



Un pionero del teatro y el cine en Uruguay

Ugo Ulive.

Ugo Ulive es un hombre de teatro, cineasta y escritor. En nuestro país integró una generación de pioneros del teatro independiente, conformando el colectivo que creó El Galpón y siendo uno de los precursores del cine nacional. Su larga trayectoria lo vinculó con Cuba, donde dirigió y fundó El Teatro Nacional de Cuba y la Escuela Nacional de Artes Dramáticas. Desde fines de la década del setenta está radicado en Venezuela, donde desplegó una vastísima actividad artística, coronada con la dirección de la Compañía Nacional de Teatro. En los primeros días de setiembre fue invitado por las autoridades del SODRE a participar del Tercer Encuentro de Cine Nacional. En esa oportunidad lo entrevistamos y recorrimos con él su peripecia creativa y de vida, que aporta una mirada lúcida y vital.

Gerardo Mantero - Luis Vidal Giorgi

-Usted participó en una de las versiones de «Babilonia» que se hizo anteriormente, y ahora vuelve con ella a la nueva sala renovada de El Galpón en sus 60 años. Desde entonces ha pasado tiempo en la evolución del teatro independiente...

-Es una misteriosa constante, porque yo estuve aquí en 2002 y Teatro La Gaviota estaba haciendo «Babilonia» y la fui a ver el día que llegué. Ahora vuelvo y El Galpón está haciendo «Babilonia». Cuando nosotros la planteamos, que fue en el año 59... en realidad fue antes... yo llevaba un par de años tratando de vender la idea de montar un espectáculo de Discépolo. En aquel momento el sainete no era habitual en el repertorio del teatro independiente, era muy extraño que se montara uno, y en este caso un grotesco como «Stéfano». Pero realmente funcionó muy bien, el elenco estuvo muy a la altura y lo hablé varias veces con Discépolo por teléfono. Hubo un cruce de telegramas con Armando, pero desgraciadamente no pudo venir porque ya tenía una edad un poco avanzada, aunque seguía trabajando como director de radio.

-¿Se acuerda del elenco de «Babilonia»?

-Sí. Lo acabo de repasar, porque tengo por aquí el programa. El elenco original está lleno de ausencias. Ahí actuaban César Campodónico, Blas Braidot, Raúl Pazos, Rosita Baffico, Raúl Cabrera. Ellos seis son quienes ya no están con nosotros. Actuaban también otros que no pudieron venir, como Juan M. Tenuta, que hacía el Piccione, justamente, Lilián Olhagaray, que hacía la muchachita, y Villanueva Cosse, que hacía el malevo del barrio.

-Y de esas épocas fundacionales, ¿qué otros elementos rescataría como testimonio y también por su vigencia?

-La gran mística, compulsiva tal vez a veces, de las continuas campañas financieras que nos tenían siempre en puntas de pie. La idea inicial fue que el barrio del Cordón sintiera que El Galpón le pertenecía. Entonces nosotros teníamos el plano de la ciudad repartido en manzanas y nos tocaba ir puerta por puerta a pedir dinero. «Es un teatro del Cordón que está en la esquina de Roxlo y Mercedes, etcétera, etcétera.» Y este era un trabajo bastante agotador, sobre todo los domingos. Yo me acuerdo que muchas veces se formaba una brigada de dos personas, generalmente un hombre y una mujer. Bueno, yo no era un hombre, tenía 16 años, era un muchachito. Me acuerdo que muchas veces formé brigada con Nelly Goitiño. Nelly y yo íbamos puerta por puerta y pedíamos dinero. Eso se hacía de manera, digamos, «científica».

Porque estaba Braidot que era el organizador con mayúscula: si tocabas el timbre y no salía

nadie, uno tenía que anotar e informar esto porque otro iría luego a ver qué pasó. O si alguien decía: bueno, pero ¿podrían pasar en tal fecha?, te lo anotabas porque había que volver. Si alguien decía: no me interesa, eso también se anotaba para tener una especie de cuadro sinóptico, sociológico de lo que nos rodeaba.

-El mismo espíritu los llevó a hacer cine en aquella época. Supongo que era una cosa de locos intentar hacer cine en aquellos años.

-No era tanto, porque los dos cine-clubes, Cineclub y Cine Universitario, contaban con una enorme cantidad de socios y creo que en el corazón de muchos de ellos latía el deseo de ser director de cine. Entonces Cineclub, ya muy temprano, organizó el primer concurso, que fue una cosa estupenda. Yo no recuerdo el nombre de la película que ganó. Eran películas filmadas en 16mm, mudas, en blanco y negro, obligatoriamente. Había hasta de 8mm y 9,5mm. Pero ésa de 16mm era una película argumental en serio, que se filmó en Las Piedras y trataba sobre los nazis en Francia.

-Sí, sí. Lo cuenta usted en el libro.

-Ah bueno, ustedes leyeron el libro. Lo que pasa es que como no he encontrado a nadie que lea el libro yo me repito mucho. Eran todos nazis que hablaban alemán con acento pedrense, digo yo, porque no se sabía lo que decían ya que era cine mudo. Y ahí empezó la actividad cinematográfica. Había un concurso

anual. Se turnaba: un año lo hacía Cineclub, otro año lo hacía Cine Universitario; entonces había mucha gente que hacía películas. Se intentaba hacer, dentro de la precariedad del medio. Pero claro, hacer cine ya en aquel entonces era carísimo para nosotros. Se compraba un rollito de 30m, que era como nos manejábamos, uno lo pagaba y ya la Kodak te lo revelaba gratuitamente, en el precio te incluía el revelado. Pero 30m costaba dinero, al principio era todo cine de «toma uno»: filmá y se acabó ahí, no repitas.

-«Como el Uruguay no hay»

-No, icuando llega «Como el Uruguay no hay» ya estamos en Hollywood! Yo hablo de las primeras películas. «La espera», que está basada en un cuento de Borges; «La tentativa», que era sobre la desocupación en los frigoríficos; «El funcionario», y todas esas películas primeritas que se fueron haciendo. Ya cuando me cansé del 16mm mudo, o casi mudo, porque «La tentativa» tiene sonido -un tango de Gardel y una serie de cosas-, pasé al 35mm sonoro con «Un vintén pa'l Judas», y después hice «Como el Uruguay no hay», que ya es 35mm sonoro y color. O mezcla color con blanco y negro. Por cierto que la vi anoche por primera vez después de tantos años.

-¿Cuál fue su idea? Retratava cosas del Uruguay de ese momento.

-Originalmente, como todo buen intelectual montevideano, los viernes leía Marcha y un viernes aparecieron unos poemas de «Hoy por hoy» de Mario Benedetti, y ahí yo leí uno que decía «el país es una roja manzana...». Hay unas metáforas en el que son fáciles de encontrar y entonces, a partir de esas primeras imágenes de Mario, yo empecé a lucubrar la posibilidad de hacer una película sobre Uruguay. Había que ver cómo se encaraba, nada estaba claro en ese momento. Pero, sinceramente, pese al esfuerzo y a hacer «Un vintén pa'l Judas», no pasaba nada con el cine, yo no sentía una respuesta, sentía una gran indiferencia. Tenía necesidad de sacudir de alguna manera esa situación y entonces, en «Como el Uruguay no hay», trataba de llevar las cosas a un extremo en el cual alguien reaccionara, como ocurrió. Pero una vez que estuvo filmada, ¿qué hacía yo con ella? Había un concurso del SODRE, de documentales, y yo la presenté en la categoría Turismo. Una película turística sobre Uruguay. No sé qué hubiera pasado, pero en el jurado estaba Homero Alsina Thevenet y él, aunque aceptó rechazarla (la directiva del SODRE dijo que era una película política), publicó un artículo en El País de casi una página. Se llamaba «La pobreza entre los hombres», allí comentaba todas las películas presentadas al concurso, que eran varias, eran como 30, y al final decía que lo único que valía la pena era «Como el Uruguay no hay», que había sido descalificada. La describía un poco, la criticaba, y eso sí causó interés de inmediato. Entonces se empezó a exhibir, los Cineclubes la exhibían y por ahí la película tuvo cierta vida, bastante vida por cierto. Es ése el origen de «Como el Uruguay no hay».

-¿Es por esa época que usted se va para Cuba y luego para Caracas?

-No, vuelvo a Uruguay. Es cuando hago «Elecciones». Yo llego a Cuba en diciembre de 1960 y me pongo a dirigir teatro, y de inmediato me vinculo al ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) porque llevo «Como el Uruguay no hay». La película cayó en el ICAIC e impresionó mucho. Santiago Álvarez, y sobre todo Gutiérrez Alea, Titón, mi gran amigo, quedaron muy impresionados con la película y me invitaron a sumarme al ICAIC. Entonces yo propuse, primero, un corto de argumento; pero querían algo más grande y me pidieron un largometraje; así fue que me metí en ese enorme berenjenal que resultó ser «Crónica cubana». Porque lo que a mí me llamaba la atención era que hasta ese entonces las películas cubanas mostraban problemas diversos y todo terminaba el día que triunfaba la Revolución. Entonces, me dije, debe haber problemas que nacen cuando triunfa la Revolución, ¿verdad? «Crónica cubana» es eso. Es el análisis de varias clases sociales. ¿Qué pasó con ellas después que la Revolución triunfó? Una película muy ambiciosa, muy larga. Fue muy cortada después por diversas razones.

-¿Censura?

-No. Primero, porque era demasiado larga y no querían distribuir una película de tres horas.

-¿Era ficción?

-Era total ficción. Eran 5 historias paralelas con una cantidad de actores, algunos de ellos de mucha proyección, como el caso de Miguel Benavídez, que fue un descubrimiento mío y que posteriormente se convirtió en un actor emblemático del cine cubano. Ahora murió, pobre Miguel. En el filme actuaba una cantidad de gente. La película se estrenó ya como un año y pico después de terminada. El montaje fue larguísimo, se retocó 400 veces, pero finalmente la película salió y funcionó más o menos bien. Traje una copia que le regalé a la Cinemateca hace años. Creo que nunca la pasaron, pero bueno...

-¿Y «Elecciones»? Justo que ahora estamos en período electoral, ¿qué características refleja?

-Esa película es una consecuencia totalmente de Mario Handler. Cuando regresé de Cuba, Mario me llevó al Instituto de Cine de la Universidad de la República, el ICUR, y ahí me presentó al Dr Tállice, que era el director y, generosamente, me preguntó si no quería hacer una película, un documental obviamente. Le dije que sí. Entonces me dijo que presentara algunas opciones, algunos temas. Ya empezaba tímidamente la campaña electoral y me llamaba la atención. ¿Será un tema posible? Lo empezamos a discutir con Mario, porque ya de entrada estaba claro que iba a ser un proyecto de los dos. Llegamos a la conclusión que sí, que podía valer la pena. Lo presentamos y el Dr. Tállice lo aceptó. No tenía guión. Un documental

verdadero, salvo excepciones, no tiene por qué tener un guión. Las dos líneas rectoras fueron buscar un candidato montevideano y un candidato del interior. Un colorado y un blanco. Yo conocía ya desde antes a Amalia Huerta de Font y ella aceptó encantada. Había estado vinculada al teatro con otro nombre. Ya el interior era más difícil, creo que habíamos visto un artículo de Carlos M. Gutiérrez sobre «el Nano» Pérez y dijimos: vamos a visitar a Nano. Y allá nos fuimos a Melo y Nano resultó ser un tipo extraordinario, muy abierto, de una gran calidad humana. Un político... corrupto hasta cierto punto. Había sido ya intendente de Melo una o dos veces previamente y era el candidato del Partido Blanco, pero él nos abrió su casa, vivíamos ahí. Nosotros, claro, dijimos que era un documental para una universidad estadounidense y eso bastó. Nadie nos pidió la carta. Así que estuvimos continuamente oscilando entre Montevideo y Melo. El día de las elecciones sí nos tuvimos que dividir, yo me fui a Melo y Mario se quedó en Montevideo, lo que tuvo su tristeza porque Nano perdió, ganó el candidato colorado; pero bueno, era parte del juego, ¿no? Pero estaban muy tristes esa noche cuando supieron los resultados. Estaba mal el Nano. Con todo, tuvo ánimo para seguir conversando conmigo y esa madrugada ya nosotros regresamos a Montevideo. Ya había terminado la filmación. Mario había filmado algunos festejos por las calles de Montevideo. Y ahí empezó la edición de la película.

-Y para redondear sobre su estadía en Cuba, ¿hizo teatro también?

-Sí. Yo fui a hacer teatro, fui contratado para hacer teatro. De entrada monté «El círculo de tiza caucásico» con un reparto estupendo. Me traje una actriz de México, Rosaura Revueltas, que tenía mucha fama porque había protagonizado una película, «La sal de la tierra», que había filmado alguno de los integrantes de la lista negra de McCarthy. Monté también «La casa de Bernarda Alba»; ese mismo año monté tres obras, entre ellas «Las Ranas» de Mauricio Rosencof con un elenco de uruguayos rejuntados, para mantener el acento, y algunos cubanos a los cuales los obligué a hablar en uruguayo. Y lo lograron. El espectáculo lo organizó Casa de las Américas. Y ya que el cuento lo he contado tantas veces lo voy a repetir. Yo estaba un día en el hall del Hotel Habana Libre cuando apareció Fidel. Entonces empezamos a... no diré conversar, él monologaba y uno de vez en cuando metía algún parlamento, un bocado. Y entonces él me preguntó qué hacía yo. Le contesté: teatro. Ipso facto él me dijo: «Nosotros estamos creando una escuela para producir 150 directores de teatro por año». «Comandante, no se puede. Los directores de teatro no crecen así. Uno nace director de teatro. Yo nací director de teatro, no me di cuenta de entrada pero luego sí». Entonces él me escuchó un poco, continuó con su monólogo, no creo que lo haya afectado mucho mi argumentación (risas), me temo que nada, y cada uno siguió su camino. Pero una semana más tarde me llaman del Teatro Oficial y me dicen: te nombraron parte de la directiva de la escuela que va a crear los directores de teatro. Así que, de golpe, me pasaron a la parte de adentro. El problema es que yo venía de afuera. Y claro, Fidel no se había expresado claramente. No eran directores de teatro, eran

instructores de arte. Gente que aprendía títeres, teatro, y luego iba a las granjas colectivas en el campo y para formar pequeños movimientos teatrales, titiritescos, etcétera. Yo me metí de lleno en eso, en la Escuela de Instructores de Arte. Y ahí estuve trabajando un tiempo, pero luego me llamaron del Consejo Nacional de Cultura para fundar la Escuela Nacional de Teatro, que era una empresa ya de un enorme alcance y de una enorme ambición.

-¿Había un clima fermental, a pocos años de haber triunfado la Revolución, en aquel momento?

-Y claro, porque además, cuando terminó la campaña de alfabetización, Fidel anunció que todos los alfabetizadores iban a ser becados para que estudiaran distintas cosas. Ingeniería, arquitectura, medicina, arte. Y un grupo, yo creía que el menor, se inscribió en Artes y aparecieron en la Escuela, allá en Cubanacán, porque los edificios hermosísimos que mencioné antes no funcionaban todavía y yo tenía que adaptarme a trabajar en las casas que habían abandonado los millonarios al irse del país. Y bueno, yo escogí las casas que más me convinieron. Una tenía un gran salón en la planta alta que estaba lleno de estatuas horribles, luego se las llevaron y ahí daba las clases de Expresión Corporal, por ejemplo. Uno de mis primeros profesores, o el primer profesor de Expresión Corporal que yo tuve en Cuba, fue Bernardo Galli, a quien invité para que me ayudara. La Escuela me absorbió mucho, y llegó el momento en el que tuve que decidir si me quedaba para siempre o volvía a Uruguay. Era el año 65, ya llevaba 5 años en Cuba y había ciertas fuerzas que me jalaban desde aquí. Dije: bueno, hasta aquí llegué. De modo que regresé a Montevideo en el 66. Acababa de cambiar el gobierno, estaba el último Presidente del Colegiado, era Heber, con quien luego iba a tener mucho contacto aunque entonces ni imaginaba que eso ocurriría. Me re-vinculé a El Galpón y El Galpón, de manera totalmente oportunista, estaba considerando la posibilidad de hacer «Sopa de pollo» de Arnold Wesker. Yo ya era muy amigo de Arnold Wesker, había vivido en su casa y conocía la obra al dedillo porque conocía a los personajes. La protagonista de la obra era la madre, Lía Wesker, con quien yo tenía muy buena relación en Londres. Entonces El Galpón decidió confiarme la dirección. Y eso fue lo primero que hice. Ya en ese entonces apareció la idea de hacer «Elecciones». De todos modos monté luego «Romeo y Julieta» con el Grupo 65 que acababa de fundarse, se había fundado el año anterior y, finalmente, como despedida, monté otra obra de Rosencof, «Los caballos», que se estrenó en ese momento y que cerró mi trabajo en Uruguay. Ya nunca más.

-Anteriormente habías tenido que ver con «El Gran Tuleque».

-Éramos los culpables de «El Gran Tuleque».

-¿Fue la primera obra teatral en la que ingresó la murga?

-Sí, esa fue una idea que se me ocurrió porque, como todo montevideano, yo era un admirador de la murga y no veía por qué no llegaba al teatro. Entonces

fuimos evolucionando en el proyecto, que discutimos allá en la casa de Rosencof, en la calle Garibaldi. Él de inmediato agarró la idea y la hizo suya. Lo único era que él no se animaba a escribir los versos, entonces recurrimos a Carlos Maggi, quien escribía un programa llamado «La cachada deportiva». Escribía versos todos los fines de semana, sábado y domingo, comentando los partidos de fútbol del fin de semana. Maggi se integró perfectamente al equipo y funcionó. «El Gran Tuleque» se presentó en un Festival Internacional que se hacía en el Teatro Victoria y la crítica lo destrozó.

-Pero era una idea revolucionaria.

-Las críticas titulaban: «Al tablado», «El tablado en escena»... había un miembro de la Comisión Municipal de Teatros, dirigente de la Comedia Nacional, que cuando sonó el redoblante y el bombo se levantó y se fue, pero con tanta mala suerte que se fue por el pasillo por donde venía entrando la murga, así que tuvo que ir abriéndose paso por entre los murguistas hasta salir.

Había un elemento clave en el éxito de «El Gran Tuleque», y era el vestuario y la escenografía de Carlos Pieri, de una belleza insólita. El vestuario era sumamente original, la escenografía era de pseudo tablado, bellísima. Unos trastos grandes que él había trabajado mucho con collage.

Creo que Carlos Pieri fue uno de los enormes talentos que tuvo la escenografía y también la pintura uruguaya. Y entonces la obra pasó a la sala de Mercedes y Roxlo y ahí vino la consagración, diría yo, porque un día vino «el Loro» Collazo a ver «El Gran Tuleque». ¡Está el Loro Collazo... Dios mío!, dijimos. Cuando terminó la obra yo lo estaba esperando a la salida.

Empezó a felicitarme y me dijo: «Mirá, la obra tiene un defecto». ¡Pah! -pensé yo-, ¿cuál será? «Es muy corta», me dijo. Duraba 1h 10'. «¿Cómo vas a hacer una obra tan corta? Tenés que estirla. Si querés yo te ayudo». «Collazo, yo después lo llamo y hablamos», respondí. Pero a él le había encantado. Y claro... ¡que le gustara al Loro Collazo ya era mucho!

-Ángel Rama le hizo una buena crítica, ¿no? El único.

-Ángel fue uno de los que valoró la originalidad.

-¿En Marcha?

-No. En Acción. Valoró el intento, porque los demás realmente fueron muy despectivos y despreciativos con esa «horrible» hibridez de meter el tablado en el escenario.

-¿Cómo surgió la decisión de ir a Venezuela?

-Ah, eso ya tiene otras connotaciones.

-¿Fue decisión o tuvo algo de exilio político?

-Lo que ocurrió fue que yo me vinculé al Grupo 65 a través de mi gran amistad con Federico García Vigil, con quien habíamos estado juntos en Cuba, y entonces ellos me invitaron a montar una pieza. Esto es una cosa que yo no olvido porque ocurrió en el Sorocabana de la Plaza

Libertad. Yo dije: vamos a hacer «Romeo y Julieta», y ellos dijeron: «Sí, pero antes vamos a hacer una obra venezolana.» «¿Una obra venezolana?! ¿Hay teatro en Venezuela?» «Sí, sí», me contestaron. «Y de dónde la sacaron?», «La traje Ángel Rama». Entonces sacan un libro:

«Asia y el lejano oriente». Lo abro y está el reparto. El director era Román Chalbaud, mi gran amigo y una figura señera del cine venezolano en ese momento. Había estado en La Habana y habíamos tenido unas mesas redondas en Casa de las Américas, lo conocía a Román.

Montamos primero «Asia y el lejano oriente» y, después, «Romeo y Julieta». Se estrena la pieza, yo me pongo a ensayar «Romeo y Julieta» y me dicen: «Vienen los venezolanos a ver la obra; Chocrón, el autor, y Chalbaud, el director». «¡Ah, bueno!», dije yo.

Como iban a estar varios días ellos quisieron ver todo el teatro que estaba en cartel y vieron «Sopa de pollo». El montaje les interesó mucho y fue entonces que me preguntaron si yo iría a Venezuela a montar una obra. Tres o cuatro meses, ésa era la idea, pero se demoró porque desgraciadamente se produjo el terremoto de Caracas en el que murió la hermana de Chocrón

en circunstancias muy trágicas, acompañada por un uruguayo extraordinario, como lo era Ariel Severino. Finalmente, en diciembre me llegó el pasaje y arranqué para Caracas pensando en montar «El regreso al hogar», de Harold Pinter, pero cuando llegué enseguida aprendí a conocer a los venezolanos.

Resulta que no había fecha todavía, había que montar otra cosa antes. Entonces Chalbaud me propuso montar dos piezas cortas. Acepté y ya me metí en ese lío que era el «Nuevo Grupo», como se llamaba el grupo de teatro y, bueno,... han pasado 42 años.

-¿Qué lo atrajo de Venezuela para quedarse?

-Yo a veces digo la verdad: las mujeres. Pero no, esa respuesta no es suficiente. Vamos a ser sinceros: la obra se pospuso, ya tenía que quedarme cinco meses, pero a la vez me habían dado trabajo como profesor de actuación en la Escuela de Teatro de Caracas, que terminé dirigiendo muchos años después. Daba tres clases a la semana: lunes, miércoles y viernes de 7:30 a 9:00 horas, y me pagaban como 10 veces más de lo que me pagaba Secundaria por dar no sé cuántas clases de Idioma Español, que era mi oficio, porque yo me había graduado en el I.P.A. Y entonces pensé: «Cónchale, vamos a quedarnos un poquito, por lo menos hasta el año», porque era mucho el dinero, realmente era muy tentador. Y llegó el fin del año 68 y a mí me entró una gran «morriña», una gran nostalgia de regresar a Uruguay, pero ya tenía un romance con una actriz venezolana. Ella sospechó que yo quería regresar y me inventó un viaje a Europa. Me dijo: «En lugar de irte a Uruguay vámonos a París». ¡Ah, bueno! (Risas) Y entonces nos fuimos a París. En París

me encontré con Schinca, con Teresa Trujillo, con Mario Morgan, con una cantidad de uruguayos que estaban en ese momento allá. Al regresar, el «Nuevo Grupo» había cambiado de sede, se había planteado hacer teatro en otra zona de Caracas. El desafío era muy grande y ellos contaban conmigo. Dije: «Bueno, me quedo un añito más y después regreso». Aparte estaban los lazos emotivos, sentimentales, que fueron aumentando, o complicándose al menos. (Risas). Me fui quedando y, de repente, mis padres me escriben y me dicen que me botaron de Secundaria. Me habían echado ejecutivamente. Fui a renovar el pasaporte a la Embajada de Uruguay. Fui ocho, 10 veces, hasta que felizmente una secretaria, una uruguaya, a quien le agradeceré siempre -no me acuerdo ni el nombre- me dijo: «No venga más porque su pasaporte no se lo van a renovar». Bueno, entonces ya tenía más razones para quedarme y ahí inicié el trámite de nacionalización.

Pasé un examen. Había que pasar un examen de «venezolanidad». Me acuerdo que Daniel Viglietti estaba viviendo en mi casa. Finalmente, allá a las cansadas, en el año 75 me aceptaron como ciudadano venezolano y yo, incrédulo de mí, pasaporte en mano, me vine a Uruguay. Y bueno, me metieron en un Departamento de la Policía que estaba en la calle Maldonado. Ahí me dieron una biaba, no demasiado, no me voy a hacer el mártir. Luego de eso me mandaron al Cilindro, ahí pasé el 31 de diciembre y, luego de eso, me mandaron a un cuartel. Pero mi mujer regresó a Venezuela e inició una campaña bastante activa por mi libertad y logró que el canciller de entonces hablara con el canciller uruguayo, que era un tal señor Juan Carlos Blanco, quien le dijo que se iba a ocupar de mi asunto. De repente me soltaron y la gente de la Embajada venezolana, que actuó de manera extraordinaria, se apoderó de mí, me encerró, y ya no me dejaron hasta que me metieron en un avión y, vía Brasil, me hicieron regresar a Venezuela. Todo eso duró algo menos de un mes, pero fue duro. Y apenas llegué a Venezuela me enteré que mi mujer estaba esperando familia, así que mi hijo nació en el 76, justamente. Ahora ya tiene 33 años, ya es un viejo.

-Y de ahí en más teatro y cine.

-Claro, teatro y cine. Porque en ese momento se abrían los concursos para largometraje. Yo ya había hecho tres cortos, «Basta», «Caracas dos o tres cosas» y «Diamante». Me presenté y me rechazaron el primer guión; pasó un año y volví a presentarme, y nuevamente me rechazaron el mismo guión. Y pasó un tiempo y me rechazaron el tercer y el cuarto guión, y yo dije: hasta aquí llegó mi amor por el cine. Gané en el 75 el Premio Municipal de Cine, con una película sobre la tortura que se llama «TO3», y a partir de ahí nunca más. El cine y yo nos divorciamos amigablemente, digamos, pero nos divorciamos. En teatro tenía posibilidades de hacer cosas cada vez más complejas, espectáculos que a mí me comprometían mucho, como «La muerte de Empédocles», de Hölderlin; hice todo un ciclo de teatro alemán, y entonces me olvidé del cine.

Hubo un tiempo en que no iba al cine, hubo un año en el que, creo, fui dos veces. Y ahora no voy tampoco, pero por otras razones, ahora porque consigo los videos, los pongo en mi casa y los veo.

-En el 83 yo estuve en Caracas y vi una obra suya sobre un ex guerrillero en la que trabajaba Cabrunas.

-Sí, claro. Es mi primera obra de teatro.

-¿Sí? ¿Cómo se llama?

-«Prueba de fuego», es del 81. Yo decidí de golpe ponerme a escribir teatro, y quería plantear el problema de la lucha armada que se plantea en la película «Basta», pero quería plantearlo en teatro.

-«Basta» es una película que hizo usted en Venezuela.

-Es la película más famosa de las que hice en Venezuela. Un corto de 10 minutos. Es sobre la lucha armada, entre otras cosas. Volví al tema con «Prueba de fuego» porque no me animaba a escribir teatro en realidad, pero era una tontería, porque yo agarraba los textos y los cambiaba, los adaptaba, y dije: «Bueno... tengo que animarme a escribir una pieza.» Y «Prueba de fuego» fue un hecho importante, replanteó toda la discusión sobre la lucha armada, una cantidad de asuntos. Pero en ese momento mi mujer iba a hacer un postgrado a Inglaterra y yo me fui con ella. Estuve tres años viviendo en Londres. Me alejé totalmente de lo que pasaba en Venezuela. Regresé después, en el 84.

-Ya que mencionamos el tema de Cuba y del teatro que se hacía aquí en momentos de conflictos ideológicos, y esta obra «Prueba de fuego», ¿cuál es su visión de su compromiso político a lo largo del tiempo?

-«Prueba de fuego» era una necesidad expresiva. Una necesidad de dialogar sobre el tema de la lucha armada como ya lo había hecho en parte en «Basta». Pero luego mi teatro fue cambiando y se convirtió en otra cosa hasta el momento en que dejé de escribir teatro. Hace años ya que no escribo teatro. Pero hay una obra autobiográfica, como lo es «Reynaldo», que plantea qué ocurre cuando una persona cambia de país. No sólo de país, de nacionalidad. Uruguayo, después venezolano. Pero en ese caso utilizo el personaje de Reynaldo Hahn, que es un músico francés que nació en Venezuela y que fue compañero de Marcel Proust durante muchos años. Ese tema lo traté en clave francesa. Luego fui haciendo otras cosas, vino una obra en la cual quise probar el extremo del oficio del dramaturgo. Escribí una comedia donde eran tantas las complicaciones que realmente no sabía cómo se iba a resolver. Me llevó años, y se llama «El dorado y el amor». Y ocurre como en un western. Ocurre en El Callao, que es la zona de las minas de oro, pero un Callao inventado por mí aunque yo había estado allí una vez.

Después fui recorriendo otros senderos, escribí «Oda macabra», que fue la última, sobre un personaje muy especial de la literatura venezolana. Es un cura que escribió la mejor poesía erótica que se haya producido en Venezuela. Es además alguien que vivió episodios muy importantes, porque estuvo contra la tiranía de Gómez con gran fervor y después se convirtió en el adulón más grande de la tiranía de Gómez. Escribió unos poemas de adulación que son una maravilla realmente. (Risas) ¡No se puede ser tan adulón! Es un personaje muy fascinante, el Padre Borges. Después me dediqué más a la novela.