

«Un legado artístico y afectivo»

STELLA TEXEIRA

Por Gerardo Mantero y Luis Vidal Giorgi



Stella Teixeira es una de las actrices emblemáticas de El Galpón. En su larga trayectoria ha transitado por distintas etapas de la institución, desde sus comienzos en la primera sala de la calle Mercedes, integrando luego el colectivo que logró comprar la sede actual (el viejo cine Grand Palace) o en la actividad que se desarrolló en el exilio en México, hasta nuestros días. En la actualidad está abocada a la tarea de rescate de la memoria de El Galpón, con la concreción de un archivo que, con la ayuda de profesionales en la materia, se está transformando en un centro de referencia para propios y ajenos. Tarea que sintió como un legado del que fuera su compañero de vida, César (Chino) Campodónico, quien la había comenzado con la recopilación de información y con la edición de su libro «El vestuario está apollado», dando inicio a un proceso que hoy se está cristalizando.

-¿Cómo fue tu primera aproximación al mundo del teatro?

-Yo iba poco al teatro pero compartía el trabajo diario en un banco con Villanueva Cosse y Sergio Otermin, y tanto oía sobre el tema que finalmente fui a ver «Más allá del horizonte» de O'Neill y, al año siguiente, «El círculo de tiza caucasiano» que dirigió Atahualpa en 1959. Esa experiencia fue casi decisiva para mí. Y así, casi sin pensarlo, entré al mundo del aprendizaje de la creación artística que me deparó años de trabajo y de felicidad. También ocurrió que en 1960 en la escuela de El Galpón no se exigía llevar algo preparado para concursar el ingreso. Nos inscribieron, nos dividieron en grupos y nos asignaron un actor del elenco. A mi grupo le tocó con Curi.

-¿Ya te habían integrado a la actividad institucional de El Galpón?

-Sí, participaba como alumna. Y en aquel entonces todo era muy exigente. En 1963 terminé la escuela, hice mi primera obra con el elenco bajo la dirección de Jorge Musto: «El sueño americano», de E. Albee. En 1966 hicimos «Water 2000»,

de Hugo Bolón.

-¿Quién la dirigió?

-La dirigió Villanueva Cosse. Y después con Atahualpa hice la de Pirandello, «Así es si os parece», eso fue en el 65. En realidad para mí, como proyección personal, fue muy importante «Libertad, libertad», en 1968, con dirección de Campodónico. Más tarde, en el 69, hice «Fuenteovejuna» con dirección de Larreta, fue un espectáculo increíble, éramos cerca de cincuenta, muchos músicos, y Taco... maravilloso, dirigía con un silbato, pero eso no quita que al segundo o tercer día se sabía el nombre de cada uno. Fue un impacto muy grande para el público, era fuerte y emotivo, ¡qué decirte...!

-¿Tenés registrada la cantidad de asistentes a ese espectáculo emblemático?

-Dicen los datos que nos aportó Andrés Castillo que en 1969 la vieron 38.400 personas y en 1970 fueron 33.740 los espectadores, y el total de las funciones de ambos años suman ¡144! Él tenía la lista completa de tres años de la actividad de la Sala 18 y de la Sala Mercedes: el 69, el 70 y el 71. Gracias a Castillo está todo registrado. No sólo las obras nuestras, sino todos los artistas que se presentaron en ese período. Y también los datos de las temporadas de Cinemateca en nuestra sala.

-Uno de los hitos de El Galpón y de todo el teatro independiente fue la compra de la actual sede. ¿Qué nos podés contar de esa etapa?

-Sí, en realidad la sala se compró con un gran apoyo popular. Bueno, El Galpón todo se construyó así; pero para la sala, como era una empresa tan grande, era tanta plata, se hizo una campaña ¡por un millón y medio de pesos!! Vendíamos las butacas.

-Butacas vitalicias, me acuerdo que Gallinal había comprado una.

-Y después está el documento con que se solicitó apoyo y la gente firmó, aparecen los nombres más increíbles, fue como un manifiesto que se publicó en la prensa, ocupaba una página entera en letra chica.

-¿De quién fue la idea? ¿Fue una decisión que tomó la asamblea?, ¿cómo fue el proceso?

-Yo todavía estaba periférica respecto a las grandes decisiones, pero evidentemente que la sala chica no iba a alcanzar. Un poco era eso. Y además El Galpón hacía actividades con los gremios, por ejemplo. Había una sección que se llamaba Gremiales, que se ocupaba del contacto con los gremios, para traer obreros a la sala y para llevar teatro a los barrios. Fue una época increíble. El asunto era tener una herramienta potente, instalarnos en otro nivel de exigencia artística y potenciar nuestro trabajo, porque con las 173 butacas que había la gente desbordaba, y el elenco no se desarrollaba como era imprescindible. Me acuerdo que teníamos que vender tantos bonos y tantas butacas. Y pujábamos, entre nosotros hacíamos carteleras, Fulano va cincuenta, Mengano cincuenta y uno... Y ese manifiesto del que hablamos antes sirvió para tener acceso a distintos lugares, por ejemplo al Banco Hipotecario, con el cual se consiguió un préstamo. Muchas veces, entre 1964, cuando la compramos, y el setenta y pico estuvimos a punto de ser rematados por el Banco Hipotecario. Siempre era así, de vida o muerte... ilos titulares y los materiales que hay! Porque además se publicaba mucho folleto bien hecho, había muchos artistas cercanos, artistas gráficos, plásticos. Los afiches eran muy hermosos, tenemos una colección, los afiches viejos son los más valiosos.

-¿Qué nombres recordás?

-Pieri, Pareja, Barnes, Loureiro, mucha gente de esa época. Y la gente que estaba en el Club de Grabado. El tema es que la sala tuvo ese éxito del que hablamos.

-¿Cómo lograron finalmente que cerraran las cuentas?

-Entre la compra y la inauguración hubo cinco años. Compramos en el '64, pero no llegábamos con la plata para la reforma. Se tiró abajo todo el interior y se hicieron ferias: del niño, del turista... se vendían objetos. Hubo muchos mecanismos, rifas de toda clase de cosas pero, sobre todo, vender las butacas. Como teníamos muchos socios eso fue viable. Y, finalmente, se pagó con aquella gira a Venezuela que hicimos en el '74. Se pagó la hipoteca al Banco Hipotecario con la plata que trajimos, fueron como veinte mil dólares. Era mucha plata en esa época. Y le devolvimos los títulos de la casa a la mamá de Braidot, que había estado, entre otros, garantizando ese préstamo.

-¿Con qué obra fueron de gira?

-Con cinco obras: «Barranca abajo», «Libertad, libertad» -que como estaba prohibida o mal vista se llamó «Galpón canta a América»-, «El Avaro», «Las brujas de Salem» y «Un curioso accidente», de Goldoni. Era una delegación enorme.

Volviendo al tema de la sala, Carrozzino hizo una propuesta arquitectónica totalmente diferente. Planteó una sala circular en el medio, transformable. Hubo unas discusiones -de eso sí me acuerdo- tremendas, hasta que al final la ganadora fue la famosa frontal, pero era muy

interesante lo que él planteaba también.

-Luego sobrevino la clausura de la sala

-El 7 de mayo del '76. Pero antes empezaron a presionar a todo el medio. «Fulano no puede trabajar», te lo decían por teléfono. La persona no podía venir, no podía hacer el papel, se suplía con otra; y eso fue progresivo. Antes, a fines del '75, se llevaron presos a unos once miembros de El Galpón. Eso fue lo primero que pasó, tuvieron como cuarenta días detenidos a Braidot, Yáñez, Chino Campodónico, Humboldt Ribeiro... todo el consejo. Rosita Baffico también estuvo presa. Y después de ese episodio en casa recibimos un anuncio de que Chino tenía que ir al juez militar para declarar que no tenían nada contra ellos. Bueno, al día siguiente estaba la Policía en la puerta de casa y así fue que mi marido se fue, antes del decreto de cierre. Porque los fueron a buscar de nuevo, a unos cuantos, algunos aceptaron volver a ir y otros no. Allí estuvimos como un año, cuando cerró no estábamos acá. Ellos habían revisado los libros, querían saber si recibíamos plata de Moscú y toda esa historia. Finalmente hubo una gran presión internacional, actores famosos mandaban sus firmas y les llenaron tanto la cabeza que dijeron: imás vale que se vayan!

-Y vos, ¿cuándo te integrás al Galpón en México?

-Nosotros no pudimos llegar enseguida porque teníamos que entrar de alguna otra manera, ya no podíamos exiliarnos, estábamos en Argentina. Entonces, finalmente Chino consigue una beca de Flacso para la UNAM por el lado geográfico, y así nos pudimos ir. Y llamaron a Atahualpa Del Cioppo, que estaba en Costa Rica, a Cholo Loureiro y a Arturo Fleitas. Ese núcleo funcionó desde el '76 hasta el '83, llegaron también Pepe (Vázquez) e Imilce (Viñas).

-Pero en esa época en Buenos Aires también se vivían tiempos de gran represión.

-Y sí, mataron a Michelini. Fue un momento muy duro. Y mientras tanto ellos estaban en la embajada y mi marido escribía a las universidades, a los lugares donde tenía cierto contacto; y en un momento conseguimos pasajes, trabajo para crear una escuela en Venezuela, a donde también iban a ir Nino (Tenuta) y Adela (Glejzer), que también tenían sus problemas. Nos mandaron los pasajes y las visas. Y en ese momento recibimos la carta de México que nos pedía que nos integráramos a El Galpón. Al día siguiente fuimos y entregamos los pasajes, y le escribimos a la persona que nos había conseguido todo aquello que le agradecíamos mucho pero que íbamos a nuestro destino, allá en México.

-¿Cuando ustedes llegaron, El Galpón ya se había logrado insertar en el medio?

-Ellos ya habían actuado en un festival muy importante, el Festival Cervantino. Se presentaron con «Pluto», que fue declarado Mejor espectáculo extranjero.

-¿Cómo se costó la producción de «Pluto»?

-Sobrevivieron vendiendo «Candelita» a las universidades, consiguieron un contrato en el Conacurt, que es un organismo de recreación de trabajadores que tiene un teatro. Ahí hicieron cantidad de funciones, porque te compraban como un paquete. Eso fue lo que sostuvo, tenían un contrato como por seis meses.

-¿Dónde ensayaban?

-Al principio ensayaban en el hotel, después alquilaron una sede por la calle Oaxaca, un lugar bastante céntrico y ruidoso. Era un apartamento en un tercer piso por escaleras, subíamos y bajábamos todos los palos de «Pluto» por escalera. Pero estuvimos ahí hasta el '79 y después se buscó una casa, porque aquél era un lugar muy inhóspito. Tuvimos mucho apoyo de los mexicanos. Y gente que ocupaba cargos públicos. Tuvimos una amiga maravillosa, Juana Inés Abreu, hija de un escritor. Ella dirigía la parte cultural de la Secretaría de Hacienda. Y entonces nos contrataba, dos, tres funciones que se pagaban muy bien. Y esa fue la manera de ir viviendo. Y fueron amigos quienes nos avisaron de la posibilidad que sería la sede de la que eran dueños los Salinas de Gortari. Tenían una casa enorme y una salita que estaba en su jardín, alejada de ellos y cerca de la calle, a la que entrabas directamente por un pasillito. Era un teatrillo de cuarenta butacas que usaban para ver cine, para diversión de los hijos. Era un gran lugar con estufa, con su baño... porque la familia Salinas de Gortari tiene un costado muy intelectual por parte de la esposa, hay entre ellos algunos intelectuales de izquierda, gente que

nos ayudó mucho. Una vez nos llamaron y dijimos: ¡ay!, nos van a subir el alquiler; pero no, nos lo bajaron.

-Pero aparte de estar en México hacen funciones por Latinoamérica y por Europa.

-Sí, por supuesto. La primera salida fue muy temprano, en el '77. Nosotros llegamos en marzo. Yo con los dos hijos chicos, cinco y siete años; en setiembre empezaban las clases y estaba planteada la gira de dos meses en un festival latinoamericano de teatros independientes. La gira fue larguísima, porque también hacíamos trabajos solidarios. De pronto íbamos a determinados lugares por los pasajes, por la comida, no cobrábamos. Después nos dimos cuenta de que era imposible, porque volvíamos y no teníamos con qué vivir.

-¿Y cómo fue la inserción, desde lo vivencial, para la familia que integrabas con El Chino y tus hijos?

-Toda mi familia se adaptó bien. Recibimos mucha solidaridad. Yo recuerdo cosas que si uno las cuenta acá nadie las cree. Chino conocía de sus encuentros de teatro a un colega que era del interior y que cuando supo que veníamos se acercó y dijo: «A ustedes que llegaron con criaturas, aquí les dejo el auto para el fin de semana». No era gente rica. Otros nos prestaron una casa con piscina en Cuautla para ir con los chiquilines. Era una izquierda muy solidaria, gente del espectáculo. Además nosotros no competíamos, no trabajábamos para ese público. Trabajábamos para la Secretaría de Educación Pública y para las universidades.

-Y pasa el tiempo y se van acercando, primero Buenos Aires y después la vuelta.

-Sí, en el '84. En realidad hasta que no vinimos a Buenos Aires no nos dimos cuenta que era cierto que íbamos a volver. Hicimos todas las funciones en San Martín y después teníamos que ir a Rosario. Cuando llegamos a Rosario caímos como en cama, porque era tal la emoción. Y entonces me acuerdo que un día bajamos a comer todos juntos y dijo Yáñez: Bueno, parece que es hora de volver. Era un tema que rondaba pero nadie decía oficialmente. Todos habíamos percibido, pero volver, así que digas... Eso era en julio y nosotros volvimos en setiembre.

-O sea, retornaron a México y casi inmediatamente vuelven a Uruguay.

-Hicimos giras que teníamos pendiente por contrato de trabajo. Recuerdo que yo me operé, ése era otro asunto pendiente. Fue un sentimiento muy raro cuando dejamos la casa. Habíamos combinado para salir de la sede y dar la vuelta. Nosotros vivíamos casi todos alrededor de la sede, cerca. Se contrató un ómnibus. El ómnibus salió como de la calle de atrás, digamos, y de golpe pasamos por el frente de nuestra casa y miramos con Chino las ventanas, las cortinas y, claro.... ¡qué te voy a decir!

-Pero el recibimiento fue impresionante.

-Claro, esas cosas compensan. Pero quiero decirte que nosotros de México, por lo menos mi familia

-y creo que todos los que fuimos- conservamos en general un recuerdo muy afectivo, como de algo incorporado a la vida; fue una experiencia muy rica. Nos cambió mucho la cabeza, en cómo relacionarnos, en qué es lo que hay que hacer...

-Pero vos, ¿cómo te sentiste cuando volviste y te reencontraste acá?

-Estábamos contentos, aquella tristeza del despegue fue, sobre todo para los niños y nosotros, porque no sabías lo que te ibas a encontrar. Hacerse del Uruguay, aparte de las emociones de los encuentros que es hasta obvio, fue todo: ir al estadio, a AEBU, encontrarse con todos. Una cosa muy fuerte, emotiva para todos. Pero emotivo también fue el encuentro en Buenos Aires con los compañeros. Recuerdo que me encontré con Myriam Gleijer en el escenario del San Martín y nos pusimos a bailar las dos como dos idiotas, porque saltábamos de alegría.

-¿Cómo nace la idea de crear un archivo? ¿El libro de El Chino, «El vestuario está apollillado», tuvo que ver con la necesidad de preservar la memoria?

-Él tenía siempre la obsesión de conservar la historia de alguna forma. Y acá hubo muchos intentos. Es un tema que quedó pendiente. Entonces Chino dijo: «Yo no seré escritor, pero voy a escribir». Eso fue lo que hizo. Contó su vida, no es como una historia oficial.

La necesidad de crear el archivo fue concretamente cuando él murió. No es que no hubiera cosas guardadas, sino que no estaban sistematizadas. Y además, en este período previo a la creación del archivo, fue que se hicieron todas las salas acá. Entonces las construcciones arrasaron con los espacios. Sin embargo nosotros hemos sido gente de guardar, y cuando él murió fue como un toque para mí. Él hubiera querido que alguien hiciera algo al respecto. Y por eso lo propuse en 2006 y les pareció muy bien. Pero hay muchas cosas que no están...

-¿Cómo fue la metodología de trabajo?

-Mirá, primero me puse a pensar qué era lo que había que guardar, porque la verdad es que no tenía idea, no soy de la profesión. Pero me ayudó muchísimo Vania Markarian, que es amiga de mi hija, y el Archivo de la Universidad. Cuando pedimos apoyo la concedieron como historiadora, y contamos con la ayuda de Isabel Wschebor, del CMDF. Empezamos a ver qué juntar y cómo. Los problemas internos yo los conocía, pero por lo menos había que definir criterios. Tenemos dos bases de datos, una de obras y otra de documentos. La de obras está muy al día, la de documentos no. Se ha pasado mucha cosa, incluye correspondencia, documentos en general, informes...

-En los archivos que desclasificó el Ministerio del Interior existen documentos que tienen que ver con integrantes de El Galpón.

-El primer documento lo mandaron hace dos años ya; lo mandó Óscar Destouet. Aparece, por ejemplo, el nombre de Rubén Yáñez con sus datos, profesor, y dice que asistió a jornadas contra la dictadura. A mí me mencionan porque soy casada con Campodónico y además por haber ido a no sé que gira, en Canadá, y así sucesivamente. Eso era atentar contra el país. Estamos casi todos. Hay otra documentación que todavía está para ordenar y vino del Ministerio del Interior. Por ejemplo, un volantito que se publicó en México, papeles... Está además todo el registro de los socios de El Galpón. Funcionaba un control absoluto de todo el mundo, las embajadas vigilaban a los compatriotas en cada país, y ahora están obligados a poner todos los documentos a disposición.

-¿Cuál es el proyecto a futuro del archivo?

-Por lo menos darle fin a esto. Yo trabajo con prensa de El Galpón para continuar con un relevamiento de todo lo concerniente a la actividad del teatro. Tenemos otros insumos particulares: nosotros guardamos el archivo de Andrés Castillo, uno muy chico de Atahualpa, cosas de él que quedaron acá. Incluso un álbum, no sabemos qué mano anónima lo trajo pero alguien lo dejó ahí, cerquita de la puerta, que es maravilloso, documenta la estadía de él en Chile con fotos divinas de esa época. Las cosas de Atahualpa son pocas pero muy interesantes. Las de Andrés Castillo tienen ese interés de aportar mucho, y lo de Chino abarca otros aspectos, porque incorpora su obra fuera de El Galpón, otras cosas. Pero tenemos pendiente ordenar material de El Cholo Loureiro, lo de Mario Galup tiene algunas cosas de escenografía suya, y está lo de Nelly Goitiño, sus papeles, que son como seis cajas. Hay mucha cosa para procesar que ni hemos tocado. Empezamos por lo principal, que es lo que funciona, y lo demás lo vamos haciendo.

Fragmentos de documentos del archivo de El Galpón

Campaña de apoyo para la compra de lo que sería la actual sede.

En aquella oportunidad se imprimió un folleto y se publicó su contenido en los medios de la época, que con el título de

«A la opinión pública» explicitaba las razones y necesidades que llevaban a El Galpón a acometer el emprendimiento que culminaría con la compra de sala. La carta estaba acompañada de numerosas firmas de prestigiosos ciudadanos de distintos ámbitos: políticos, artísticos, profesionales. Lo que sigue es una breve síntesis del texto impreso que refleja el clima de aquella época y la importancia que ya tenía El Galpón en el escenario nacional:

«Hoy es necesario continuar la historia. 1963 encuentra a El Galpón suficientemente maduro para cumplir ese compromiso: por su trayectoria, por el reconocimiento popular que exige

permanentemente una atenta autocrítica, por la simple necesidad de acceder a una etapa superior como imperativo de su desarrollo, como una forma de dar la exacta medida de sus propias fuerzas para la obtención de los objetivos trazados hace catorce años y mantenidos con la misma firmeza de sus principios estéticos. Por eso, y sin que el actual panorama económico sea una condicionante decisiva, El Galpón propone inaugurar una etapa impostergable en el desarrollo de su actividad: la construcción de una sala teatral propia.»

Algunas de las firmas que apoyaron el proyecto: Luis Batlle Berres, Rodney Arismendi, Enrique Erro, Luis Hierro-Gambardella, Aquiles Lanza, Zelmar Michelini, Alba Roballo, Luis Tróccoli. Escritores y periodistas: Hugo Alfaro, Alsina Thevenet, Mario Arregui, Paco Espínola, Juan C. Onetti, Justino Zavala Muniz, Nancy Bacelo, Ángel Rama, Ida Vitale, Artistas plásticos: Manuel Espínola Gómez, María Freire, Gladys Afamado, Octavio Podestá, Díaz Yepes, Dumas Oroño, Omero Capozzoli. Más un larga lista de músicos, actores, profesores, maestros, profesionales de todas las áreas, gente de radio, tv y cine.

Los objetivos de El Galpón en el exilio

En aquellos convulsionados años de la década del sesenta, los principales referentes del teatro El Galpón fueron perseguidos, encarcelados, hasta lograr refugiarse en la embajada de México en nuestro país. Desde ahí, decidieron que continuarían con su labor artística y con la denuncia en el exilio de los atropellos de lo que sería la cruenta dictadura, y con el objetivo de sumarse a la lucha de los pueblos latinoamericanos, en pos de retomar el camino de la democracia y la libertad. En 1976 se redactó un documento que define el accionar futuro de El Galpón, y traduce el opresivo y dramático momento que se estaba viviendo.

A continuación extractamos algunos de los conceptos medulares de aquel documento:

«De igual forma que durante 27 años de trabajo en el Uruguay, por lo que se constituyó, en el campo de la cultura, al salir al exilio, ilegalizado por la dictadura en base a esa función cumplida, El Galpón lo hace con el mismo cometido de seguir siendo un instrumento del pueblo, ajustado a la nueva instancia que le tocó vivir». Más adelante continuaba: «En consecuencia, el objetivo fundamental de El Galpón en el exilio ha de ser; en el marco de sus actividades y posibilidades, ofrecer a la opinión pública internacional el testimonio de la situación que está viviendo el pueblo uruguayo, e integrarse a la gran vertiente que promueve la unidad de ese pueblo contra la dictadura y la acción concurrente de pueblos, partidos y gobiernos de América Latina y el mundo para el derrocamiento del fascismo en el Uruguay.»

Las cartas de Atahualpa Del Cioppo

El rescate de los testimonios personales siempre se transforma en el acervo de los archivos en uno de sus puntos altos, y en mayor medida cuando los mismos pertenecen a personalidades de la talla de Atahualpa del Cioppo. Figura señera tanto para El Galpón como para el movimiento del teatro independiente, mantuvo correspondencia con otro protagonista de primera línea como lo es Ugo Ulive, quien donó 20 cartas que le envió Atahualpa en los años difíciles.

En abril del 76 Atahualpa del Cioppo estaba dando clases en la Universidad de Costa Rica, país donde había emigrado por razones políticas. En esa oportunidad le escribe a su amigo Ulive; lo que sigue son unas líneas que reflejan el estado de ánimo del maestro, en un momento muy especial de la peripecia de los pueblos latinoamericanos:

«Aquí ando, en el departamento de teatro de la Universidad de Costa Rica, haciendo malamente el papel de docente. Como ven, las instituciones de cultura confunden; apenas si soy un director docente. La vida, que da la última palabra, me arrojó a estas playas. Tenían que venir nuestro Braidot, o Yáñez, o el Chino. Los dos primeros están en la cárcel, imagínese con qué estado de ánimo ando, pensando que estos magníficos compañeros padecen prisión.»