

Myrna Brandán (2)

Las propuestas estéticas anclaban en lo técnico, no en la actuación solamente, y eran también bien extremas.

Había una gran experimentación en las propuestas de vestuario, en las escenográficas, y en las de espacio también.

Ahí estaban Juan Carlos Gianuzzi con su maquillaje, Lancestremère, Abelardo González y Haydée de Moll, en escenografía, sí fueron esos tres escenógrafos.

Lo que sucedía en el TEUC era que la gente se juntaba a delirar, y el placer del trabajo era maravilloso. Petraglia y Fraga, por ejemplo, con Abelardo González, todo era un *ensamble* de desafíos. Poner así, en juego, lo más audaz, lo más nuevo, lo más experimental y, sobre todo, el placer. Yo creo que se divertían mucho, todos nos divertíamos mucho (*ríe*).

Entrevista realizada por Adriana Musitano (AM) y Laura Fobbio (LF). Córdoba, 14 de abril de 2008

AM En esta oportunidad, nos interesa preguntarte por la relación entre las obras del Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC) y el humor...

En *Alicia en el país*, comedia musical infantil, ahí hay humor; en *La paz en las nubes*, que realmente era un circo con formato y todo. *Cacería de ratas* tenía cosas de humor, pero siempre terminaba en el drama, en la tragedia. Y *Señorita Gloria* tenía cosas, más que de humor, era tragicómico, o esperpéntico. Era mucho más fuerte, de humor negro.

AM ¿Te parece que el humor dentro de la producción del TEUC podría ser entendido como una búsqueda de experimentación o como resultado de las obras?

Creo que vino como trabajo de géneros, usado en géneros así como bien extremos. Cuando era drama, era drama en serio, y cuando se ponía, era como una cosa bufa, bien ingenua, como en *La paz en las nubes*. Creo que las puestas tenían como el sello característico de un género, nunca realismo, nunca naturalismo, nunca esa cosita, así, 'chiclosa'. Entonces realmente había un compromiso con la propuesta estética muy fuerte, sea la que fuere; eso era bastante claro. Y cuando había posibilidades de humor, obviamente que aparecía, con toda su potencia.

LF Por las fotos que hemos visto y los documentos, parece que el humor también tenía que ver con los textos, con el vestuario y el maquillaje, ¿eso era así?

Sí. Las propuestas estéticas anclaban en lo técnico, no en la actuación solamente, y eran también bien extremas. Había una gran experimentación en las propuestas de vestuario, en las escenográficas, y en las de espacio también. Ahí estaban Juan Carlos Gianuzzi con su maquillaje, Lancestremère, Abelardo González y Haydée de Moll, en escenografía, sí fueron esos tres escenógrafos.

Lo que sucedía en el TEUC era que la gente se juntaba a delirar, y el placer del trabajo era maravilloso. Petraglia y Fraga, por ejemplo, con Abelardo González, todo era un *ensamble* de desafíos. Poner así, en juego, lo más audaz, lo más nuevo, lo más experimental y, sobre todo, el placer. Yo creo que se divertían mucho, todos nos divertíamos mucho (*ríe*).

LF ¿Cómo se organizaban para hacer y crear en grupo?

El lugar que ocupaba cada uno estaba bien clarito: obra, autor, director, actores, escenógrafos, iluminadores... Había, por supuesto, una propuesta de los directores que, por ahí, te tiraban: "¿cómo lo harías vos?". Esa fue una de las cosas que hizo Roberto Villanueva. En cambio, Petraglia dibujaba cada escena y no te podías mover un milímetro.

AM En ese trabajo en equipo, ¿había mucho ensayo, mucha disciplina?

Sí, sí, claro. Eran producciones de profesionales con muy poco tiempo; además, se encaraba la producción y en dos meses salía.

AM Y con respecto a *La paz en las nubes*, ¿dónde se incorpora el humor cordobés?

En que te servían empanadas y vino... Claro, el personaje de Eddy Carranza y otro más, en un momento dado servían empanadas y vino, y pedían el voto para el 'partido' de Lanusse: El Gran Acuerdo Nacional. Las empanadas eran reales y el vino también; era bien de comité, bien de comité peronista, popular, en este caso, al servicio de la compra del voto, desde una simbología, que nuestra historia la tiene, y largamente, a la compra del voto, digo...

AM ¿Cómo lograron los actores la bajada del texto de Aristófanes al lenguaje cordobés?

(Ríe). Esa era la improvisación de los actores, los aportes que los actores hacían al texto, obviamente, además porque la propuesta era así. Lo que pasa es que los directores tienen que ser muy estúpidos para no darse cuenta de que el que sostiene la obra es el actor. O sea que si no lo dejás 'ser', cuando se levanta el telón él no está y lo que va a salir es lo que el actor pueda... Y si al actor no le has dado libertad, seguridad,

confianza, alegría de trabajar, necesariamente, lo que se va a ver es que no se comunica, que está incómodo... Además, con todos los imprevistos que pasan. Entonces tenés que estar realmente comfortable ahí arriba...

AM ¿Decidían qué obras hacer en relación con determinados géneros o estilos: por ejemplo, hacer drama o trabajar con un humor político, humor cruel, o esperpéntico?

Los proyectos del TEUC eran totalmente una casualidad, digamos, concreta y real, como todo. Algunas obras las propuse yo cuando era directora del TEUC, otras, surgieron porque había solo dos actrices, o porque el director quiso hacer tal obra. Entonces, esto de que aparecía o no el humor dependía de las propuestas que se tomaban y se realizaban. No es fue que hubiera este objetivo: "Vamos a hacer tragedia, drama..."

AM Algunas obras combinan drama y humor, como *El arquitecto y el emperador de Asiria* que tiene momentos de tensión y a la vez de humor desopilante...

Sí, era realmente muy divertido. Era una obra muy pequeña, montada con el público entre medio, eran cien espectadores alrededor de ellos, entonces todo era valorado y celebrado por el espectador.

AM En esa proximidad, ¿cómo se vivía la relación con el público en esa obra que presentaba desnudos de hombre, transgresiones a ciertas cuestiones morales, creencias y usos?

El público estaba fascinado. Todas las funciones de *El arquitecto...* se hicieron con localidades agotadas, viernes, sábados y domingos, todas. Había un movimiento en Córdoba que iba al teatro y además los estrenos del TEUC se esperaban; nosotros hacíamos conferencia de prensa y anunciábamos todo lo que era el programa de ese año, y la gente se

preparaba. Había un fervor por ir a ver el TEUC. Claro que, si el público no disfruta, no va, no se corre la voz. Una de las cosas más interesantes eran los debates después de *Señorita Gloria*. Que venían los alumnos, con sus maestros del secundario y sus padres, y se armaban unas peleas duras entre los docentes y los padres contra los alumnos, y ahí estaba la posibilidad de decir, pero de todo, y se decía.

LF ¿Y sobre qué temas se debatía?

En la obra aparecían cuatro maestros –seguramente ellos reconocían algunos de los que tenían en la vida– entonces, el maestro que participaba del debate decía: “nosotros tenemos los contenidos del programa”. Pero los contenidos son una cosa, y la manera de dictar es otra, además son contenidos obsoletos. Entonces los padres decían “Sí, pero de todas maneras, la escuela es una etapa que tiene que desarrollar tu mente”. Se debatía acerca de este tipo de cosas, pedagogía, contenidos, metodología, se hablaba de todo eso.

Yo era la última maestra que aparecía, la más esperpéntica, la más violenta, la... más todo, y sentía que, en general, el público en el debate no llegaba a decirme nada: se enredaban en la marihuana, la religión, la maestría de primer grado, la mamá maestra... Y con esa otra cosa fuerte había como un rechazo, no se quería ni mencionar. Alguna vez me preguntaron: “bueno, pero ¿vos qué sos: torturadora?”, y yo les decía: “esa es tu lectura, me parece bien”.

AM ¿Y ustedes participaban desde el lugar de hacedores de la puesta o asumiendo el personaje del maestro que habían hecho?
No, no, éramos nosotros, actores de esa obra que había pasado por ahí. Si no, no hubiéramos podido discutir, porque los personajes eran muy reaccionarios, absolutamente reaccionarios... Imaginate que torturaban. ¡Qué hubiéramos podido discutir desde ese personaje!

LF ¿Creés que alguien se hubiera animado a dialogar con la Señorita Gloria?

No, yo no hubiera podido contestarle; a lo mejor me lo podían decir, pero desde ese rol le hubiera podido decir “¡Vení para acá chiquito... que te saco afuera!”.

No, no, era absolutamente desde nosotros mismos, sobre todo posibilitando el diálogo. No era que nosotros habláramos mucho, era simplemente calmar: “Ahora hable usted”, “Aquí se levantó una mano...”. Moderadores de lo que sucedía y, si había alguna pregunta, bueno, alguien la contestaba.

AM ¿Cómo o por qué surge la necesidad de hacer debate?

Era de época, era muy de época (*ríe*). Pero además no todas las obras lo permitían: después de *Las criadas*, para qué lo vas a hacer... Estas obras [como *Señorita Gloria*] lo permitían; *El que dijo sí - El que dijo no*, también.

AM Cuando se hacían los debates después de las obras, ¿incidía lo que decía el público en ustedes? ¿Iban modificando sus actuaciones?

Sí, totalmente, era un vínculo de retroalimentación. La función siguiente se miraba todo eso, se discutía acerca de por qué no se entendía, o se entendía de esta manera, qué estábamos diciendo y por qué el discurso no era el discurso que queríamos decir, ese tipo de cosas...

AM ¿Y cómo funcionaban en vos, que estabas experimentando con ese personaje fortísimo, las devoluciones del público?

Nosotros los actores, además de la gente en general, tenemos un ego muy grande (*ríe*), y queremos que todos nos aplaudan, nos quieran y nos digan todo bien, siempre, y es muy duro cuando uno hace un personaje no querible, porque nunca recibís eso. Te pueden decir “¡qué

buena actuación!” y, de alguna manera, te calman el ego, así (*se palmea el hombro*). Pero siempre queda como que te falta que te aplaudan y que te digan “¡qué bonito!”, “¡qué lindo!”. Nada de eso podían decir de mi personaje. Entonces queda como una cosa de que a los otros les hablan, les dicen, y a mí nada... Es claro, uno tiene un rol dentro del mensaje, no lo vas a modificar para recibir el aplauso de la gente, cosa que sí hacen algunos actores, sí modifican para recibir...

AM ¿Y cómo funcionaba el vínculo con el público cuando hacías La Pomona, un personaje desopilante de *La paz en las nubes*?

Mi personaje y el de Estrella [Rohrstock] eran muy decorativos. Como siempre, en el circo se llevaban las palmas los payasos, la Patria, los que servían las empanadas y el vino; nosotras estábamos como decoración simbólica, era muy extraño... Yo acababa de parir, estaba gorda con esas tetas y el culo, qué se yo, me quería poner medias, que me sujetaran algo, entonces el director dice que no. “Entonces yo no salgo, si no me pongo medias no salgo” (*ríe*). Porque era madre de familia, che, ¡cómo iba a salir con ese traje! He sido siempre muy, muy poco arriesgada en las cosas a nivel estético. Siempre paso desapercibida, entonces eso era demasiado, una peluca así (*hace un gesto significando una enorme peluca*), unas tetas así (*hace un gesto de enormidad*), verde brillante, así que no..., lo hacía así por arribita nomás, no lo disfrutaba.

AM Claro que el humor también estaba en esas cosas grotescas, locas...

Claro, pero nosotras éramos las menos locas... Lo más grotesco tal vez, pero las menos locas. No dábamos humor, lo que hacíamos era nada... Estábamos ahí y los otros hacían referencia a nosotras. Pero no teníamos texto. Nos paseábamos por ahí... desfile de modelos, desfile

de *misses*... (*Risas*). Miss Primavera y... (*Recuerda*). Abundancia. Yo era Abundancia.

LF ¿Quién decide hacer la obra *El que dijo sí - El que dijo no*? ¿Qué nos podés contar sobre esa puesta?

Yo estaba de licencia por maternidad (*ríe*). La elige Villanueva, que no tiene ninguna duda de por qué elige Brecht; así como no tiene ninguna duda de por qué elige *Señorita Gloria*, de por qué elige el *Popol Vuh*, propuestas totalmente claras a nivel de lo político, lo estético, todo.

Fue una puesta muy interesante, sobre todo a nivel teatral, puso muy en cuestión el famoso distanciamiento de Brecht, que era una de las cosas que se discutían a morir entre nosotros y con el director y con los teatreros que iban. Porque la obra se plantea en un registro, digamos, sensible, sin distanciamiento, y en la otra [parte de la obra] aparece el distanciamiento de eso que viste, o sea, repetís la obra exactamente igual, con el mismo registro sensible y, cuando decís que “no”, aparece esta sorpresa en el público que permite distanciarse y decir “sí”, “¿por qué?”, “¿por qué el otro dijo que sí?”. Entonces, se discutía acerca de cómo se trabajaba ese registro: si la madre se emocionaba o no se emocionaba, si el chico se emocionaba, qué pasaba, por qué... se armaba un debate. “¿Está bien que el primero sea ‘sí’ y el segundo sea igual y sea ‘no’?” Porque el distanciamiento de Brecht es una idea que cada uno la entiende como quiere. O sea, yo digo que, para distanciarte, primero tenés que engancharte, primero emocioná y cuando el otro está emocionado, lo sacás. No es que no lo emocionás porque si o no, de dónde lo sacás, de dónde lo distanciás, ahí es donde... Otros dicen que el distanciamiento se produce porque vos no lo emocionás al espectador. Lo que pasaba en el debate era esto: “¿Por qué nos hacen ver la misma obra?”, “¿Por qué no eligen, para decir esto, otra manera?”. Lo que realmente aparecía era la discusión sobre la obediencia...

LF ¿Sabés si esa obediencia aparecía en la metodología de trabajo de la obra? ¿Y en la relación entre el Departamento de Teatro y el TEUC respecto a una metodología de trabajo?

Como no estuve en esa puesta, desconozco exactamente los pormenores y detalles; pero Roberto Villanueva, gran director, gran, gran director, tenía, por supuesto, su metodología de trabajo y, en general, no trabajaba con el grupo, o sea, no es que hiciera discusiones con el grupo; él trabajaba con los actores medio solos, digamos, de manera tal de poder aprovechar bien lo que el otro le ofrecía como posibilidad, abierto totalmente a las propuestas de los actores, y así que no sé exactamente cómo se trabajó... Villanueva seguramente estaba plasmando eso que pasaba en el Departamento. Realmente nosotros no lo sabíamos, pero él sí, o sea, no me cabe ninguna duda que tiene una lucidez política y una capacidad para utilizar el teatro, para decir como pocos. Porque *La paz en las nubes* era como una locura de Fraga y Petraglia, con contenido político, pero mucho más juguetona, más allá de que jugar en el teatro puede ser muy profundo. Pero a Villanueva no se le escapaba una, realmente si eligió esa obra... él conocía. Veníamos de la *Señorita Gloria*, también de una problemática humanista: la educación.

Es muy clara la propuesta de Brecht, obviamente, yo le digo “obediencia” porque, en definitiva, eso es lo que hace el chico, más allá de todo lo que lo convencieron y le dijeron, en un momento dado dice “no”, punto. De todas maneras, en el contexto del Departamento de Teatro, el TEUC nunca discutió. Se enojó, se enfureció, se sintió muy mal, sintió que lo avasallaban y lo desaparecían, pero nunca discutió así, profundamente, este cambio [inferimos, por lo que sigue, que se refiere a lo que se produjo en 1974]. Porque veamos, se hubiera podido hacer algo tal vez; decir “Ah, bueno, vamos, participamos, pero también nos quedamos con este repertorio, con un sistema de producción diferente”. Porque no se pudo producir más nada. La última obra es esa: no

dijimos 'no', dijimos 'sí'. Era muy difícil en ese momento decir no, había un movimiento así, para adelante. Iban todos los jefes de Departamentos a la Dirección de la Escuela... Una cosa tan politizada... No dijimos 'no', no pudimos decir 'no', lo pensamos en un momento, pero no pudimos decir 'no', con la fuerza necesaria para que se plasmara.

AM Villanueva venía con toda la experiencia del Di Tella, del teatro de experimentación, ¿cómo se percibían esas producciones en Córdoba?

Me parecía totalmente natural, es decir, no tenía ningún extrañamiento. Qué se yo, Petraglia había dirigido en Córdoba varias veces. Roberto Villanueva había dirigido en Buenos Aires. En Córdoba no, pero nosotros teníamos claro que queríamos lo mejor y venía lo mejor. Lo teníamos a Huillier, que hizo el éxito más sensacional de esos años que fue *Hablemos a calzón quitado*, o sea, era 'el' director de Buenos Aires con el éxito total, y dirige acá *Cacería de ratas*. Eran las cosas que nos engancharon y podíamos permitirnos, porque ellos querían venir, hasta se peleaban por dirigir el TEUC.

AM ¿Él asistía a los debates?

Él se iba, se iba, debe haber estado en el estreno y en algunas representaciones, pero se volvía a Buenos Aires.

AM Pero se enteraba de lo que pasaba con sus puestas en Córdoba...

Sí, claro, *obviamente*. (Risitas). Cuando un director de Buenos Aires venía, tenías que comer con él todas las noches... Entonces, cuando yo era directora, era mi rol, y terminabas en unas discusiones eternas donde salía de todo, nos enterábamos, era una cátedra... Cuando dejé de ser

directora, la directora de turno hacía ese rol, o tal vez ya no se hacía porque ya no iba a estar integrado a Córdoba, etcétera.

AM Retomando ese ‘decir no’ que no dijeron, vos, como miembro y actriz del TEUC en ese momento, también como docente e integrante del Grupo B, ¿sentías esas fuerzas y esas tensiones?

Sí, claro. Fui exiliada, antes del exilio, al Grupo B (*sonríe*). Sí, ese manejo fue muy terrible, todos lo sabemos. Pero el Grupo B nos dio una posibilidad de trabajo grupal de los docentes muy interesante. El Grupo A quedó con Mery [María del Carmen Blunno] a la cabeza, con sus proyectos y apoyada por gente muy capaz, obviamente: Laura Devetach, Nora Zaga, Mabel Piccini eran las mentes en ese momento.

Me acuerdo de todos los trabajos que hacíamos con Ivo Oyola, con Alicia Maggi... ¿con quién más trabajé? Hacíamos cosas locas. Cada clase eran puestas en escena diferentes, tomábamos, por ejemplo, *music hall* y hacíamos una puesta interna, no la sacábamos afuera del *music hall*... Hacíamos fiestas en el Tiro Federal, allá lejos y hace tiempo, con vino y empanadas, y hacíamos cosas muy locas... danza teatro, por ejemplo, que no salieron al público nunca.

AM O sea que, dentro de ese clima de tensiones, también había un espacio de disfrute y de producción.

Realmente nos solidarizamos entre nosotros ante la expulsión del Departamento. Quedamos expulsados del Teatrino, de todo lo que era el cuidado que tenía el Grupo A, entonces nos solidarizamos entre nosotros y lo pasamos bárbaro (*ríe*).

AM ¿Y trabajaron alguna obra de humor?

Sí, sí, hicimos un *music hall* de humor, divertidísimo, hicimos danza teatro, cosas muy atrevidas, desnudos y toda la historia. El espacio del Tiro

Federal era nuestro, nuestro reducto, así como el *off off*, era el *off* del Departamento (*ríe*). Tampoco era una producción que fuera reconocida por el Departamento y mostrada al público y toda la historia... A diferencia del Grupo A que sacó una sola cosa, con mucho esfuerzo, con mucha pelea, con mucho sufrimiento, y fue eso, un trabajito pequeño.

Cuando montamos *Así nos enseñaron* [adaptación de *Antígona Vélez* de Marechal], fue un desastre total... Muy malo, elegido por los alumnos, además las fracciones políticas ahí adentro eran clásicas, feroces: “por qué el personaje dice esto, por qué...” El discurso de la izquierda más izquierda y el otro del teatro, era muy loco, muy difícil. Vos planteabas un ejercicio y los estudiantes decían: “¿para qué sirve?”

Algunas cosas no es que me las olvide, sino que no estaban dentro de mis intereses. Era mucha la preocupación que había dentro del Departamento, tenía dos hijos chiquitos así que, a gatas, hacía lo que tenía que hacer ahí.

LF ¿Cómo funcionaba el humor en *El que dijo sí - El que dijo no*?

El que dijo sí... era muy divertido, de todas maneras, todo lo que pasaba. Brecht tiene un humor desopilante; pensá en *La ópera de los tres centavos*, que después he visto en Buenos Aires y muy bien dirigida. La estructura dramática es perfecta en Brecht. Pero acá, en Córdoba, las hacían aburridas. El teatro político tiene que ser aburrido (*Risas*).

LF Siempre tomado en serio...

Siempre tomado en serio... yo por eso disentía con mucha gente... Por ejemplo, con *Así nos enseñaron* que es *Antígona Vélez* de Marechal, trasladado al campo argentino, si no le ponés un condimento... Los alumnos eligieron esta obra... Cuando lees una obra y la ves toda, no la montes, porque ya está, no tiene aperturas, no tiene cómo hacer una puesta interesante... Cuando no entendés cómo será esto, y empezás a preguntar,

tenés de dónde agarrarte para hacer lenguajes no verbales y sonoros, que son los que tenés que hacer en la puesta. El libro demasiado claro, no funciona como hecho teatral...

LF Es difícil pensar la puesta de *El que dijo sí - El que dijo no* y nos preguntábamos cómo resolvían, por ejemplo, la escenografía.

Era totalmente simbólica... Creo que no había escenografía, no había nada... No había risco, no había pared... Era caminar diciendo eso... No sé si había alguna alturita donde se subía el Niño o no, no me acuerdo.

LFY en *Señorita Gloria*, ¿cómo construís tu versión de la maestra?

En *Señorita Gloria*, la última maestra en la primera puesta la hacía Norma Mujica; ella renuncia, entonces ingreso yo. Entonces le propongo a Villanueva algo que no tiene nada que ver con lo de Norma Mujica. Ella ofrece una caricatura de la vedette, de la Norma Pons, una cosa así. Entonces era todo un trabajo de cabaret, digamos. Y lo que yo le propongo no tiene nada que ver, y él lo acepta. Por la ilación de la obra, para mí venía esto de la tortura y entonces lo que Villanueva sí elige, de alguna manera, es el vestuario... Entonces, debajo de ese delantal que teníamos todos rescata, de alguna manera, lo de Norma Mujica, medias negras todas corridas, abiertas, rotas. Zapatos con coturno grande, corpiño que se veía, corpiño negro, calzón negro, y barba y bigote. Pestañas postizas, así (*hace un gesto indicando pestañas bien largas*), peluca negra. Imaginate... Travestida... Era muy lindo.

AM El recurso del travestismo, nosotros lo interpretamos como parte del humor, ¿cómo lo vivenciaban ustedes?, porque estaban en los 70. ¿Qué tipo de relaciones establecían con el público a través de esos usos?

Nosotros no teníamos problema... No lo mirábamos como un problema, no lo mirábamos... lo mismo que el desnudo. No lo mirábamos

como una problemática a tener en cuenta. Sabíamos que era una audacia y que era una transgresión y nos encantaba... Además estaba muy claro que las obras que hacíamos tenían una factura teatral muy buena; o sea, no le escatimábamos a los riesgos del actor, porque teníamos un respaldo: era el TEUC, eran directores importantes, eran obras importantes. Si hacíamos eso no lo íbamos a hacer así, por arribita, arriesgábamos mucho...

AM ¿Los trajes de los personajes los hacían en el mismo TEUC?

Teníamos taller de costura y modista con cargo. Se contrataban modistas para determinadas obras, pero una modista estable, que era la misma del San Martín [el teatro principal de Córdoba]... Ella (Felisa Soubieray) cuidaba todo eso: utilería, vestuario, todo lo que había. El último piso donde está ahora el Rectorado [Pabellón Argentina] era todo el piso de utilería, vestuario, zapatería y taller de costura.

AM ¿Y qué pasó con todo ese material?

En algún momento dado, los militares encontraron todo eso medio apolillado. Era un problema porque eran moldes y maderitas y telas; lo tiraron por la ventana y prendieron fuego... Hicieron la gran montaña de trajes, zapatos y utilería. Y la pérdida de todos los *spots*. Cuando yo me hice cargo —cuando volví— pedí autorización para buscar un material que había desaparecido: consola de luces, de 100 *spots* encontré 48 que creo todavía están en el Departamento; teníamos tarimas para armar escenarios al aire libre con todo el cableado, las cosas para colgar, los *spots* para hacer teatro en cualquier lado, quedaron tres tarimas. Pasaron con topadoras por el granero, y por las aulas que estaban en el Tiro Federal —que se habían construido dos aulas con baños, duchas— también pasaron topadoras...

AM ¿Eso ocurrió en el 76 con el mayor Romero?

No sé.

AM ¿Ya no estabas en el país?

Sí, estaba, pero tampoco se publicitaba eso a nivel de Universidad. Una vez no sé qué pasó en la Universidad y Emilio Albornoz me pidió el documento... me acuerdo, rojo como un tomate el pobre Emilio...

AM Qué historia tan difícil, ¿no? ¡Qué historia!

Sí, de todas maneras, yo estoy feliz... Creo que hemos logrado reabrir el Departamento, está funcionando a pesar de nosotros, los docentes (*ríe*). Porque los alumnos bueno, logran herramientas para trabajar, están creando, produciendo, las tesis son cada vez más divertidas, más locas. Así que misión cumplida.