porque la guerra dañaría su economía, y están dispuestos a sacrificar la autonomía si es necesario, para evitar la guerra. Piden a Pitias, un campesino poderoso, que sirva de jefe para negociar con los atenienses, esperando así que se consiga un compromiso. Sin embargo, resulta que Pitias se niega a rendir a los atenienses, y empieza un asedio de casi dos años. Al fin, Melos se ha reducido a

cenizas y Pitias muere en combate, pero ha ganado su victoria, porque la rebelión se ha extendido a otras regiones, presagiando la caída de Atenas.

La versión del autor, en esta primera obra, revela ciertos elementos que serán frecuentes en sus dramas futuros. Sobre todo se destaca el materialismo y sus efectos sobre el hombre. Los comerciantes, tanto melios como atenienses, lo han reducido todo a un negocio. Para ellos la guerra y la paz sólo tienen importancia según su capacidad de alterar las condiciones económicas. Están dispuestos a sacrificar el honor, la libertad y la vida ajena porque son capaces de luchar sólo "por una cosa, aunque sea pequeña, pero que pueda tocarse y encerrarse en un puño . . ." (p. 76).

En vivo contraste con los comerciantes están los melios de la clase labradora, encabezada por Pitias. Este y los suyos se niegan ferozmente a sacrificar su libertad y a ser explotados bajo el yugo imperialista. Su fidelidad a la tierra es tan profunda que prefieren destruirla antes que someterla a la perversión ateniense. Planteado así, el conflicto se convierte en una lucha de clases, que adquiere proporciones revolucionarias cuando los pobres, necesitados por el asedio, saquean las casas de los comerciantes y los aristócratas en busca de comida. El sentido de unidad de clase entre Pitias y los pobres se intensifica cuando él le da la libertad a su esclavo, León. En el trágico momento final, éste le dice:—Un día me dijiste que era libre. Luego me enseñaste a defender mi libertad. Ahora, en el minuto de mi muerte, te digo gracias, Pitias . . ." (p. 77).

El arraigo telúrico, fundamental a la cosmovisión de los griegos antiguos, aquí sirve de eje en torno al cual gira la lucha de clases. La tierra se asocia con la idea de la creación y la fecundidad, y se refleja en imágenes maternas, lo que le confiere a la mujer una función especial en el conflicto dramático. Casi al principio el Melio describe su tierra con una imagen materna: "—una tierra pequeña y profunda . . . de una bahía redonda y suave como el vientre embarazado de una mujer . . ." (p. 23). Después, al comienzo del segundo cuadro, las Horas, divinidades de la lluvia y la cosecha, lamentan los abusos que está sufriendo la tierra, y presagian la tragedia venidera. Alcibíades, gobernante del imperio materialista y decadente, odia a las mujeres precisamente porque no comprende la maternidad, y presiente que las está violentando con su guerra destructiva. Tisias, el jefe de las fuerzas militares atenienses, siente la necesidad angustiada de una mujer, porque se siente solo en la guerra, y desea el consuelo de esta presencia creativa. Acanto llega a la máxima baja comercial cuando trata de negociar la traición por medio del cuerpo virgen de su hija.

Esta negación de las fuerzas creativas—telúricas y maternas—es lo que separa a los comerciantes de la clase labradora, y lo que conduce a su perversión de los valores humanos. Su vida y sus valores resultan completamente estériles, parasitarios y destructivos. La última perversión de

valores está simbolizada cuando los atenienses echan al mar la estatua de Palas Atenea, porque “—Ya no nos sirve para nada.” (p. 44).

Los valores de Pitias y los labradores melios son completamente opuestos a los de los atenienses. En su vida el cultivo de la tierra es el primer oficio del hombre, valorando al máximo la fuerza creativa. En este sentido, y con la simbología, es significativo que la familia de Pitias sea la única que aparece entera en la obra. Representa el orden normal en armonía con las fuerzas naturales.

En esta dicotomía de buenos y malos, hay un personaje diferente. El general Cleómedes, desde el principio, se opone a la guerra por motivos puramente económicos: “—Preferiría la lucha limpia . . .” (p. 26). Su conflicto se agrava cada vez más, y acaba suicidándose, porque no puede adaptarse a la lucha por la injusticia.

El suicidio de Cleómedes, como casi todos los otros grandes acontecimientos, sucede fuera del escenario. La excepción es la muerte de Pitias y León, que culmina y da fin al drama. Esta relativa sencillez de acontecimientos ante el público permite esa economía escenográfica, que va a ser típica de Dragún en sus obras futuras. Por medio de luces, sonidos exteriores, y diálogo, logra crear una realidad mucho más grande y compleja que la del escenario.

El año siguiente (1957), estrena otra pieza histórica, *Tupac Amarú*, que se desarrolla en torno a la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, en 1780-81. Entre los personajes hay representantes de todos los sectores de la sociedad colonial, desde el Visitador General, Areche, hasta los esclavos indios anónimos. De esta forma Dragún logra presentar un cuadro completo de la decadencia colonial, y establecer un conflicto entre las aspiraciones grandiosas de Areche y los recursos miserables que están a su alcance para realizarlas. Este desequilibrio de fuerzas intensifica la tensión dramática dentro de la cual se enfrentan los héroes, Areche y el Inca Tupac Amarú. Habiendo caído en manos de Areche, Tupac Amarú tiene que sufrir la tortura y el martirio, pero la victoria moral es suya.

Esta tragedia ofrece un admirable ejemplo de la integración de forma y tema. La estructura y todos los recursos escenográficos se coordinan de tal manera que se consigue un máximo de efecto dramático. En el primer acto se presenta a Areche y la sociedad colonial, y se introduce un elemento de presagio en las campanas cuyo sonido obsesiona a Areche, porque le suenan a entierro. También la inquietud de las masas se comunica al escenario por medio de las lamentaciones, cantos y gritos que suben de la Plaza del Regocijo. El segundo acto presenta el tribunal en que Tupac Amarú y su esposa, Micaela Bastidas, son condenados a muerte. Es la crisis del conflicto entre la autoridad y el rebelde que ha mantenido lo dramático desde el principio. De la calle sube incesantemente el anuncio del pregonero sobre el tribunal, y continúa la inquietud de las masas. El escenario dividido del

tercer acto (entre el despacho del Visitador y la celda del Inca Tupac Amarú) revela simultáneamente las últimas agonías de los dos héroes. El anuncio obsesionante del pregonero sobre la ejecución de la sentencia, junto con la tormenta que surge, crean un ambiente de gran presentimiento trágico que culmina con la muerte casi al mismo tiempo de Areche y Tupac Amarú. La fuerza de la tormenta es como la ira de Dios desatada contra el crimen de asesinar al Inca, y éste se convierte en figura redentora mitológica cuando el viento dispersa sus cenizas. Ahora su espíritu va a fecundar la tierra para acabar algún día con los opresores.

Además del logro formal, el mayor aporte de la tragedia al tema histórico es el de refundirlo en términos contemporáneos. Ya no es simplemente la lucha entre un sistema colonial caduco a un lado, y los oprimidos deseosos de libertad y justicia al otro; ahora la lucha se plantea dentro de los moldes del existencialismo. El Visitador Areche considera el poder como valor absoluto, y para protegerlo traiciona la palabra del Comandante Flores, miente a los Incas, y enreda al criollo Felipe Roldán en una trampa. Como el "super-hombre" de Nietzsche, no respeta ningún valor moral, porque aspirando al poder está más allá del bien y del mal.

Tupac Amarú y su esposa, Micaela Bastidas, en cambio, realizan su ser por medio del ejercicio de la decisión. Micaela, primera en responder al tribunal, formula sus respuestas en términos que pudieran haberse sacado de un texto existencialista: "—Tuve que decidir. Muchas veces tuve que decidir." (p. 49). Cuando le preguntan si se arrepiente, contesta: "—No. Porque yo decidí. Y si pudiendo decidir otra cosa, decidí ésta, no tengo de qué arrepentirme." (p. 50). Llega a afirmar que en el acto de decidir tuvo la sensación de ser Dios.

Esta independencia de espíritu desconcierta profundamente al Visitador, que se va exaltando cada vez más. La calma de Micaela contrasta con la exaltación de Areche y delata la victoria moral que ella está ganando. Lo insinúa cuando le dice: "—Usted grita demasiado, señor Visitador." (p. 50). El proceso arrecia cuando llevan a Tupac Amarú ante el tribunal. Ciego y sangriento por las torturas a que le habían sometido, está lejos de quebrarse su espíritu. Pronto se produce el diálogo que cristaliza la diferencia fundamental entre el Inca y el Visitador:

Areche (suave).—¿Qué ambicionabas? ¿Poder? ¡Yo ambiciono poder!  
¿Y tú?

Tupac Amarú.—Yo fui más ambicioso que usted. Quise que creyesen en mí. Que cuando les dijera que ya no eran esclavos se lanzaran a la conquista de su tierra . . . (p. 56).

Este choque de voluntades deja honda huella en el espíritu del Visitador: "—Soy el vencedor. Pero si me ves perderme en la tormenta, pínchame con tu espada y recuérdame que soy el vencedor." (p. 65). Contemplando su situación, reconoce que entre todos los que le rodeaban, sólo había uno que

era su igual: “—¡No debí hacerte matar, indio! Sólo tú me hiciste siempre compañía . . . ¡No debí hacerte matar! Debí tomarte de la mano y pasear contigo por el mundo . . .” (pp. 77-78).

En los términos del existencialismo, el Comandante Flores ofrece un caso especial, y representa un marcado paralelo con el general Cleómedes de *La peste viene de Melos*. Sufre de una dicotomía espiritual, porque por un lado responde a su deber con España, mientras por otro lado se compadece de Tupac Amarú, pero como no ha hecho un compromiso total, no ha logrado la auténtica esencia de su ser existencialista. Esto está reflejado simbólicamente en un diálogo con Tupac Amarú en la cárcel:

Tupac Amarú.—¿Eres tú, sombra?

Flores.—No, no soy . . .

Tupac Amarú (lo interrumpe).—¡Sí, eres una sombra! (p. 69).

En el mismo año de *Tupac Amarú*, pero de índole muy distinta, aparecieron las breves obras llamadas *Historias para ser contadas*. Tuvieron una acogida internacional muy favorable, ganando en Cuba (1961) el segundo premio del Tercer Concurso Literario-Inter-Americano, patrocinado por “Casa de las Américas.” Son obritas *sui-generis* en que se ha descartado completamente el escenario, y cuatro actores desempeñan todos los papeles. Combinan diestramente la pantomima, el diálogo, y la comunicación directa con el público. En el prólogo, declamado en verso libre, los actores se presentan como *raconteurs* de verdaderas historias contemporáneas de Buenos Aires. Convidan a los espectadores a que cualquiera que tenga “una risa para ser reída o una lágrima para ser llorada,” se la comunique, y la contarán “allá, en lejanas plazas,” un oficio reminiscente de los antiguos juglares.

“Historia de un flemón, una mujer y dos hombres” presenta el caso de un vendedor que coge un postema. Siendo muy pobre, no puede permitirse el lujo de tratamiento médico, pero al mismo tiempo el flemón no le permite trabajar. Por fin se ve obligado a consultar a un dentista, pero éste, como todo el mundo, es indiferente a su dolor, y le somete a un largo y costoso procedimiento clínico que no le da ningún alivio. Es tragi-cómico el apremio del vendedor, que tiene que correr a sus consultas, contando los segundos de trabajo que así pierde. Porfiando en su trabajo, el flemón se pone cada vez más grave, y el vendedor acaba muriéndose en un desamparo absoluto.

“Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Africa del Sur” es como una nota explicativa agregada a su título tan formidable. Panchito González, como el Vendedor, tiene necesidades que exceden sus recursos. Descubre una solución en la oportunidad de mandar carne de rata en conserva disfrazada de comestible para los negros del Africa del Sur. En recompensa por este

truco provechoso los dueños de su compañía, un italiano y un inglés, le aumentan el sueldo a 5.000 pesos mensuales, y el municipio le otorga la Gran Cruz de la Salud Pública en mérito de su campaña contra las ratas. Cuando llegan noticias de la peste bubónica en África del Sur, Panchito sufre una crisis de conciencia, y, peor que esto, los hipócritas dueños de su compañía le despiden por ser "muy poco humanitario."

En "Historia del hombre que se convirtió en perro," el protagonista busca empleo desesperadamente. Su necesidad es tan agobiante que cuando le ofrecen el puesto de perro de sereno, lo acepta como alivio temporario. Continuando su búsqueda, sólo da con el mismo puesto en otra fábrica, pero como el sueldo son cinco pesos más por día, acepta. Pasando el tiempo, se acostumbra al punto de que ya no está seguro si es hombre o es perro, y su conversación es una mezcla de palabras y ladridos.

Obviamente, estas tres historias tienen en común un carácter más de parábola que de historia realista, y exploran el sufrimiento del hombre frente a una sociedad que ha perdido sus valores humanos. En esta sociedad el dinero es el supremo rey, y para sobrevivir, el hombre tiene que sacrificar su dignidad, aún hasta el extremo de convertirse en perro. El impacto de cada historia está condensado, tanto por su brevedad como por la falta de escenografía, produciendo un enfoque nítido en el conflicto humano básico.

Junto con las tres historias citadas apareció "Historia de mi esquina." Aunque difiere poco en tema y técnica, es más extensa y compleja que las demás, y el planteamiento es más realista. Es la historia de Aldo y sus amigos en un determinado barrio de Buenos Aires. Sirviendo de narrador-participante, Aldo, como todos sus compañeros, ve sus sueños y su felicidad frustrados por la falta de recursos económicos. Hasta sus relaciones con Virginia, su novia, se echan a perder por ese motivo. Su madre la había recomendado a Virginia que se casara con un hombre rico, y pronto ella rompe con Aldo, para irse con el hijo de su patrón. Cuando cogen a Gregorio, su hermano, en un crimen, el novio rico la rechaza, y al cabo se reconcilia con Aldo.

Si bien la dificultad financiera es más patente, la problemática de los muchachos es más compleja. Los padres, en vez de servirles de ejemplo y estímulo, son tristes fracasos y un estorbo para sus hijos. Como única herencia les dan una lucha áspera de muy restringidos horizontes. Dentro de la familia y fuera de ella las relaciones humanas se han hecho estériles, mecánicas y aburridas. Esto se refleja repetidas veces en el diálogo:

Madre.—¿Vas a salir?

Padre.—Sí.

Madre.—¿Otra vez?

Padre.—Otra vez.

Madre.—¿Volverás esta noche?

Padre.—No sé. (p. 21)

Donde la vida más se reduce a un mero mecanismo es dentro de la fábrica en que trabajan Aldo y Gregorio. Entran todos juntos como mari-onetas al son de una marcha militar, y trabajan al ritmo de un vals, con quince minutos estrictamente medidos para el almuerzo. Es como un microcosmo del ambiente en que viven los muchachos. En vez de forjarse una vida independiente, todo les viene impuesto y controlado desde fuera. Aldo testimonia el problema cuando dice a su padre: “—Yo nunca he decidido nada, viejo.” (p. 50). Vuelve a tocar el tema en su monólogo final, implicando al público en su solución: “lo que pidieron Raúl y Gregorio, lo que Oscar busca desesperadamente, lo que Virginia y yo no sabemos, eso . . . eso ya depende de ustedes y de nosotros.” (p. 52).

El esfuerzo de intimarse con el público de Buenos Aires se intensifica con el uso de toponimia local y formas lingüísticas peculiares al habla porteña, sobre todo el uso del “vos.” Tanta insistencia se acerca a un tono pedagógico, e intenta poner una restricción innecesaria a un tema bastante universal. Es una tendencia que se verá en las otras piezas sobre Buenos Aires, y de manera creciente, las debilita.

Más logrados son los motivos musicales que se emplean para retocar los elementos dramáticos. El más frecuente y más sugestivo es “Golondrinas de un solo verano, con ansias constantes de cielo lejano . . . .”<sup>8</sup> De obvio parentesco con el recurso musical es la creación de un efecto coral para intensificar la angustia de Virginia:

Voz de Madre:—¡Cásate con un rico!

Voz de Padre:—De tus hijos ocúpate vos un poco más.

Voz de Gregorio:—Cásate con un rico . . .

Voz de Aldo:—Vos me querés Virginia . . .

Todos:—CASATE CON UN RICO. (Cuatro veces se repiten ‘in crescendo.’ Virginia huye atormentada.) (p. 23).

En *Jardín del infierno* (1961) las proporciones entre el problema amoroso y el problema financiero están casi al revés. El escenario es un barrio miserable de Buenos Aires en que viven principalmente inmigrantes napolitanos y gente del interior que ha venido a la gran metrópoli buscando una vida mejor. Toda la acción tiene lugar desde la mañana a la noche, entre relativamente pocos personajes, lo que crea un efecto bien unificado.

Ricardo es el único hijo varón de la familia Bernárdez, y está de visita en casa durante una supuesta licencia militar. Se ve de inmediato que las relaciones familiares no son buenas. Ricardo riñe con su hermana René, ésta riñe con la otra hermana, Lucy, y la madre lamenta la frialdad que René demuestra hacia los demás. El ambiente se pone más tenso con el problema sexual que se introduce con el asalto a que fue sometida la hija de los Rosendo, cuyos perpetradores se desconocen. El problema vuelve a aparecer en una escena muy sensual que revela las pasiones incestuosas

de Ricardo y Lucy, seguida de otra que viene inmediatamente después de las relaciones sexuales de Ricardo y Renata. El misterio en cuanto a los asaltadores de la Rosendo se aclara cuando se sabe que Ricardo fue uno de ellos. Como la muchacha muere, el crimen de Ricardo se vuelve más grave, a lo cual se añade el descubrimiento de que no tenía licencia, sino que se había escapado de una cárcel militar. Al fin la policía se lo lleva en el más abyecto desamparo.

A primera vista parece que el tema se limita al sexo de manera naturalista. Es verdad, hay cierto determinismo del ambiente en el pronóstico angustiado de René sobre las relaciones futuras entre Ricardo y Renata: “—¡Y después te vas a emborrachar! ¡Y cuando estés borracho vas a empezar a pegarle!” (p. 66). Pero, estudiados de cerca, los diversos elementos dejan ver otra perspectiva en que el sexo es sólo un efecto palpable de algo más profundo. Desde el principio, Ricardo siente una extraña seducción por los trenes. Está fascinado con ellos, y repetidas veces se oye el ruido de un tren en el fondo. Siempre que lo escucha, Ricardo experimenta una reacción desconcertante: “—Cada vez que pasa un tren y veo la lucecita de atrás viene un fuego en la cintura y me dan ganas de correr.” (p. 54). Esta tentación lo condujo a su encarcelación en el servicio militar, y continúa preocupándole en casa. La primera vez que aparece en escena acaba de volver de la estación donde miraba los trenes, y cuando trata de escaparse otra vez lo intenta por tren. En parte le fascinan porque no los entiende: “—¿Dónde van los trenes, tana? ¿Dónde va la gente que viaja en tren?” (p. 64).

El valor simbólico del tren se entiende mejor cuando se considera el ambiente en que Ricardo y sus hermanas se habían criado. En las relaciones familiares la riña era el modo normal de entenderse. Constantemente la madre se refiere a Lucy despectivamente como “mocosa,” y cuando trata de consolar a Ricardo en su crisis, éste expresa el mismo sentido de rechazo: “—¡Vos siempre me tuviste rabia . . . ! ¡Dejá de manosearme, vieja!” (p. 79). Su padre tampoco se preocupa por él, y sólo en el último momento procura comunicarse con él. Habiéndose eliminado así el amor y la verdadera comunicación, la vida de Ricardo se volvió hueca y desorientada. No tenía modos de escaparse saludables para su energía vital, ni entendía la vida. Es precisamente esta energía desorientada lo que le quema las entrañas cuando ve un tren, porque el tren también tiene mucha fuerza, pero, a diferencia de la de Ricardo, tiene dirección y lleva a la gente a un destino. Ricardo anhela desesperadamente encontrar semejante dirección.

Ligado estrechamente al símbolo del tren y a la frustración de Ricardo está el acto sexual. Como no conoce el amor, el sexo para él es sólo un acto físico, brutal, y hasta violento, como el caso de la Rosendo. Sin embargo, busca algo más profundo y rechaza el sexo reducido exclusivamente a lo físico. Esto está reflejado en su respuesta a Renata que quiere saber qué sentía con otras mujeres: “—Rabia, y ganas de llorar. Después corría . . .

Corría porque eran sucias y tenían olor . . ." (p. 64). En contraste con estas relaciones bestiales está su relación con Renata, que parece despertar el verdadero amor en él. Teniendo en cuenta el símbolo del tren, es significativo lo que dice a Renata cuando habla de este amor: "—A tu lado es la primera vez que me siento cansado. Sabes qué bueno es sentirse cansado?" (p. 69). Por primera vez su energía emocional tiene un objeto, y su vida cobra sentido. Sin embargo, su felicidad dura muy poco, y se duplica su desesperación cuando la policía se lo lleva, porque no puede soportar la idea de otro encierro.

Las adversidades del ambiente no se limitan a la familia, sino que también vienen desde fuera. La ciudad se presenta como una fuerza agobiante. El vecino Calderón lo expresa así: "—Me engañaron. Me dijeron que iba a conocer Buenos Aires, y conocí la tristeza." (p. 56). Continúa repitiendo insistentemente "Es la tristeza," y quiere volver a Entre Ríos para escaparse.

La falta de justicia es otro factor que amarga la vida del pobre. Resulta que el hijo de un comisario se aprovechó sexualmente de René, pero no le pasó nada precisamente porque era hijo de comisario. En cambio, cuando Ricardo comete un crimen sexual, la policía lo persigue tenazmente. El policía Enrique Martínez, que había arreglado el trabajo de criada para René en casa del comisario, se siente culpable en el fondo, porque no hizo nada para protegerla, por no comprometer su propia posición. Ahora lo demuestra en forma evidente: trata a René y a su familia como si fueran "chanchos," como él lo dice, en un esfuerzo disfrazado de racionalizar sus acciones cobardes de antes. Si realmente son animales, entonces no merecen ser tratados como gente, y sirven para expiar su sentido de auto-disgusto. El mismo proceso de *scape-goating* se hace sentir cuando al fin una chusma viene a tirar piedras a la casa de los Bermúdez por lo que hizo Ricardo a la Rosendo.

El concepto de culpabilidad tiene un eco en el coro de voces que viene desde fuera a partir del momento en que la Rosendo se muere. Son los vecinos que rezan por el alma de ella, pero el trozo que se repite con insistencia es: "—Santa María madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores." (p. 69). Simultáneamente el tiempo cambia, y en el tercer acto la tormenta se ha desatado como la *dies irae*. Estos elementos, junto con la formación de Ricardo, establecen un balance delicado y muy realista entre la culpabilidad del grupo y la del individuo.

En 1962 Dragún volvió al género de la "Historia para ser contada" con *Los de la mesa diez*, tanto así, que la subtitula "Otra historia para ser contada."<sup>4</sup> Como las otras, tiene lugar en Buenos Aires, y a semejanza de "Historia de mi esquina," se trata de jóvenes que procuran forjarse una vida propia en condiciones muy desfavorables. José es un pobre mecánico y María es una colegiala recién graduada, de familia bastante rica. La posición de su familia hace a José inaceptable como novio. Así es que cuando

quieren casarse se encuentran con el problema de que no tienen los recursos para ganarse la vida solos. El creciente deseo de consumir su amor sexualmente, frente a la imposibilidad de casarse, les obliga a romper o caer en el estado ilícito. Sin embargo, después de dos meses no pueden resistir más la separación, y se reúnen con renovadas fuerzas para enfrentar la vida por difícil que sea.

La trayectoria de la pieza sigue una curva parabólica. Al principio José y María se conocen en una fiesta, y por un tiempo sus relaciones son alegres e inocentes. Cuando su enamoramiento se pone serio, el tono empieza a decaer, hasta llegar a su nadir con el desespero del rompimiento. Luego, al reunirse, la curva sube, de manera optimista, hecho posible sólo por su acto de voluntad.

La causa de esta trayectoria es socio-económica, y en algunos casos la protesta se pone explícita:

José:—Si usted me pagara lo que merezco por ocho (horas), no tendría que trabajar catorce y no metería la pata, y me podría casar tranquilamente . . . ¿O con los cinco garages que tiene y las dos casas de apartamentos no le alcanza para pagarme lo que merezco? (p. 117).

De manera paralela a "Historia de mi esquina," el escenario permanece vacío, y hay un personaje que se dirige al público, de vez en cuando, para proporcionar detalles necesarios. El lenguaje y la toponimia vienen expresamente de Buenos Aires. Se infunde en las dos obras un sabor poético con trozos de canción, siendo en la más reciente "Caminito que el tiempo ha borrado/ que juntos, un día, los viste pasar,"<sup>5</sup> el que mejor capta el espíritu. También se repite el efecto de coro para reflejar la angustia. Por medio de tales semejanzas, se puede discernir que el género de la "Historia para ser contada" se está estableciendo con una forma bastante definida.

El año siguiente publica *Milagro en el Mercado Viejo*, en que vuelve al escenario tradicional. Se trata de un grupo de tipos socialmente marginales que habitan el Mercado de noche. Fracasados en la sociedad normal, forman su propia sociedad a base de la pobreza como estado normativo. El efecto de enajenación del mundo convencional se aumenta por medio del ambiente nocturno y la ausencia de miembros de la sociedad normal. Una noche celebran el cumpleaños del "Juez," pero sus festividades se interrumpen con la entrada de José y María, jóvenes que buscan un escondite para acostarse. Reciben hostilmente a los recién llegados, y les obligan a que les cuenten su enamoramiento. Empiezan a dramatizarlo, de manera semejante a la técnica de las "Historias para ser contadas." Son interrumpidos por los otros que quieren interpretar la historia a su propia manera. Cuando por fin se aclara que María está embarazada, y que le robó al señor Fernández cinco mil pesos para un aborto, el tono cambia. Los demás se sienten amenazados de que la encuentren entre ellos, en particular porque el señor Fernández es el

dueño del Mercado. Deciden delatarla, y montan otra dramatización para descubrir y ensayar la manera más segura de llevarlo a cabo. El "Actor" actúa de Fernández y el Coya sirve de policía, pero no se limitan a actuar sólo, sino que realmente viven su papel. El "Actor" es de verdad cruel, y el Coya es realmente violento con sus amigos. Cuando éstos huyen y el encanto se quiebra, los actores se arrepienten de su proceder, pero, como dice el "Actor": "—Sí, estoy arrepentido, pero si vuelvo a ser Fernández, ustedes volverán a crujir . . . y yo volveré a odiarlos." (p. 26). Para evitar que esto suceda, el Coya le toma simbólicamente el smoking y hace como si lo estrangulara. Precisamente en este momento entra el sereno con la noticia de que el señor Fernández acaba de morir.

El fin parece forzado e inverosímil. No soluciona realmente ninguno de los problemas, y no logra dar unidad a la pieza. Hay cierta unidad de ambiente, pero los diferentes personajes llevan a la situación elementos tan dispares que la vaga amenaza de Fernández no consigue unificarlos. También es desconcertante el cambio de enfoque a mediados de la obra. Habiendo comenzado con los habitantes nocturnos del Mercado, se introduce la historia independiente de José y María, para nunca volver al enfoque inicial. El único concepto bien delineado viene de la dramatización sobre Fernández, donde se ve que hay en todo hombre el germen de la crueldad.

A pesar de su escenario realista, la mayoría de sus recursos ligan esta obra a las "Historias para ser contadas." Ursula, como Aldo y el mozo del café, habla con el público. Trozos de música vienen desde fuera, y María, cuando llega a la parte más emocionante de su narrativa, rompe a cantarla. Sobre todo, las dramatizaciones dentro de la pieza se asemejan a la técnica de las "Historias."

En 1963 Dragún también estrenó *Y nos dijeron que éramos inmortales*, preocupándose otra vez de los jóvenes porteños. Jorge vuelve a su hogar después del servicio militar, donde había formado íntima amistad con Arón y Berto. Los tres tomaron parte en una breve acción militar, en que Jorge recibió una ligera herida, Berto quedó rengo, y Arón fue muerto. Ya en casa, Jorge se reincorpora pronto en su vida antigua, y hace planes para casarse con Ada, su novia. Todo le va muy bien, pero en vez de estar feliz, está hondamente preocupado por la idea de que se está olvidando de la muerte de Arón. Teme que su muerte haya sido en vano. Berto, a quien ha visto una sola vez desde su vuelta, es cogido por la policía en un robo, desde la prefectura llama por teléfono a Jorge. Este se encuentra con su familia festejando el cumpleaños de Ada, y todos le hacen presión para que no acuda al pedido de Berto. Junto con la angustia acerca de Arón, este nuevo problema casi lo quiebra emocionalmente y estalla en una especie de monólogo sobre sus preocupaciones. El único que parece comprenderlo es su hermano Esteban, y cuando se termina la obra, le está gritando de manera angustiada:

—¡Gito! ¡Oíme! ¡La muerte existe y está allí, pero no es problema!  
¡Nuestro único problema es cómo vivir! ¿Me oís, Gito? ¿Me oís? ¡Eso  
es lo que el Rengo espera que le digas! ¿Me oís, Gito, me oís? (p. 116).

El conflicto de Jorge tiene su fuente inmediata en su familia, pero en sentido más profundo, el problema se remonta a la sociedad. Sus experiencias militares le demuestran que la vida tal como se le había presentado en casa era falsa. Su madre siempre le había protegido en exceso, disfrazando la vida con una comodidad ilusoria. El resultado era múltiple. Por un lado, se había eliminado toda comunicación sobre cuestiones fundamentales, y por otro lado, Jorge se había afeminado un tanto, lo que le dificultó muchísimo el acostumbrarse a la vida militar. Años antes, su madre había colgado en la pared un cartel que decía: "Todo el mundo es este hogar," y simbólicamente Jorge ahora escribe en la pared su propio mensaje: "la puta madre que lo parió."

Partiendo de la madre, Jorge descubre que los demás también quieren que él se acomode al orden establecido. Al mismo tiempo se ve que esta vida no es satisfactoria ni para los que más la defienden. Los padres de Jorge no están realmente felices, su hermana y su cuñado tampoco, y su hermano Esteban tiene una lucha interminable con sus estudios. La infelicidad se manifiesta sobre todo por medio del alcohol, que está presente en todas las escenas como medio de escape.

Berto representa otro aspecto del problema social, y recuerda el caso de Raúl en "Historia de mi esquina." Los dos son atletas cuyas carreras se destruyen por heridas que los dejan mutilados. En ambos casos queda implícita la actitud utilitaria de la sociedad en cuanto a ellos. Mientras puedan entretener al público con sus hazañas atléticas, éste los apoya y los estimula, pero cuando ya no pueden, se vuelve indiferente, y no tiene otro lugar para ellos. Son como mercancía humana, igual que la hija de Acanto en *La peste viene de Melos*.

En esta obra Dragún continúa empleando el canto, el baile, y la poesía como recursos expresivos. El mismo título viene de un poema atribuido al difunto Arón, en que se revela el tema fundamental de la obra. Según el poema, es falsa la vida tal como la sociedad la presenta a los jóvenes. Como solución, descarta los valores tradicionales, para reemplazarlos por el valor supremo de la vida del individuo: "Ni Dios ni la muerte son problemas para mí./ Ni me curan el hígado ni me hacen réfr./ El único milagro es la vida del hombre/ porque está por hacer." (p. 76). El énfasis en la vida "por hacer" da eco a la posición existencialista del Inca Tupac Amarú, que se tomaba la responsabilidad de forjarse la vida a base de sus propias decisiones. Esta idea de vida-en-potencia se refleja simbólicamente en el embarazo de Laura, y en la figura semi-real de un viejo que aparece varias veces, y, representando al mundo, canta un epílogo a la obra: "¡Los viejos cuentos terminaron!/ ¡Estoy a punto de parir!" (p. 116).

Abandonado por completo el elemento semi-real y el tono sombrío, Dragún continuó con una temática algo parecida en *Amoretta* (1964). Se exploran de nuevo las relaciones entre madre e hijo, junto con el tema del amor como una necesidad vital, revelado en los amores de Paco y Giuliana. Paco es un hombre de unos treinta años cuyo modo de vivir todavía es bastante adolescente, y Giuliana es una viuda de cuarenta años con un hijo, Rodolfo, de unos veinte. Éste sufrió por accidente una pierna quebrada a manos de Paco en un partido de fútbol. Sintiendo cierto remordimiento por lo sucedido, Paco se acerca a Giuliana para ofrecerle su ayuda temporaria en su puesto de flores en el mercado. Entonces empiezan a revelarse los sentimientos reprimidos de los dos. El contraste de personalidades crea al mismo tiempo tensión dramática y efectos humorísticos. Paco siempre haciéndose el payaso, y Giuliana siempre haciéndose la viuda anciana, acaban en un estallido de besos seguido de una noche en la cama. El próximo día, cuando los demás se enteran, hay doloridas reacciones en Rodolfo y Asunción, la madre de Paco. Sin embargo, la tragedia en potencia termina felizmente cuando Paco y Giuliana se reconcilian amorosamente, y prescinden de toda la gente cuando cierran la puerta.

El estudio psicológico está formulado en términos freudianos bastante obvios. En el caso de Giuliana, es la represión de los instintos sexuales bajo la fachada de una viuda de edad propecta. En cambio, Paco, que tiene temor al amor verdadero, se defiende por medio de su figura adolescente, y sus amoríos con muchachas jóvenes e ingenuas. Asunción es una mujer frígida cuya actitud posesiva hacia Paco promueve un complejo de Edipo. Rodolfo y Giuliana parecen haber mantenido relaciones bastante análogas, pero esto cambia después de las relaciones sexuales entre Paco y Giuliana. Ella se redescubre como mujer, y acepta la sexualidad como parte íntegra y normal de su naturaleza femenina. Se rejuvenece y desaparecen sus tensiones anteriores. Al mismo tiempo Paco, aunque no se ha realizado como Giuliana, parece haber experimentado algo único que podrá modificar su vida en forma análoga.

Estos diferentes problemas psicológicos parecen tener sus raíces en el ambiente social más que en algo innato de los personajes, continuando así el pensamiento expuesto en las obras anteriores. Siempre hay que preocuparse por el "qué dirán," y desmentir los verdaderos sentimientos. Paco y Giuliana nunca han podido conocerse en forma natural, porque las fórmulas sociales prohíben tal comportamiento entre una viuda y un hombre bastante más joven. Queda implícito que semejante presión también ha frustrado sexualmente a Asunción, y resulta que sólo rompiendo con estas fórmulas se logra la felicidad. Simbólico de que la sociedad siempre procura intervenir en la vida privada, es el momento cuando Paco y Giuliana se encierran en la casa.

En gran parte el tono ligero se mantiene por medio de los detalles y símbolos entrettejidos en la obra. En toda la escena de seducción se alternan momentos de tensión amenazadora con las payasadas de Paco, y el vino sirve de catalizador, pese al recelo que le tiene Giuliana. Las sensaciones inusitadas de ella tienen su paralelo en el clima, porque están pasando una extraña temporada de primavera en invierno. La mañana siguiente, es notable la inversión de papel entre ellos, porque ahora es Giuliana quien está segura y domina, mientras Paco está aturdido. Simbólicamente él se cayó de la cama durante la noche. Había encontrado en ella algo que no había conocido antes. Cuando trata de justificar ante su madre su presencia en casa de Giuliana, da como explicación que se había quedado para "arreglar la luz." Visto por los ojos de Giuliana, es exactamente lo que hizo, y, en sentido más amplio, ofrece un remedio para la deshumanización de la sociedad.

El efecto deshumanizador ejercido sobre la sociedad contemporánea tiene una solución menos feliz en *Heroica de Buenos Aires* (1966). Lamentablemente, esta pieza representa una disminución de calidad si se la compara con obras anteriores del autor. El impacto dramático se diluye por su excesiva extensión (184 pgs.) y el compromiso político-social izquierdista es tan patente que pierde en sugerencia, para convertirse en obra de tesis.

La trama, sobrecargada de elementos periféricos, gira en torno a la viuda María y sus hijos Carlos y Ada. María se gana la vida con un puesto ambulante, el "Super-Mercadito Doña María," que le permite una vida adecuada, pero de muy limitadas posibilidades financieras. En recompensa por estas limitaciones sueña con el éxito de sus hijos, y hace todo lo posible para asegurar que esto se realice. Por eso Carlos estudia Ciencias Económicas y María procura que Ada se case con un hombre rico. El mundo de María se complica cuando conoce y se enamora de Adolfo, un trabajador sencillo de la Selva de Montiel. Luego, Carlos participa en una huelga estudiantil y desaparece por algún tiempo. Cuando vuelve, está bastante despabilado, y con la oportunidad que María le arregla con el Negro, un puestero que se había hecho rico, no tarda en hacerse una vida bien cómoda. Entretanto, la suerte económica de María se empeora terriblemente, y termina en un descampado habitado por los harapientos "cirujas." A pesar de su miseria, continúa nutriéndose del sueño de ver a sus hijos acomodados. Es chocante su reacción cuando tiene la oportunidad de ver realizado su sueño. Ada, que se había casado con el Negro, acompaña a Carlos en la búsqueda de María. Al encontrarla está patente la desilusión de ella viendo lo que sus hijos habían llegado a ser. Son los prototipos del *nouveau riche*, y tratan a María más bien como una cosa en vez de una madre. El único remedio es irse con Adolfo a la Selva de Montiel y arrepentirse de la influencia que había ejercido sobre ellos.

El desmoronamiento del mundo de María tiene un paralelo en los dos ciclos en que está dividido el drama. El primer ciclo lleva el título "El calor" y el segundo, "El frío," y reflejan las cuatro estaciones del año. Al principio el ambiente está imbuído de calor y esperanza, pero el interés pecuniario empieza a efectuar un cambio destructivo que conduce a la desolación del descampado y el frío del invierno. En el proceso, María y sus hijos siguen caminos espirituales que se cruzan en sentido inverso. En la primavera ella procura convencerles de que vale la pena organizar la vida en torno al interés financiero, y ellos resisten la idea. Entonces, al conocer a Adolfo, y sufrir unos reveses económicos, María empieza a vacilar entre el amor y el comercio, mientras los acontecimientos acaban convirtiendo a los hijos en materialistas ciento por ciento. De esta manera el frío del invierno tiene un doble sentido simbólico: para María se ha enfriado su gran ilusión, y para Carlos y Ada se ha enfriado la vida con la desaparición de los valores humanos.

Al margen de este desarrollo pendular permanecen Adolfo y la tía Josefina. Son dos seres que, por su naturaleza, son incapaces de someterse a una vida dominada por el materialismo. Adolfo lo intenta durante el período en que vive con María y a su costa, pero la vida se le vuelve amarga e insoportable. Sin trabajar, y con el dinero fácil de María, siente vergüenza de sí mismo y su único pasatiempo es la actividad completamente estéril de jugar a naipes. El puesto de María en esa época está cerca del cementerio, simbólico de la muerte espiritual que esta vida representa para Adolfo. Como no ha perdido del todo su dignidad, se ve obligado a abandonar a María para volver a trabajar y contribuir activamente a su propio sustento.

La tía Josefina es otro espíritu que no comprende la vida materialista. Suele refugiarse en el hospital durante el invierno, porque, como se ha visto, el invierno se asocia con la muerte de valores humanos, y ella es incapaz de existir en tal ambiente. Por un tiempo parece haber encontrado un refugio permanente en la fe religiosa, haciéndose miembro de la Fraternidad de los Hijos del Arrepentimiento. Sin embargo, cuando se muere el hermano Manuel, de quien se había enamorado, explica a María: "—¿La fe . . . ? Ay, mi vieja . . . cuando murió Manuel . . . el hermano Manuel . . . me di cuenta que mi fe era él. . . (p. 169). Después vio que la religión como tal le arruinaba todo, tanto como la vida laica del invierno. Dentro de poco se interna en un hospital y muere. Con esta reacción de la tía Josefina se completa la condenación del mundo burgués, porque tanto la religión como los valores materialistas estraga la vida, dejando sólo la fraternidad como máximo valor.

Básicamente el mensaje de esta pieza es igual que el de varias obras anteriores, pero añade ciertos elementos periféricos que la vuelven menos eficaz como obra de arte, aunque tal vez se justifiquen como reflejo social.

Figuran en la trama, de manera estéticamente accesoria, unos soldados cuya única función es caricaturizar el oficio militar. Son unos títeres que sólo comprenden el deber, y cuando estalla una sublevación no saben ni les importa si son "anaranjados" o "violetas." Comparados con el general Cleómedes y el Comandante Flores, son figuras ridículas, hechas de cartón. Para llevar la caricatura a su extremo lógico, los dos partidos de sublevados están encabezados por dos generales Fernández, significando que realmente lo mismo da si son del uno o del otro.

Para incluir el tema de la lucha de clases y al mismo tiempo caricaturizar a cierta especie de estudiante, el autor introduce a un compañero universitario de Carlos. Es hijo de un rico industrial, y es uno de los promotores de una huelga estudiantil, pero resulta que su fervor revolucionario y el de sus amigos, es mero diletantismo de hijos mimados.

Hay aspectos en que aún el tema básico se acentúa de forma simplista. En el ciclo de "El calor," Carlos expresa a María en términos directos el dominio comercial: "—¿Y por qué siempre que me habla, parece que me está vendiendo algo?" (p. 12). En el ciclo de "El frío," al revelarse el cambio que se ha efectuado en Carlos y Ada, ésta, hablando con su madre, insiste en que "—todo lo que somos te lo debemos a vos . . ." (p. 179). Aturdida por lo que está presenciando, María exclama: "—¡Toda la vida soñé con esto! ¡Y ahora . . . son todo lo que yo soñé . . . todo lo que yo quise . . . pero son todo lo contrario! ¿Qué pasó, Adolfo?" (p. 182). Esta exposición tan directa, casi didáctica, debilita enormemente el poder sugerente de la pieza.

Junto con el planteamiento simplista, ciertos ejemplos de sensacionalismo, únicos en la obra de Osvaldo Dragún, rebajan la obra aún más hacia un nivel bastante pedestre. En una escena sensual entre Ada y un mucamo, éste le arrebató a ella la blusa, y ella permanece varios momentos en escena semi-desnuda. Se puede hacer una comparación directa con *El jardín del infierno* que también presenta a una muchacha en ropa interior. La diferencia es que en esta pieza tal escena concuerda con el espíritu general de la obra, y forma parte íntegra del desarrollo del tema. En cambio, en *Heroica de Buenos Aires* sería difícil justificar precisamente este acontecimiento como necesario al planteamiento del tema. También el lenguaje sufre del defecto de tener varias groserías de tal forma que exploten su poder chocante y humorístico. Este procedimiento parece ser un truco fácil para ganarse público y entretenerlo de manera vulgar.

El episodio de Ada y el mucamo, a pesar de sus defectos, ofrece otros aspectos de mayor interés artístico. Cae dentro de otra escena más amplia que es un *flash-back* en que el dislocamiento del tiempo se acentúa por medio del comentario ocasional que Carlos dirige a su compañero universitario. Este, aunque permanece en escena, está cronológicamente fuera de la acción; presencia lo que ha ocurrido en la mañana, cuando cronológicamente es la tarde. Hubiera sido deseable que el autor se dedicara más a

esta especie de experimentación perspectivista en vez de gastar sus esfuerzos en recursos vulgarizantes.

Aunque todavía es temprano para definir la obra del joven Dragún (nació en 1929), sus piezas, hasta el presente, dejan entrever cierto desarrollo inteligible. En los comienzos de su carrera buscó su materia prima en la época de los mismos albores del teatro, procurando un denominador común que universalizara la problemática del hombre. Habiéndolo encontrado en la deshumanización de la sociedad, bajo el motivo comercial, intentó refundirlo, todavía con una visión histórica, en los moldes del existencialismo. Ya no se concentró en el aspecto económico, sino profundizó al problema básico: la independencia del individuo para ejercer la voluntad. Con el terreno bien preparado, volvió su atención a la ciudad de Buenos Aires, y a la época contemporánea, para explorar la manera en que fuerzas semejantes ejercen su influencia sobre los jóvenes porteños. En vez del imperio ateniense, es la sociedad burguesa que les roba su libertad y su identidad. Como los comerciantes de Melos, la generación madura sigue el camino de menos resistencia, que es la conformidad, esperando conseguir así un máximo de comodidad material, pero, al mismo tiempo, convirtiendo su vida en un mecanismo estéril. La solución implícita en todas las obras es una vuelta a los valores puramente humanos. Cuando las relaciones humanas se valoricen por encima de la comodidad, se devolverá al hombre su libertad, su dignidad, y se volverá a establecer el orden moral.

Desde el principio de su carrera, Dragún ha manifestado gran dominio técnico. Comprendiendo que el conflicto humano constituye la esencia del drama, siempre se ha limitado a una economía de recursos escenográficos, hasta el extremo de descartar completamente el escenario sin sacrificar nada de su eficacia. Su diálogo, siempre rápido, tiende a producir efectos emotivos en vez de efectos discursivos producidos por obras de extensos monólogos o diálogo expositivo. Con una visión sintética de los medios expresivos, integra frecuentemente la poesía, el canto, y el baile en sus piezas para elaborar sugestivamente sus temas y motivos. Demuestra criterio inconsistente en su lenguaje. Evita un falso arcaísmo en sus piezas históricas, pero linda con el exagerado pintoresquismo cuando refleja las formas peculiares del habla porteña.

En un escritor con tan notable sentido básico de la proporción en la técnica es de esperar que su preocupación por la juventud de Buenos Aires no le conduzca a perjudicar su arte por medio de la repetición. Igualmente lamentable sería un sometimiento de su drama a las exigencias propagandísticas de una determinada visión político-económica. Si logra refrenar estas tendencias, la gran calidad de la mayoría de sus obras y su clara visión dramática sólo podrán dar un valioso ejemplo tanto a sus compatriotas como a los demás dramaturgos jóvenes de Hispanoamérica.<sup>6</sup>

## Notas

1. Frank Dauster, "Cinco años de teatro hispanoamericano," *Asomante*, XV, 1 (1959), p. 60.

2. Las ediciones a que se hace referencia son: *La peste viene de Melos* (Buenos Aires: Editorial Ariadna, 1956); *Tupac Amará* (Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957); "El jardín del infierno," *Revista de la Escuela de Arte Teatral* (México), No. 5 (1961), pp. 51-81; *Milagro en el Mercado Viejo* (Buenos Aires: Producciones Norte, 1963); *Y nos dijeron que éramos inmortales* (Buenos Aires: Ediciones Los Monteagudos, 1963); *Teatro: Historia de mi esquina; Los de la mesa 10; Historias para ser contadas* (Buenos Aires: Editorial Escorpio, 1965); *Amoretta* (Buenos Aires: Ediciones del Carro de Téspis, 1965); *Heroica de Buenos Aires* (La Habana: Casa de las Américas, 1966).

3. Del tango "Golondrina" de Carlos Gardel.

4. Fue reimpressa en 1965 en la ya citada colección *Teatro*.

5. Del tango "Caminito" de J. de D. Filiberto.

6. Después de terminado el presente estudio, Dragún vio estrenada *El amasijo*, en 1968.

### Latin American Theatre Conference

The fourth conference of the Instituto Latinoamericano de Teatro (ILAT), regional division of the ITI, was held at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City March 24-29, 1969. The participants came from Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Peru, Uruguay, and Venezuela, in addition to Mexico, and included, among others, Mauricio Magdaleno, José Luis Martínez, Antonio Magaña Esquivel, Guillermo Zetina, Emilio Carballido, Francisco Monterde, Román Chabaud, Agustín Siré, Jesús Sotelo Inclán, Miguel Alvarez Acosta, and José Estrada. The theme of the conference was to seek solutions to the common problems which confront theatre in this part of the world. Three resolutions were adopted: 1) to protest censorship in the theatre and to take whatever action may be necessary in order to suppress it, 2) to study the possibilities of creating a Theatre of Latin America similar to the Theatre of the Nations which operates in Paris, and 3) to recommend the institution of an annual prize for the best theatrical work by a national author. The fifth conference of the ILAT will be held in Havana, Cuba, in 1972.