

Carlos Gorostiza (Fot. de J. Vinokur)

CON CARLOS GOROSTIZA, HISTORIA VIVA  
DEL TEATRO ARGENTINO

NATACHA KOSS  
Universidad de Buenos Aires

EN BUENOS AIRES, octubre de 2010, con motivo de la próxima edición del presente número de *Pygmalion*, Javier Huerta Calvo, Jorge Dubatti, Jorge Vinokur y quien escribe estas líneas nos reunimos con el maestro Carlos Gorostiza para hablar sobre su obra y su amistad con Antonio Buero Vallejo. La entrevista se realizó en el departamento de Gorostiza, un piso catorce repleto de recuerdos teatrales, en la tradicional avenida de Santa Fe, frente al Jardín Botánico. Por el amplio ventanal ingresan la luz primaveral de la tarde y el verde de los añosos árboles y se divisa a lo lejos el Río de la Plata.

**JD: Ha sido una sorpresa que esta versión de *El puente*, hecha por Antonio Buero Vallejo, no estuviese publicada. Porque, además, es un caso comparatista por excelencia.**

G: Yo hice la encuadernación, porque este libro eran dos libretitos. Lo mandé hacer felizmente, porque así se ha podido conservar bien. Han pasado unos añitos ya, sesenta más o menos.

**JHC: Su obra se estrena el mismo año que *Historia de una escalera*<sup>1</sup>.**

G: Yo me entero de la obra; incluso al año siguiente –o dos años después– se hizo acá. Pero no pegó, no la hicieron bien. Acá no se prohibió, no hubo problemas con la obra. Y sin embargo con la mía sí, ¿verdad?

---

<sup>1</sup> Escrita por Antonio Buero Vallejo entre 1947 y 1948, se estrena en el Teatro Español de Madrid el 4 de octubre de 1949. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Elenco: Julia Delgado Caro, Adela Carboné, María Jesús Valdés, Fulgencio Nogueras, Elena Salvador, Manuel Kayser, Adriano Domínguez, Alberto Bové, José Cuenca, Gabriel Llopert, Esperanza Grases, Pilar Sala, Consuelo Muñoz, Asunción Sancho, José Capilla, José Cuenca, Rafael Gil Marcos, Manuel Gramas, Fernando M. Delgado.

**JHC: ¿Cuándo estableció usted el primer contacto con Buero, cuándo se conocieron?**

G: Fue en ocasión de nuestros estrenos. Una persona, que no me acuerdo cómo se llamaba, hizo la conexión. Entonces me escribió pidiéndome autorización para hacer la versión de *El puente*. Y como yo conocía al autor de *Historia de una escalera*, le contesté. Ahí comenzamos una amistad curiosa, porque nunca nos vimos; él en una carta habla de nuestra imposibilidad para encontrarnos. Una vez que yo fui a España, él estaba en el campo. Otra vez fui con Raúl Alfonsín<sup>2</sup>, Buero estaba muy ocupado y tampoco nos vimos. Y cuando me anuncian acá que en el Teatro Cervantes se iba a hacer una de las últimas obras de él [*La fundación*], a mí me pone muy contento y le escribo una carta diciéndole: «Bueno, ahora nos vamos a ver». Pero ahí ya muere. Les voy a mostrar. La carta de él es larga, pero viene con letra tan chiquitita que parece una esquelita. Esta carta, que es del 89, tiene mi respuesta en el 99. Curioso. Se la leo<sup>3</sup>:

*Madrid, 16 de marzo de 1989*

*Querido Gorostiza:*

*Analía [mi hermana] me ha dado la alegría de El Basural<sup>4</sup>.*

(Recién se había publicado la novela.)

*Una grata novedad, tras el silencio de tantos años. En efecto usted me habló –me escribió– de esta novela, entonces aún en ciernes.*

(Una cosa muy curiosa es que yo le había hablado a él de *El basural* en el 86 o antes. El hecho es que, cuando yo termino con la Secretaría de Cultura, me pareció bueno retomar esta idea que no era para una obra de teatro sino para una novela. Y cuando sale la novela aparece esta carta de él, milagrosamente, misteriosamente...)

---

<sup>2</sup> Ricardo Alfonsín fue presidente de Argentina entre 1983 y 1989. Se trató del primer presidente democrático luego de la dictadura 1976-1982. Carlos Gorostiza, durante este gobierno, ocupó el cargo de Secretario de Cultura de la Nación en el período '83-'86.

<sup>3</sup> Reproducimos la carta tal como la lee Gorostiza, incluyendo entre corchetes sus comentarios mientras lee.

<sup>4</sup> Novela de Gorostiza editada por Sudamericana en 1988.

*La vida está hecha de retrasos, a veces interminables. Menos mal cuando el retraso desemboca en algo positivo. Muy positivo en este caso. Ese relato es punzante y certero por su bien medida condensación, por la atinada dosificación de lo narrado y, sobre todo, porque doña Argentina...*

(es un personaje que... ¿cómo dicen en España?... es una mujer que se ocupa de las basuras... hoy sería cartonera... ciruja, que se ocupa de las basuras. *El basural* era eso, y esta Argentina era una mujer que yo conocí, que es un hecho real.)

*... y los demás personajes que a través de sus palabras vamos conociendo, están soberanamente vivos. Es relato de buen novelista,*

(esto se puede cortar ¿no?)

*pero también –para mí está clarísimo– de autor de teatro que sabe lo que es una situación y de qué modo esta nos conecta con otras.*

(¡Qué difícil la letra!)

*No sé hasta qué punto hubo personaje real y hasta dónde ha habido invención,*

(ve, acá dice lo de Argentina)

*pero eso es lo de menos. Pues si no hay escritor nada de ello vale para nada. Enhorabuena, pues, por la tan demorada pero al fin feliz aparición de ese basural (que aquí decimos «basurero»).*

*Cuando vino usted con Alfonsín*

(acá me reta)

*pensé que tal vez podría encontrar un momento para llamarme, pero no quise hacerme*

(no entiendo la letra)

*presente porque imaginaba lo abrumado que estaría el tiempo de todos ustedes. El primer mandamiento, no importunar. Ahora el gentil envió de la novela y de su carta remedia el desencuentro y se lo agradezco vivamente.*

*Me pregunta por mis cosas. ¿Qué podría decirle que usted –más o menos– no sepa? En octubre de este año cumpliré mis cuarenta de teatro. En ellos ha habido de todo, pero he podido continuar el camino; si bien en los últimos años, los de mis 70 ya, que ahora son los 72, con cierto cansancio y desánimo. Hace poco terminé sin embargo*

*nueva obra, que estrenaré, creo, en agosto y, en el Norte para luego volver a Madrid... a soportar el ya casi seguro y sistemático estacazo de alguna parte de la crítica.*

(Se le nota la amargura.)

*Pero así es el oficio, sobre todo cuando se dura en él.*

*Pese a brillanteces externas no anda bien por acá en estos tiempos el teatro. Son los tiempos, en el mundo, de la televisión y el vídeo. Quizá el teatro se reponga y sobrenade, como lo logró anteriormente ante tantos otros percances, o acaso esté condenado a subsistir como actividad minoritaria y de lujo. Peor para las sociedades, si así ocurre. En todo caso, uno ha hecho lo que ha podido, y más aún, lo que debía.*

*No me quejo.*

(¡Menos mal!)

*En esta dura pugna no me han faltado compensaciones y confortadoras respuestas, dentro y fuera de España. Y en definitiva todos podemos hacer nuestras las palabras de Borges acerca de alguien, en alguna de sus páginas: «Le tocaron, como a todos los hombres, malos tiempos que vivir».*

*Y siempre, mañana, puede ser un buen tiempo que vivir.*

*Gracias, de nuevo, por sus noticias. Recuperarlas a estas alturas es una bella manera de burlar –solo en parte– el tiempo que nos arroлла. Muy de veras le deseo dichosa continuidad en su literatura y su teatro.*

*Le abraza cordialmente,  
Antonio Buero Vallejo*

Y la del 99, mía, es esta, de agosto:

*Querido Buero Vallejo: Usted puede pensar lo que quiera respecto de mis sorpresivas aunque poco frecuentes apariciones, pero la posible culpa queda misteriosamente escondida en esos absurdos intervalos. Por otra parte mis reapariciones son, como en este caso, justificadas. Acabo de enterarme de la posibilidad de un viaje suyo a estas tierras. ¿Es esto cierto? En lo que concierne a nosotros buena falta nos hacen presencias como la suya. ¿Es cierto entonces que usted vendrá en*

*noviembre para el estreno de su obra La fundación<sup>5</sup>, en el Teatro Nacional Cervantes? Sería un gran gusto y un gran honor para el teatro argentino y una gran deuda que el destino, si lo llamamos así, saldaría con esta remota, extraña pero persistente amistad nacida en los tiempos de Historia de una escalera y El puente. Conservo aún en mi biblioteca su generosa adaptación, aquella que tuvo el honor de ser prohibida por el régimen franquista. A propósito de El puente, el año pasado y conmemorando los 50 años de haber sido escrita, se repuso en el mismo teatro donde usted estrenaría en noviembre. La noche del debut fue emocionante para mí, por su puesto, pero también para mucha gente de teatro. ¡50 años! Los jóvenes me auscultaban con una mirada impenetrable. Bien. Tal vez podamos vivir la paradoja de que nuestro encuentro tan postergado en Madrid se lleva a cabo en Buenos Aires. Ya estoy esperando ese momento con verdadero entusiasmo. Para su suerte, creo que en esos días no habrá ninguna obra mía en cartel. La última bajó en el último otoño. En cuanto a mi subsiguiente trabajo, he terminado una novela que, ya sea en Seix Barral o en Planeta, será editada a fines de este año o comienzos del próximo. Su título es Vuelan las palomas<sup>6</sup>. ¡Que vuelen, pues! Lo abrazo afectuosamente y espero la confirmación de su viaje.*

Gorostiza

Muere y no puede venir porque estaba muy enfermo. Yo no sabía...

**JD: Lo que impresiona es que lees sin anteojos. Yo me sacó estos y no veo nada.**

G: Yo leí para que ustedes se asombraran. Estuve toda la noche memorizando la carta para disimular.

**JD: Cuando nos enteramos de la existencia de la adaptación, nos fascinó conocerla, porque existe una asimetría en los vínculos: hay mucho de España en la Argentina, pero poco de la Argentina allá.**

---

<sup>5</sup> Obra de 1974. Fue la última pieza de Buero Vallejo estrenada durante el régimen de Franco. Se estrena en el Teatro Fígaro el 15 de enero y se publica ese mismo año.

<sup>6</sup> Novela editada por Planeta en 1999.

G: Hay otra cosa de él que es muy linda: la postal, la que está con una imagen de *El concierto de San Ovidio*<sup>7</sup>, con una escritura muy bonita.

**JHC: No, no pertenece a *El concierto de San Ovidio*, sino a *Las Meninas*<sup>8</sup>. ¿No veis que el personaje representa a Velázquez?**

G: Les leo:

*Querido Gorostiza: Hace tiempo que estoy en deuda con usted y quiero liquidarla antes de que el año termine. Estaría escrito que no nos íbamos a encontrar, y puede imaginar cuánto lo sentí. Su hermana<sup>9</sup> [yo la usaba a mi hermana como conexión] me habló después de la visita de usted a Madrid y de sus vanas tentativas por localizarme. Por entonces yo estaba veraneando en La Cabrera con mi familia, y escribiendo allí *El concierto de San Ovidio*, otra obra de ciegos que he estrenado con gran éxito en noviembre, basada en un suceso de la Francia de Luis XV. Y otra obra, creo, de «imposible imposibilismo». Si, como creo, lee Primer Acto, en el próximo número la encontrará. La opinión más común es que es mi mejor obra; yo no lo sé, pero más que *Las Meninas* sí me gusta. Puesto que esta le agradó tanto, le envío esta postal de una de sus escenas. ¿Terminó ya *El Basural*?*

(Fíjese, es del 63. Yo le había dicho que estaba escribiendo una novela. Y en el 86, cuando salgo de la Secretaría, tomé aquella idea de *El Basural* y empecé a trabajar... y encuentro esta postal. Es mágico.

*... ¿Van bien sus cosas de teatro? Con el deseo de que así sea, reciba mis mejores votos para el 63 y un cordial abrazo de su amigo*

*Antonio Bueno Vallejo.*

¿Y qué les parece a ustedes?

**JHC: Voy a ir al Archivo de Alcalá, que es donde están los documentos de la censura, y ver qué fue lo que le imputaron a *El puente para que fuera prohibida*.**

<sup>7</sup> Escrita en 1962, se estrena el 16 de noviembre de 1962 en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de José Osuna.

<sup>8</sup> Escrita en 1959-1960, se estrena el 9 de diciembre de 1960 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de José Tamayo.

<sup>9</sup> Se refiere a la actriz Analía Gadé, nombre artístico de María Esther Gorostiza.

G: Me dijo él, en una carta que tengo por ahí, que eran varios censores los que la habían prohibido. Fue al año siguiente del estreno cuando Buero me escribió, pero ya entonces, cuando estrené acá [1949], fue una explosión. Rarísimo. Porque en el teatro no suele ocurrir. Todos hablaban de eso. Yo era muy chico, pero iba a un lugar y me presentaban:

- Gorostiza.

- ¿Gorostiza? ¿Usted no es el autor de *El puente*? ¡Qué joven!.

**JV: De verdad que eras un pibe. Cuando estrenaste *El puente* ¿cuántos tenías?**

G: Veintiocho años. Y así de fuerte fue esto. El primer lugar que se dio en el exterior fue en Cuba. Tengo unas críticas guardadas y en la página, arriba del todo, dice: «Llegó Luis Sandrini». Por entonces se dio en Cuba, se dio en Puerto Rico, se dio en Uruguay, en Chile y se dio en Estados Unidos, en las universidades; está editada en Samuel French. Y después vino lo de España.

**JHC: Entonces hablamos ya de los años 50**

Sí.

**JV: Además hacés en el mismo año dos versiones de *El puente*.**

G: En el mismo momento. Estrenamos en lo que era el teatro independiente. ¿Están al tanto de lo que era? Porque en esa época había un teatro muy comercializado y además autocensurado. Entonces apareció el Teatro del Pueblo, gracias a un personaje que se llamaba Leónidas Barletta, un escritor, que lo creó; fue el inicio del teatro independiente, con el modelo del teatro de París. Los jóvenes queríamos ver buenas obras y no teníamos a dónde ir. Es decir, que fue toda una generación de actores, autores, directores, de público, que se renovó. Todo un fenómeno que se reproduce, de una manera distinta pero parecida, con Teatro Abierto. Porque en el 81, con la dictadura, nos prohibieron a todos; incluso a algún director de teatro oficial, cuando le preguntaban por qué programa solamente obras de autores argentinos muertos, él respondía: «Porque a los autores yo no los puedo inventar». Y al mismo tiempo se prohibió en la Escuela Nacional de Arte Dramático la cátedra de autores argentinos. Eso nos in-



dignó del todo. Entonces acá, en mi casa, en este lugar donde están sentados ustedes, nos reunimos primero los autores con la idea de que algo teníamos que hacer, aunque no sea más que reunirnos reunirnos, aunque no pudiéramos, planificar nada. «Reunámonos una vez por semana a tomar mate y hablar de cualquier cosa, pero veámonos, porque están logrando que no nos veamos», pensábamos. Y de pronto en esas reuniones, que las hicimos una vez por semana acá, o en la casa de (Osvaldo) «Chacho» Dragún, en la de (Roberto) «Tito» Cossa -íbamos cambiando-, un día apareció una idea. ¿Cuál fue? Un chico le había comentado a «Chacho» Dragún la idea de hacer tres obras cortas de 6 a 9 -cuando los actores no estaban ocupados- durante siete días. Que escribiéramos obras eróticas, que esas no las iban a prohibir. Comentó esto y nos reímos, pero quedó la simiente, la forma. Y un día se apareció Chacho con el proyecto y yo le dije: «¿Estás loco, veintiún autores?» Y sí, había veintiún autores. Las obras fueron algunas buenas, otras regulares y otras malas.

**JHC: ¿En qué lugar fue?**

G: Tuvimos la suerte de que apareció la hija de Noble, el creador del diario *Clarín*, Guadalupe Noble. Era una chica joven en ese momento, fue en el 81. Había muerto el padre, la madrastra se quedó con el diario y ella heredó un lugar, un espacio, que se llamaba Picadero. Junto a otro director habían creado una tribuna y el piso era el escenario. Era en la cortada que se llama Enrique Santos Discépolo y que antes se llamaba Rauch.

**JHC: ¿Y las obras eran breves todas?**

G: Duraban más o menos cuarenta y cinco minutos y eran tres por día. Yo tuve la tarea ímproba de tener que organizar el orden de las obras: cuál iba el lunes, el martes, el miércoles, etc. Era difícil porque había algunas obras que eran malas, pero había tanto espíritu en ese movimiento que al final nadie iba por las obras. Pensábamos que iban a ser quince días... pero nos sacaban los abonos de las manos. Un entusiasmo increíble se había despertado en el pueblo de Buenos Aires. Nos estaban esperando. Porque yo digo siempre que no es algo que hacemos nosotros. Somos intérpretes, nosotros representamos, los artistas represen-

tan algo que está ahí. Y nosotros representábamos esa necesidad que había. El día que inauguramos el Teatro Picadero estaba lleno, había como seiscientas personas, era como una tribuna grande. Y cuando salió [Jorge] Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores, a anunciar el ciclo antes de que empezara la primera obra, no pudo hablar porque todo el mundo empezó a corear: «¡Teatro Abierto! ¡Teatro Abierto!». Y fue tal la emoción que este muchacho se puso a llorar y no pudo decir nada. Después leyó lo que había escrito [Carlos] Somigliana, el decálogo sobre qué es Teatro Abierto<sup>10</sup>. Fue complejo, porque primero nos reunimos en Argentores<sup>11</sup> para ver cómo hacíamos, para ver si era posible. «¿Y de qué escribimos? ¿Sobre la libertad, sobre la dictadura?», nos preguntábamos. Y alguien dijo: «Escribamos lo que tengamos la necesidad de escribir. Vamos a escribir nuestra verdad». Y así fue. Eran 20 y faltaba la 21, porque [Oscar] Viale estaba en la República Oriental del Uruguay. Finalmente la trajo y dijo: «Yo quiero que la dirija Gorostiza». Era un problema porque habíamos acordado que los autores que no podían dirigir sus obras, no dirigían nada. Yo sufrí mucho porque no pude dirigir mi obra, pero más adelante lo hice.

**JD: *El acompañamiento. Una de las obras fundamentales del ciclo.***

---

<sup>10</sup> El martes 28 de julio de 1981, a las 18:00 h., 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: «¿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 éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos».

<sup>11</sup> Sociedad General de Autores de la Argentina

G: Y entonces, ante la insistencia de Viale, finalmente terminé por dirigir su obra. Incluso ya tenía los actores que quería (que no voy a decir quiénes eran). Bueno, muy bien, pues a las cinco de la tarde en casa nos íbamos a reunir para trabajar. Yo les di la obra, que era muy buena, me encantó, e incluso me había imaginado el sistema de puesta en escena; porque, como era una obra detrás de la otra, no podía ser nada complicado, había que cambiar muy rápidamente. A las cinco de la tarde espero, pasa el tiempo, como una hora, y en eso me llama de Argentores Virginia Lago y me dice: «Goro, hay problemas, venite por favor». Estábamos trabajando todos juntos, era una belleza, una solidaridad. Fui a Argentores y me dijo: «Mirá, se han borrado elencos enteros». Porque habían dicho que el que trabajaba en Teatro Abierto no iba a trabajar en televisión, que iba a estar prohibido. Urgentemente nos reunimos en la casa de Chacho junto con Somigliana, y lo que acordamos es que teníamos que hacer una reunión inmediata de todas las compañías. Al día siguiente, a las doce de la noche (porque a esa hora ya nadie estaba comprometido con trabajo), nos juntamos en el teatro. ¿Pero qué decimos? Entonces le pedimos a Somigliana que escribiera algo. Y escribió «Qué es Teatro Abierto», que es algo maravilloso, muy lindo.

#### **JV: Un manifiesto.**

G: Sí, claro. Él lo escribió esa noche y a la noche siguiente ya lo difundimos. Estaba el teatro lleno lleno. Me tocó a mí, por razones de edad... era el más joven... abrir la noche. Y yo dije que, cuando uno dice *piojo*, le pica la cabeza. Alguien dijo *piojo* y a algunos compañeros les había picado la cabeza. «Hemos hecho averiguaciones con respecto a lo de no poder trabajar en televisión, hablamos con productores y la verdad es que no pasa nada. Esto es así. Ahora, nosotros no podemos asegurar que es así, pero creemos que es así. Y acá tenemos que confirmar una cosa: el que no pueda seguir deja su nombre ahí, en una mesita. Y va a ser comprendido, no hay ningún problema. Pero el que no deja su nombre, esto se firma con sangre». Así fue la cosa. Un aplauso de nuestros compañeros... una sola persona fue a dejar su nombre, una actriz que dijo «Yo tengo mi familia» y qué sé yo.

**JHC: Esto todavía es con los militares, ¿verdad?**

G: Claro. Plena dictadura. A los dos o tres días me llama un actor importantísimo; era uno de los dos que tenían que venir ese día al ensayo y no vinieron. Me pidió que nos encontráramos en Argentores para conversar y allí fuimos.

- Mirá -me dijo-, yo quiero decirte que tuve miedo, por eso no fui.

- Está bien -le contesté-, tuviste miedo, no viniste, te agradezco mucho, pero sos un pelotudo.

El otro actor no apareció nunca. Me veía y miraba para otro lado. Tenía miedo. Oficialmente, la obra de Viale fue levantada por «problemas técnicos»; y pusimos en su lugar «espacio abierto», en donde de pronto había un actor que recitaba poemas.

**JHC: ¿Y los textos pasaban censura previa?**

G: No. Pero a la semana, a las tres de la mañana, me llama Chacho y me dice: «Goro, se está incendiando El Picadero». Ahí fuimos corriendo, llovía, el agua de los bomberos mezclada con el agua de la lluvia, el fuego, los coches de los policías rodeando. Fuimos a un café que está cerquita, «La Academia», éramos pocos, unos cuatro o cinco llorando sin saber qué hacer. Me acuerdo que hubo solamente un crítico, Claudio España, que se ofreció a publicar algo en *La Nación*. Le dijimos que no, que no publicara nada, porque teníamos primero que juntarnos todos en Argentores. Nos reunimos y, oh sorpresa, aparecieron un teatro después de otro, después de otro, después de otro. Más de quince teatros ofreciendo sus salas, incluso los más comerciales. Era una cosa imparable. Entonces hicimos una reunión en el Teatro Lasalle donde habían mandado su adhesión [Jorge Luis] Borges, [Ernesto] Sábato, que además estuvo... y había muchos policías. Y empezamos a nombrar los teatros que se ofrecían. Cada vez que nombrábamos uno, la gente aplaudía. Y luego dijimos Teatro Tabarís -un teatro que estaba dedicado a la revista, de mujeres que mostraban las piernas y algo más- y todos se rieron. Entonces dijimos: «Ese». Estaba sobre la calle Corrientes, era un lindo teatro. Y hay una anécdota maravillosa. No sé si en España se dice «ir a *bordereau*», que sería arreglar un porcentaje de la recaudación

en lugar de un monto fijo. Acá por lo general es el 30% del *borderreau* para la sala y el 70% para el elenco. Cuando se dice, por ejemplo, que la publicidad va a *bordereau*, es que el 30% lo pone la sala y el 70% el elenco. Aclaraba esto porque, cuando el director del teatro, con quien hicimos el negocio –porque tuvimos que acordar qué ponemos, qué ponen, y nos permitió arreglar muy bien– vio que ya nos estábamos yendo, nos grita desde la puerta: «¡Muchachos, los bomberos van a *bordereau*!». Y ahí estuvimos un año. Lleno total. La cola de gente daba la vuelta manzana.

**JHC: Y esto duró hasta...**

G: Todo el año. Y después en el 82 se volvió a hacer. Pero qué pasó: en el 81 era contra la dictadura; en el 82, después de [la guerra de] Malvinas, ya era evidente que los militares se iban. Yo sugerí que se hiciera teatro experimental, pero no me dieron el suficiente crédito. Como el año anterior, la selección la habíamos hecho nosotros, varios se quejaron porque no los convocamos. Entonces en el 82 hicimos un llamado. Llegaron cuatrocientas veinte obras; todas con seudónimos. El jurado estaba integrado por directores y actores, ningún autor. Como hubo muchas obras elegidas, se arregló esta vez con dos teatros: el Margarita Xirgu y el Odeón. Pero ya se fue diluyendo, no había aquello otro. Y después en el 83 vinieron las elecciones. Fue increíble. Pero había miedo.

**JHC: Pero volviendo hacia atrás, ¿cómo nació *El puente*?**

G: A mí me encantaba escribir y crear personajes. Yo venía de la publicidad y escribía poemas desde que tenía uso de razón.

**JD: Y eras titiritero.**

G: Efectivamente, además era titiritero, había escrito tres piezas cortas alrededor del *Quijote* y de *Platero*<sup>12</sup>. Estaba Javier Villafañe, que era nuestro maestro, que me incentivaba a escribir. Hicimos esas obras pero nada más. Con eso fui al teatro La Máscara para colaborar como actor y me dieron papeles importantes. Cuando estaba ensayando, con un director italiano muy importante que

---

<sup>12</sup> *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez.

se llamaba Adolfo Celi, la *Antígona* de Sófocles –yo hacía el papel de Creonte–, nos empezó a preocupar el hecho de que queríamos hacer obras argentinas pero nunca tenían éxito. [Armando] Discépolo había dejado de escribir en el 34, [Roberto] Arlt había muerto en el 42... no había obras. Hicimos un concurso pero venían obras muy esotéricas, escritas en «tú», cuando nosotros hablamos en «vos». En una reunión yo planteé por qué no tomaban nuestras realidades, nuestros modos, y uno salió y me dijo: «¿Por qué no escribís vos?». Me golpeó en el estómago. Entonces fui a ver al director y le dije que no iba a hacer Creonte. No podía entenderlo, pero yo necesitaba tiempo para ponerme a escribir. La terminé, los reuní a todos y la hicimos.

**JHC: Ese es otro paralelismo con Buero, porque *Historia de una escalera* se presentó en medio de un teatro de evasión que existía por aquel entonces.**

G: Había un movimiento de teatros independientes, como el de Leónidas Barletta de corte comunista, o el teatro Juan B. Justo, que era socialista, y el nuestro que venía del teatro proletario anarquista con influencia comunista. Entonces, cuando llegaba una obra que no estaba en la línea de pensamiento, directamente no iba. Cuando estrené *El puente*, apareció un crítico de *La Hora*, diario comunista, que cuestionó por qué se planteaba que la muerte iguala a los hombres. Yo le pregunté si había visto la obra. «Sí», me dijo. «Usted tendrá su concepto –le dije–, siga con ese concepto». Y hubo una crítica terrible. De los diarios peronistas, ni te cuento. El ministro del Interior fue a verla y dijo: «Muy bueno, pero a ver si la próxima es menos dura, ¿eh?».

**NK: O sea que se hizo una lectura política.**

G: Pero fíjense que después, en cierto momento, me llama Héctor Agosti, un teórico comunista. El Partido Comunista tenía el diario *La Hora* y un semanal –o mensual, no recuerdo– que se llamaba *Orientación*. La cuestión es que me llaman porque querían hablar conmigo, para decirme que había habido un movimiento dentro del Partido Comunista, que toda la gente de la cultura se había reunido y habían resuelto que esta obra hacía bien a la causa nacional. Les di las gracias. Pero los peronistas no pensaron

así. Cuando se hizo la película<sup>13</sup>, hubo que poner un cartel que decía que ya había sido superado todo esto. Entonces ahí me convirtieron en dramaturgo.

#### **JV: ¿Cuánto tiempo estuvo en cartel la pieza teatral?**

G: Dos años. Pero empezó, como toda obra argentina, reunidos en un café. El día del estreno fue sensacional, emocionante. Me acuerdo que Álvaro Yunque –yo estaba a un costado porque había unas puertas–, un tipo alto y grandote, pregunta: «¿Dónde está el autor?». Yo no sabía dónde meterme. Le dije «soy yo» y me dio un abrazo que me rompió todos los huesos. Fue muy lindo. Pero la gente empezó a disminuir. Nosotros habíamos hecho *Peer Gynt*, Molière, *Crimen y castigo*, Sófocles... y Gorostiza. Vos sabés que con una actriz nuestra, María Rosa Gallo, una excelente actriz, nos fuimos a tomar un café en la época en que estábamos ensayando Sófocles, porque trabajaba el marido. Allí me preguntó: «¿Goro, qué van a hacer después de Sófocles?». Y cómo le digo a esta mujer que vamos a hacer una obra mía. Cuando se lo dije... la cara que puso. Yo se lo conté antes de que se muriera, pero no se acordaba de nada. Era inaceptable. Así que, cuando empezó a mermar la gente, me dije que había que hacer obras extranjeras, no había remedio. Y en ese momento a un crítico excelente llamado Adolfo Mitre (el Gordo Mitre, de la familia Mitre), alguien le llevó la obra, no recuerdo bien pero era alguien del elenco. Vino y dijo: «Quiero verla porque... esto no es teatro» –de acuerdo al teatro de la época–. El día que vino a la función, se fue y no dijo nada. Todos pensamos que no le había gustado ni medio, pero sacó una crítica excelente en *La Nación*. Y ahí estuvo la obra durante dos años. Si terminó, fue porque los muchachos se aburrían. Cosa curiosa. Un día estoy en el *foyer* y vi a un tipo que fumaba. Había terminado la primera parte de la

---

<sup>13</sup> *El puente*. Dirección de Carlos Gorostiza y Arturo Gemmiti. Guión de Carlos Gorostiza, Arturo Gemmiti y Nicolás Olivari según la obra teatral homónima. Fecha de Estreno: 1 de septiembre de 1950. Elenco: Zoe Ducós, Alberto Bello, María Esther Buschiazzi, Hugo E. Monzón, Alejandro Oster, Enrique D'Amico, Salvador Millán, Gabriel Lannes, Delia Irigoyen, Miguel Narciso Brusse, Mario Alberto Rolla, Jorge Dublán.

barra y el tipo había salido. Entonces me acerco y le digo: «Disculpeme, pero la obra sigue». «Sí –me dice–, es que yo vengo a ver la barra, nomás».

**JV: Es la primera vez que aparece «la barra» en el teatro.**

G: Tuvimos un diálogo sobre esto con Buero, donde él decía que era demasiado larga esa parte. Pero yo le dije que era la que más gustaba.

**JHC: ¿Sabe usted cómo había «traducido» eso de «la barra»? Porque nosotros decimos «la peña» o «la pandilla».**

G: Me parece que dice «la calle», o «los muchachos de la calle». Es que la diferencia importante es entre la casa y la calle.

**JD: ¿Cuál dirías que es el sentido de *El puente*? Algunos críticos afirman que es lo que dice el Padre, la metáfora de la escalera; otros, que es el tema de la igualación de la muerte; otros, la necesidad de crear un «puente» entre las clases sociales. ¿Cuál es para vos la gran idea que propone?**

G: Plantear el absurdo de las diferencias sociales. Que la muerte muestra qué absurdas son esas diferencias, porque se cruzan los cadáveres. En la obra hay una rémora burguesa dentro de la familia del ingeniero, que es capaz de tomar a un chico del barrio para que lo acompañe como asistente. Hay un cambio en esa familia. La que no está en el cambio es la mujer.

**JD: El diálogo con la pobre madre de Andresito con Elena es terrible.**

G: Buero hizo una adaptación real, tan respetuoso como era. Retomando lo que contaba, llevaba tres o cuatro meses la obra en cartel, y Armando Discépolo fue a verla. Yo estaba en Chile, recién casado. Y me llega un telegrama, que lo tengo por aquí, firmado por Discépolo, en donde me invitaba a que la obra se hiciera también con un elenco profesional en una sala comercial, el Teatro Argentino. Me acuerdo del portero del teatro, porque cuando estrenamos me dijo: «Aquí vino García Lorca». Cuando



yo tenía *El pan de la locura*<sup>14</sup> en el Teatro Cervantes, una de mis pasiones y emociones era ver los ensayos que estaba haciendo Margarita Xirgu de *La casa de Bernarda Alba*. Yo la observaba, porque era de mañosa... Ella nunca hablaba sin hacer un gesto, para que la viera la gente. Era muy mañosa. El día que termina la función bajó a camarines, fin de fiesta en el escenario, y Margarita que me agarra del brazo y mirando al escenario me dice: «Bueno, aquí se lo dejo».

**JHC: Y su familia, sus padres ¿se dedicaron al teatro?**

G: No.

**JHC: Pero su hermana sí.**

G: Pero ella es hermanastra mía. Yo me enteré casi a los treinta años de que tenía una hermana<sup>15</sup>. Era muy bonita. Y me entero por Narciso Ibáñez Menta, que estaba haciendo una obra mía en el 51.

- He *conocío* a tu hermana, me dice.

- ¿Qué hermana?

- A tu hermana, Analía.

- Pero si yo no tengo hermana.

Y le dio un ataque de tos. Voy a casa y lo agarro a mi viejo (que lo veía muy de vez en cuando porque era aviador) y le pregunto: «Viejo ¿yo no tendré alguna hermanita perdida por ahí?». Silencio. «Así que ya te fueron con el chimento», me contesta.

**JHC: Pero es curioso que luego ella se uniera a Fernando Fernán Gómez, que también tenía una historia similar, pues su padre no lo reconoció nunca.**

G: Una pena que aquello no haya prosperado. Vinieron acá para hacer la obra española *Mayores con reparos*<sup>16</sup> y después hizo una obra rusa, en el Teatro Avenida. Pero no le fue demasiado bien,

---

<sup>14</sup> Estrenada en el Teatro Cervantes por el elenco de la Comedia Nacional, el 18 de julio de 1958, bajo la dirección de Carlos Gorostiza.

<sup>15</sup> La antes mencionada Analía Gadé.

<sup>16</sup> Obra de Juan José Alonso Millán, estrenada en el Teatro Reina Victoria el 18 de abril de 1965 por Fernando Fernán Gómez y Analía Gadé, quienes la llevaron a Buenos Aires al año siguiente.

creo que porque no estaba bien dirigida. Tampoco le fue mal. Yo estuve con Fernán; me acuerdo que lo llevé a conocer La Boca, los lugares bien típicos. Yo lo conocí a él en el 62, cuando fui a España. ¡Qué buen actor!

**JHC: Tenía casta teatral. Era nieto de María Guerrero.**

G: Hace poco me mandó [José] Sacristán esta película, *El viaje a ninguna parte*<sup>17</sup>. Interesante. ¿Así que era nieto de María Guerrero?

**JHC: Claro. Su padre era Fernando Díaz de Mendoza Guerrero. Él no dice nada en las memorias, porque el padre nunca lo reconoció y la abuela menos. En *El viaje a ninguna parte* se trasluce todo este conflicto. Y la que le cuidó verdaderamente fue su abuela materna.**

G: Doña María compensó dejando un teatro acá.

**JHC: Buero aquí no tuvo éxito, ¿verdad? No encajó bien.**

G: Son las cosas que pasan... raras, experiencias que son muy instructivas. Una obra mía se dio en Galicia; yo pedí primero que me mandaran el texto, porque la iban a hacer en gallego. Me encantó, encontraron la música verdadera. Ahora me escriben de Madrid, un promotor que trabaja con ellos que es muy importante. Pedían hacer la adaptación al catalán. Y entonces les cuento esto que les voy a contar a ustedes. Acá, cuando llega un autor extranjero, [Arthur] Miller por ejemplo, a nadie se le ocurre decir que en lugar de Nueva York *La muerte de un viajante* ocurre en Buenos Aires. Se mantienen los nombres y los lugares. Y pasa con nosotros, que se cambia todo. En España pero también en otros lugares; por ejemplo México. Pasó con *La fiaca*<sup>18</sup>, que la querían renombrar como *La pereza*, porque no se conocía la palabra «fiaca».

**JD: Pero «pereza» y «fiaca» no son lo mismo. Tienen otra connotación.**

---

<sup>17</sup> Película de 1986 dirigida por Fernando Fernán Gómez y basada en la novela homónima de la que es autor.

<sup>18</sup> Obra de Ricardo Talesnik, que Gorostiza dirige en su estreno mundial de 1967 en el Teatro San Telmo.

G: La cuestión es que me preguntaron qué era *fiaca* y yo les empecé a explicar. Hasta que en cierto momento fue tan popular, que en Acapulco pusieron una pizzería que se llamaba La Fiaca. Hay que respetar. Por eso le pongo a esta gente de Madrid: tienen que respetar todo. Por supuesto hay palabras que, si no se entienden, hay que cambiarlas. Pero es algo que hay que corregir. Y que Buero hizo muy bien en la adaptación de *El puente*.

**JHC: Nos han comentado que ahora entran en cartelera dos obras nuevas suyas.**

G: Sí. Estreno en la primera semana de enero *Vuelo a Capistrano*, con un elenco que me gusta mucho, que incluye a Daniel Fanego, María Ibarreta y Emilia Mazer en la sala Multiteatro. Y en abril estreno *El aire del río* en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín con Luis Luque, Alejandro Awada e Ingrid Pellicori.

**JHC: ¿Y las dirige usted?**

G: No. Yo el atletismo escénico lo he dejado. La verdad es que me cansa. Los años pasan... en realidad es uno el que pasa. Pero estoy muy contento porque elegí dos directores muy talentosos: Agustín Alezzo y Manolo Iedvabni. Esas son las obras nuevas. Pero yo soy muy afortunado como autor. El otro día me llegó el resumen de *Argentores*, por el tema de los réditos; y entre las que se estrenaron aquí y en el exterior, quince títulos distintos. Me sorprendió.

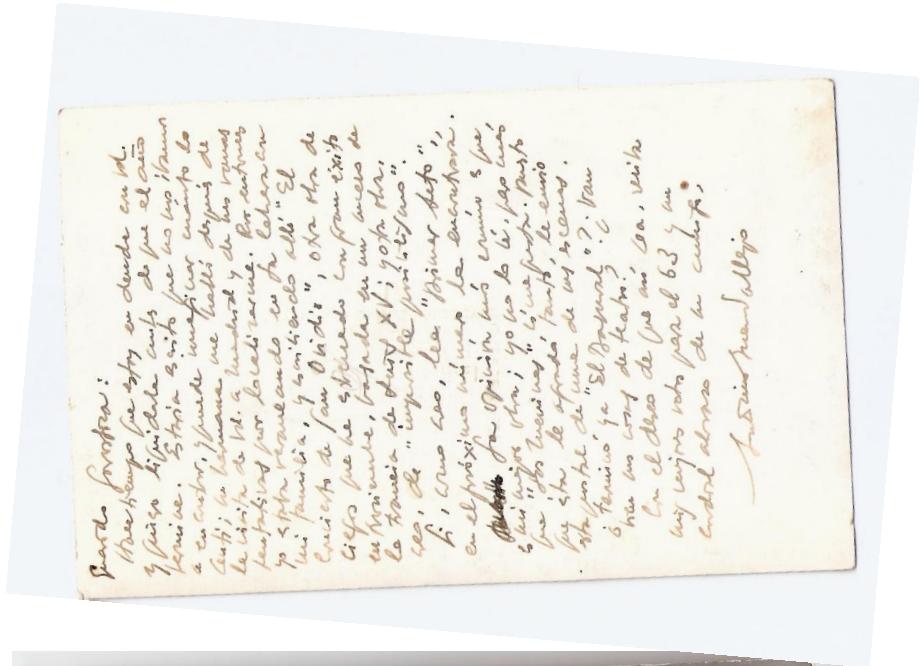
**JD: De hecho *El acompañamiento*, desde que se estrenó, nunca dejó de estar en escena por la cantidad de versiones que se hicieron y se hacen.**

G: Virginia Lago, que me la encontré ayer en el teatro, me dijo: «Podemos hacer *El acompañamiento* para mujeres». En España se hizo, pusieron a Conchita Piquer en vez de Carlos Gardel. Es lo más que puede pedir un autor. Otra que se da mucho es *Aeroplanos*<sup>19</sup>. Se dio en Chile y, por lo general, no voy a los estrenos porque uno puede llevarse sorpresas. Pero ya me habían contado

---

<sup>19</sup> Obra de 1990, dirigida por el propio Gorostiza ese mismo año en el Centro Cultural Cátulo Castillo.

cómo estaba y la verdad es que fue muy bien. Y se da en Uruguay. También tenía datos, voy, y muy bien. Y en ese momento me invitan de Paraguay para el estreno... fue terrible. Porque se olvidaron del humor. Entonces era un dramón insoportable. Esa es una de mis luchas. Porque a veces... el humor mío no es un humor claro, no hay chistes. El mejor ejemplo es cuando estrené *El pan de la locura*. Yo les decía a los actores: «Tengan cuidado porque aquí se va a reír la gente». Y me miraban raro. Claro, *El pan de la locura*, con ese dramón que hay atrás. El día del estreno yo estaba entre cajas y el actor que hacía de Garufa, sale y me dice: «Goro, te estoy arruinando la obra». «¿Por qué?», le pregunto. «¿No ves cómo se ríen?». Eso es lo que yo quería. Esto es lo que estoy hablando tanto con Manolo como con Agustín, porque hay mucho humor en las obras, aunque no lo parezca.



Anverso y reverso de la fotografía que, a modo de tarjeta postal, envía Buero Vallejo a Gorostiza. (Escena de *Las Meninas* con Carlos Lemos en el papel de Velázquez.)