



Entrevista central a:

HÉCTOR MANUEL VIDAL

Gerardo Mantero - Luis Vidal Giorgi

«Pensaba que los cambios podían venir por modificar estructuras perimidas»

Héctor Manuel Vidal es un reconocido hombre de teatro, de larguísima y rigurosa trayectoria desde sus inicios en el «Club de Teatro». Son recordadas sus puestas en escena de «Woyzeck», «Rinocerontes», «Tierra de Nadie», «Galileo Galilei», «La Boda», «Rompiendo Códigos», hasta la recientemente estrenada «El Gran Día». Todas tuvieron la particularidad de que, a partir de textos de autores de valor universal, interpretaron los distintos momentos que transitaba nuestro país. Fue Director Artístico de la Comedia Nacional en dos oportunidades. En ambas se alejó renunciando a su cargo, siguiendo una dolorosa tradición de hacedores culturales que, enfrentados a los intrincados vericuetos de la burocracia y la política, deciden seguir su actividad desde el llano. En estos últimos días circuló en los medios de comunicación una carta firmada por Vidal (ver página 29) en donde se explicitan las razones de su renuncia, a partir de un conocido conflicto que mantenía con la dirección del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo. En la misma se plantea una serie de reflexiones que va mucho más allá de lo que puede ser un desencuentro circunstancial: tiene que ver con interpretaciones históricas que pasan por los temas de nuestra identidad y las difíciles relaciones de la política y la cultura.

-Las entrevistas sobre políticas culturales que estamos haciendo fueron motivadas por este singular momento de la izquierda que asume el poder y, entre otros desafíos, tiene los referidos a los de la problemática cultural. En tu caso, que tenés una larga trayectoria artística por un lado, y una vinculación política también de tan larga data por el otro, ¿qué expectativas tenías de este momento?

-Bueno, me voy a meter en tu terreno, Luis, de antropólogo. Este momento, la existencia de algunos conflictos que se han sucedido, algunos de los argumentos que se oyen, me hicieron pensar mucho en este último período. Y llegué a una conclusión: tiene que ver la conformación de nuestra población, la relación tan cercana en el tiempo de los antepasados europeos, de los inmigrantes, y la enorme corriente de emigrantes que hay ahora (tengo en el entorno cercano gente que el abuelo vino, el padre nació y vivió aquí, y el nieto es el que se va). Esta estructura de país, tiene algunas virtudes: es un país menos xenofóbico, de mezcla de culturas, de atractivo por la multipluralidad más europea. Pero ha traído dos problemas serios: uno, el viejo asunto de identidad. País que habla mucho de identidad en general, es porque no la tiene. Y el otro, que nos aqueja directamente, es una cabeza de emigrantes, donde el dinero, el acopio del dinero, la preocupación por el dinero, lleva casi al borde de la mezquindad. No se puede hacer la torre de ANTEL, no se puede hacer el SODRE, no se puede hacer el Solís. Más allá que alguna cosa esté bien y otra esté mal, que en algunas hayan gastado mal, en principio, aquel político que diga que no va hacer tal cosa y que va a ahorrar tanto, tiene unos cuantos votos ya seguros. Incluso, se llega al disparate de decir «yo voy a hacer política cultural sin gastar un

peso», por ejemplo. Con orgullo... Un orgullo de emigrante amorrador de plata, porque éste es un país muy rico. Muy, muy rico, donde la danza de los millones la vemos todo el tiempo: por un pequeño error jurídico que se mandó uno con el Banco Comercial se fueron 140 millones de dólares. En un ratito. Esos 140 millones de dólares serían 140 años de vida de la Comedia Nacional, porque el presupuesto es un millón de dólares al año. Entonces, no se puede gastar en nada. Y los que más critican si se gasta en este tipo de cosas, son los que están subvencionados por sus productos en el campo, con todas las retracciones, que lloran. Como decía Juceca: «Siempre nos hacen lloran en el velorio, ahora, cuando viene la fiesta, nunca nos invitan». Se subvenciona CUTCSA, fuertemente. Se dice, por supuesto, que es subvención del boleto, y está bien; nosotros, cuando hablamos de estos temas, hablamos de subvencionar a los espectadores.

-Y eso tendría que ver con gobernar, con dirigir, determinar un rumbo...

-Eso tiene que ver, entonces, con el gobierno. Y también con la herencia. Hereda la ausencia, las burradas del Partido Colorado que se fue vaciando de batllismo, esa burrada que hizo que toda la clase intelectual, artistas, los educadores, los estudiantes, a todos los tirara para la vereda de enfrente. El batllismo tenía elementos históricos e ideológicos para dar discusiones en todos esos planos. Entonces, el Partido Colorado dejó sin presupuesto a la Universidad, que era «un escándalo la plata» que le daban: le daban dos vintenes durante miles de años; y, por supuesto, en el arte era toda gente de izquierda y el teatro lo hacía toda esa gente... también fuera, fuera. Eso lo hereda este gobierno. Así le fue a los colorados y así les fue a los blancos, que tampoco enfrentaron este tema. Es más, en algunos de los ataques a la autonomía de la Comedia en otras épocas, fueron fuertes aliados. Como la maniobra que hicieron para sacar a Juver (Salcedo) de la dirección artística. Este gobierno hereda esas ausencias.

- Ese es el basamento histórico de esta situación, pero también la izquierda vino con la promesa del cambio y con una íntima relación con la mayoría de los actores culturales.

-Sí, sin duda. Ahora, cuando hablás de expectativas, yo pensaba que los cambios podían venir por las cosas centrales, articulares, por modificar estructuras perimidas. Una de ellas, por ejemplo, es el disparate de mantener el Ministerio de Educación y Cultura tal como está. No hace mucho, Bottinelli refrescaba que la «Educación» se la metió Pacheco para ver si le daba un manotazo a la Universidad, que era autónoma; por eso se la encajó arriba al Ministerio de Cultura. Eso pasó antes de la dictadura, se mantuvo inalterable y sigue todavía. Igual hay que darle al gobierno crédito. Está haciendo cosas muy bien en muchos temas ¿verdad?. Pero, sobre todo, hay que romper el discurso de las prioridades porque la cultura será esencial o prioritaria en primera o en segunda instancia, pero lo es. Hay que aprender aún de los yanquis, que por lo menos el rubro que llaman «arte y comunicaciones» está siempre entre los tres primeros de inversión y por algo lo hacen, no son bobos, y cuando pueden, acá se meten, como se meten con los cines. Tiene que venir una transformación en el Ministerio de Cultura.

-Eso lo decía Stolovich, un cambio de diseño institucional.

- Es imprescindible. En este momento, además, se puede ver un empuje realmente muy atractivo de unas cuantas intendencias del interior. No sólo en las que ganó el Frente.

-¿En el ámbito de la cultura decís vos?

-Sí, en el ámbito de la cultura. Ves un interés, un empuje. Está pasando en Maldonado, en Salto, en Paysandú, Rivera, Tacuarembó...por lo que vimos cuando fuimos con la Comedia. Actuamos en los cambios de mando en Salto, en Paysandú, en Río Negro. Pero ahora me llegan datos de Maldonado, que la cosa viene con bastante ebullición, con muchas ideas de querer hacer. O sea: va a haber una base para producir esas modificaciones.

-En una carta que mandaste a los medios a partir de tu renuncia a la Comedia Nacional decís textualmente «La izquierda no debería desconocer el fracaso histórico del discurso que opone lo nacional a lo universal, lo culto a lo popular»

-Bueno, son temores que la izquierda recrea al llegar al gobierno en muchos lados y uno, a veces, lo puede olfatear en algunos discursos. Yo creo que el país no tendría que pasar - aunque sea en forma liviana o caricaturizada- por cosas que el resto de la izquierda ya ha sufrido en el mundo: ese populismo (decir staliniano sería un poco excesivo) muy facilongo, donde se contraponen una cosa con la otra y que casi siempre va en forma ambivalente, también prestigiando figuras muy «culturosas». Es un ejemplo claro la política que se puede llevar con el Teatro Solís: «Yo lo llevo ahí para el prestigio social», o «lo llevo para el prestigio artístico». Esas definiciones clasistas. Ya es un teatro clasista, hecho de varios pisos, la platea generalmente se cobra más, el palco no sé cuánto, y por otro lado se dan criterios provincianos: artistas que quieren llegar al Solís: «me prestigio porque voy al Solís», «prestigio al Carnaval y le doy el premio en el Solís». Esto hay que ir erradicándolo. El precio en el Solís tiene que ser uno solo, de arriba abajo: que vea mejor el que llegó antes. Tratar de que vaya todo el mundo al Solís. Y ahí me adhiero a una frase de Nelly Goitiño que me parece maravillosa: «El Solís es un teatro para todos, pero no para todo». Cuando estábamos en la Comisión Artística del Solís, el criterio que intentamos manejar es que aquello que puede ir a otro lado, y que le va bien en otro lado, no tiene por qué ir al Solís. El ser humano elige los espacios. Difícilmente uno se le declare a una mujer a los gritos de punta a punta de la Plaza Independencia. Pero tampoco se hace un acto político en el fondo del Bar Mincho. Uno elige los espacios y los lugares para las cosas. Trochón, cuando fue a recibir el premio del carnaval del año pasado, dijo que estaba extrañando el aire libre y el chorizo al pan. Cada cosa tiene su templo, su lugar, su lugar de jerarquía y ese trasvasamiento suena a casi a aquella definición de El Hachero de qué era el guiso «el guiso es el pituco que la va de reo o el reo que la va de pituco». Y la confusión que existe sobre lo nacional y lo universal; es un país hecho de lo universal. La identidad es la suma de lo universal. El peligro de identidad pasa por los vecinos argentinos y no por los europeos. No tiembla la identidad uruguaya porque hagan dos obras de teatro alemanas, una francesa u otra inglesa. Tiembla en último caso cuando todos los chiquilines tienen la camiseta de Boca, y ya no la de Peñarol. Tiembla en una anécdota que me hizo Guerrero. Estaba trabajando en una empresa de iluminación y de armado de estrados y de espectáculos en la época que era presidente el Dr. Lacalle. Entonces, fue a Colonia. Se hacía un acto, el acto de Jura de la Bandera, y se le dijo a los niños que iba a ir el Presidente. Y los niños estaban con una excitación... Pero fue una decepción cuando apareció Lacalle, porque esperaban que llegara Menem. La identidad tiembla ahí. Realmente. Y es una cosa que la clase política no visualiza.

Como la democracia, la transparencia y el honor militar, la identidad no se proclama, se ejerce.

-Sí, pero más allá del tema de la identidad. Porque también es cierto que esa fusión de lo europeo con lo criollo produce hechos artísticos intransferibles y que nos identifican, y esto se ve muy claramente con la música urbana, el candombe y la murga, con el rock, el propio tango. Pero existe una realidad relativamente nueva que refleja el reciente estudio que realizó la Facultad de Humanidades dirigido por Achugar, en donde queda claro la fragmentación social que se ha producido en el país: ya no existe una cultura pautada por una clase media extendida, la marginalidad genera su propia cultura

-Ahora, esas dos realidades siguen unidas para mí por lo argentino. ¿De dónde viene la cumbia villera? ¿De dónde viene Tinelli, que lo ven en todas las casas? (el plan de emergencia movió mucho la venta de televisores). Por eso yo creo que el peligro está ahí, porque podríamos tener la cultura marginal uruguaya. Y ni siquiera eso. A mi me sale el batllista. Pero si uno lo ve desde el ángulo del teatro, desde el ángulo nuestro, que estudia las conductas, desde el pequeño país modelo que planteaba Batlle, al proyecto de país productivo ahora (es el otro proyecto de país que aparece), en el medio, nada. Fue la decadencia, vivimos administrando crisis, caídas y peleas de políticos por zonas de poder. Rodríguez Castro me prestó dos tomos de la vida de Batlle, escrita por un norteamericano llamado Vanger. En un momento, Arena le dice: «Pero maestro, Ud. está gobernando para dentro de 10 o 20 años». «No» le contestó Batlle «para dentro de 60 o 70». Y se le cumplió que a los 60 o 70 años empezaron a desarmarle todo. Hay otra frase singular: «En cada lugar tenemos que tener a los mejores y menos gente de la necesaria, porque por ahí nos van a atacar». Y todos los que vinieron

después...hicieron lo contrario por conseguir votos, por acomodar situaciones. Por supuesto que yo sé que es difícil. El presidente de la Cámara de Comercio hace un tiempo salió en televisión diciendo que hay 100.000 empleados públicos de más. Puede ser que tenga razón, pero él, si es Presidente de la Cámara de Comercio, tendría que responsabilizarse de darle trabajo a los 100.000 que piensa que están de más. ¿O los van a tirar a la calle como Menem? Hay que tomar las cosas con una responsabilidad de estadistas, que es lo que también digo en la carta, que por años no hemos vivido como ocurrió en el pasado. Porque el SODRE fue hecho en el 29, con Gigliani, Scaravelli y otros; Zavala Muñiz en el 47, con su famosa trampa política, crea la Comedia; son todos como hijos de Batlle.

-También la Comedia es hija de esa realidad.

Menos mal que sigue, porque dos por tres hay ramalazos por querer disolverla. Es ejemplarizante lo que pasó en Buenos Aires. La gente atacaba que hubiera un elenco estable. Primero, en la época anterior, se disolvió la Comedia Nacional argentina que trabajaba en el Cervantes. Era nacional. Cuando nosotros fuimos y estaba Dragún de director artístico quería tomar como ejemplo la Comedia Nacional uruguaya para reflotar la Comedia Nacional argentina, en vista que al elenco estable del San Martín lo habían desarmado. Pero vos fijate: no desarmaron ni el elenco estable de títeres ni el de danza. Sí el de teatro. Porque la gente de teatro es muy inquieta y muy trabajadora, dos por tres le erra al enemigo y piensa que, cambiando, todo eso se va a mejorar. Ahora en la Argentina tienen la intención de reflotar la estructura del elenco estable, porque un teatro como el San Martín no es dueño de sus espectáculos. Fijate, yo no conozco, de repente hay, pero no conozco, músicos que digan que hay que disolver la Filarmónica o la Banda Sinfónica o la OSSODRE y darle la plata a ellos. No conozco bailarines, que hay mucha danza independiente, que digan que hay que destruir el ballet del Sodre. No conozco cantantes que digan lo mismo del coro del Sodre. Hay que mantener una tradición cultural con elencos fuertes, sean oficiales o no oficiales. En los momentos de esplendor del Circular, de El Galpón, del viejo Club de Teatro, de la vieja Máscara, qué sé yo, crecía todo el movimiento cultural, porque ahí sí el teatro empieza a tener incidencia. Hubo una aparición reciente de directores muy interesante, jóvenes trabajando fuera de las instituciones, que se está diluyendo ahora. Se está diluyendo porque eso no tiene la consecuencia que los teatros independientes le pueden dar. Por otro lado, los teatros independientes también pierden, por ocuparse de cosas como mantener la sala, como las campañas de socios, por ocuparse de esas cosas, en vez de poner la preocupación en la exigencia. Si baja el nivel de exigencia, baja el nivel artístico. Son peligros que se dan si en un tiempo relativamente corto no se modifica esta situación. Y se verán perjudicados todos. El elenco oficial también desatiende su centro por estar en este tipo de fricciones con la política. Es claro, cuando aparecen este tipo de fricciones, la atención se corre y se va a ver en el reflejo del producto, sin duda. Y si los que no tienen, no tienen ningún tipo de estímulo, también pueden tender a desaparecer. A pesar de las diferencias de modo de producción, tenemos que encontrar caminos conjuntos y no darle el cachón a los dirigentes políticos que, amparados en nuestra posible división, no hagan nada. Que somos difíciles, que somos personalistas, que somos vanidosos etc. Cosa que es muy posible, igual que otros sectores, incluyéndolos a ellos, pero no se trata de nosotros, se trata de la población y su derecho a la cultura.

-Pero vos hablás que desde el Estado se ven iniciativas políticas que ahondan las diferencias.

-No, yo hago una advertencia. Advierto que no se caiga en eso, estar alertas a que eso no suceda.

- Vos fuiste dos veces Director Artístico de la Comedia ¿ como podrías definir el rol que tiene la Comedia Nacional, en el ámbito teatral?

-Bueno, lo que pasa es que se ha ido modificando. Va a cumplir 60 años el año que viene. En 60 años ha tenido modificaciones. Pero en los períodos en que yo estuve, una de las preocupaciones era, primero, cumplir con cosas básicas: para qué estaba la Comedia. La Comedia nace a partir de tres objetivos que replantea Zavala. Uno, que el Solís tuviera programación permanente, el Solís estaba solamente para cuando venía algo extranjero, un

espectáculo el 25 de agosto y los famosos bailes, no tenía actividad nacional constante. Dos, quería demostrar que el país podía tener un elenco profesional, que el país podía hacer el esfuerzo y tenerlo. Y tres, incentivar al autor nacional, que el autor nacional estuviera allí. Esas cosas fueron pilares que se fueron modificando. Por ejemplo: en lo del autor nacional, los primeros años era sólo autor nacional, en un país que tenía poca producción dramática, entonces había sido dramático el resultado; con algunas excepciones, algún éxito de público especial, pero en general, muy flojo. Tiene cambios sustanciales cuando viene Margarita Xirgu y Estruch y se empieza a navegar en los clásicos, fundamentalmente españoles. También Discépolo, Caviglia, con los clásicos argentinos. Y otro salto lo produce Schinca dirigiendo. Empiezan ahí a aparecer los clásicos germanos, anglosajones, franceses, fundamentalmente. Y después, la Comedia, casi en competencia con el Teatro Independiente, también empieza a cumplir con los autores más nuevos, con los éxitos que vienen, con Brecht, Osborne, otros. En el momento en que yo tomo la dirección hay que mirar también, el contexto: qué es lo que estaba pasando. El co-texto, mejor dicho, qué es lo que estaba pasando en el resto del ámbito teatral entonces.

-¿Primer período es 97?

-96, 97. Entonces, tratar de tomar algunos riesgos que otros elencos no podían por asuntos económicos, por temores, por falta de infraestructura. Por razones muy válidas habían quedado fuera del conocimiento muchos autores contemporáneos. Entonces hicimos aquel ciclo de teatro leído y dimos a conocer a Vaclav Havel, a Sam Shepard, qué sé yo, era una lista de autores, incluso a veces de algunas obras que no se tocaban en la región, una reflatada obra corta de Lorca, cosas donde la gente de teatro difícilmente se metiera.

En el segundo período, entonces, con los autores austriacos y alemanes, de mucho interés, que no se habían mostrado, algún francés, y algunos uruguayos nunca hechos como Sergio Blanco, como Walter Acosta. Porque Sergio Blanco era el más premiado de todos y nunca se había hecho ¿no? hicimos Calibre. Y ahí vimos que la Comedia tenía que hacer clásicos para sostener la tradición. Yo estuve en Buenos Aires este fin de semana, hablando con Kive Staif de todo esto Y él veía la tradición de un teatro muy exigente, el uruguayo, y entonces uno tiene que tener siempre el temor de que eso se pierda, no por reconstruir, sino para hacer una base, para seguir hacia adelante. Y bueno, entonces hay que estar siempre atento a lo que está faltando.

-En la segunda oportunidad en que dirigiste a la Comedia, proponés una serie de cambios organizativos.

-Yo acepto la segunda vez porque el elenco me muestra el planteo de la reestructura, que era y es bien interesante. Con eso trabajamos cuatro años, yo diría, porque este último año ha sido un año muy complicado, entre otras cosas por la no aceptación total de esa modificación estructural, pero que dio posibilidades de una mayor agilidad. La dictadura había impuesto que el Servicio de Teatro estaba arriba de todos los elencos: arriba de las escuelas, arriba de Teatro en el Aula. Había un servicio de música sobre las orquestas, y el Servicio de Teatro sobre el elenco, sobre la Emad, para, desde lo administrativo, poder controlar. La base filosófica de la reestructura era modificar eso: que lo administrativo esté al servicio de la producción artística. Esa reestructura, (no lo propongo yo, existía anteriormente una Comisión de Reestructura que la crea el elenco) lo que tiene de lindo y realmente interesante es todo este proceso, es que sale de la participación del elenco, que empieza a participar desde las salida de la dictadura, y sigue evolucionando. En este último periodo, si bien no estaba sellado por la Junta Departamental, había un acuerdo político con Arana, con Carámbula, de empezar a trabajar con una nueva estructura, y entonces se empezó a desarmar ese Servicio de Teatro, se hizo una oficina al servicio de la Comedia como había una oficina al servicio de la Filarmónica, como había una oficina al servicio del Solís. De cualquier manera tenía choques con la burocracia, todo tiene que pasar por 150.000 firmas; la burocracia está para eso. Yo propuse el presupuesto que nadie me atendió, «mirá, yo prefiero atender un teatro como un almacén, con dos pinchos: ésto entra y ésto sale y es clarito». Hay un ejemplo que en algún momento daba Grieco. Dice que por el asunto del trabajo con órdenes de compra y las autorizaciones, uno podría comprar 200 mts. de terciopelo rojo con orden de compra, con todos los cosos, con la licitación, los tres precios, todo impecable; y lo único que falta es tener los 200 metros de

terciopelo rojo. El teatro tiene esa cosa artesanal siempre, por más sofisticados que puedan ser los mecanismos de administración, incluso técnicos. Controles que hay que tener, que yo estoy de acuerdo, pero hay una cosa concreta: debe ser un organismo descentralizado más o menos autónomo, aunque después tenga que rendirle cuentas a todo el mundo de cada peso y cada metro de terciopelo.

-El choque de esas dos concepciones son lo que te hace tomar la decisión de renunciar la Comedia-

-Claro, lo que queda es un saborcito un poco ahí... No quería quedarme cinco años más, me parece que con un poco más, con dos años más, dejaba la cosa bien encaminada. Nos quedaba, por ejemplo, las relaciones con el exterior. Ahora viene un director francés. El elenco hace un acuerdo de intercambio para ir al San Martín y que el San Martín venga al Solís, también alguna coproducción. Con el interior, se realizaron acuerdos con empresas del perfil social como Anda, algunas como los bancos, para ir recorriendo más el interior. Anda, por ejemplo, traía gente que nunca había venido ni al Centro. Y la metía adentro del teatro Solís a ver la Comedia. Era una maravilla, porque había gente de las zonas de Canelones. Pero hay un escalón más que había que subir, y ese escalón en una punta pudo haber sido el Florencio Sánchez; porque están todos los teatros de barrio que yo creo que, haciendo una tarea de verdad, con un buen relevamiento y acondicionamiento para que sean centros culturales realmente de barrio, para que la ida a los barrios empiece a ser una cosa rutinaria, consecuente. Que reafirme lo presencial, no lo efímero. Yo quería llegar a una estructura rutinaria de la Comedia: en tal época del mes se estrena en el Solís, lo que baja en el Solís se hace en otro lado, gira por todo el país, y termina en los barrios. Entonces, todo eso queda en líneas planteadas. Zonas de trabajo de investigación del elenco, cosas más internas, que también quedan planteadas para hacer y que, bueno, quedaron un poco ahí, que era lo de los trampolines que había que saltar, y por supuesto la antigua idea de la Comedia Nacional juvenil.

-¿Vos venís trabajando en el teatro desde la época de esplendor, en «Club de Teatro», hasta nuestros días, pasando por la experiencia de director artístico de la Comedia.¿Cuáles serían los cambios importantes (si los hubo), en el teatro en todo este tiempo?

-Sí. Algunos son para bien, hay una actitud más profesional. El teatro está hecho menos por profesores y bancarios (hay gente que ha vivido marcando tarjeta en un empleo público para poder meterse a hacer teatro). Hay una actitud en la gente de querer dedicarse a la profesión mucho más acentuada. Me parece otra cosa de riesgo lindo, hay sectores juveniles más arriesgados que se ponen a escribir, dirigir y a actuar, lo que no quiere decir que esté todo bien, pero la actitud, digo. En la época nuestra había tantas trabas antes de ponerte a dirigir, tantos temores, había normas que no estaban escritas en ningún lado. Lamentablemente, eso no está acompañado de lo otro, de todo lo otro que vinimos hablando, de tal manera que se vea también reflejado en un nivel artístico en ascenso constante con cierta consecuencia, no que sean chispazos aislados, que siempre los va a haber. Como siempre va a haber jugadores de fútbol buenos que nacen acá, por más que el fútbol se esté cayendo a pedazos. Por eso pienso que es un momento en que no se puede demorar mucho en la modificación estructural.

-¿Cómo se puede medir el nivel de un arte tan complejo como el teatro: por el nivel de los actores, de los directores, de la dramaturgia nacional? ¿Qué hace que un teatro de tal o cual país sea más rico que otros?

-Y todo. En nuestro caso, por ejemplo, evolucionó más la actuación. Sin duda, lo que más evolucionó fue la actuación, y luego los directores y diseñadores. La dramaturgia, que es el rango superior del quehacer teatral, es el carril donde el teatro de un país puede irradiar más en el mundo, donde puede haber un aporte...

-Identitario también

-También pasa por ahí. Siempre es más difícil. Es muy difícil en el mundo, ahí sí es más difícil en un país chico, por el porcentaje de lo que se ve. Pero en otra cosa donde sí deberíamos tener mucho más, por ejemplo, es en iluminadores; y la culpa no es de los iluminadores, sino de lo poco que se invierte en iluminación. Estamos muy atrasados. Hay algún adelanto ahora, a partir del Solís, sin duda, pero son de las cosas que estamos más atrasados. Todavía en los teatros muy atrasados en ese sentido, El Galpón es uno de ellos. En vez de hacer más salas, tendría que tener una inversión desde el punto de vista de lo instrumental, que no la tiene. El Stella ha mejorado porque recibió algo del exterior creo, pero en esas cosas técnicas estamos más abajo. En lo que estamos más arriba es en lo actoral y hay una cosa que sería bueno que no se perdiera, que es la tradición. La tradición del actor uruguayo con los clásicos, ahora que vienen los argentinos, están intentando llegar a arañar la dimensión de los clásicos, si bien hay momentos en que consiguen cosas porque ellos miran hacia adelante y nosotros ahí estamos un poco peludeando, sería bueno que no cayéramos. A ellos igual se les ve dificultades que la gente nuestra no tenía: por formación escolar, incluso, por esa influencia de Margarita Xirgu que sigue estando a lo largo del tiempo, eso que influyó después en el otro tipo de clásico hecho por El Galpón, Club de Teatro, Circular, los hacían consuetudinariamente, era moneda corriente, no era una excepción. Ahora se está haciendo como excepción. Eso sería una lástima, su desaparición, porque ahí está lo mejor de la tradición europea en nuestra población y es parte de nuestra identidad. El poder entender como Arturo Ui hablaba de la dictadura uruguaya, el poder entender como Ricardo III hablaba del momento uruguayo, tantos clásicos, bueno ni qué decir Fuenteovejuna, el alerta que dio Larreta junto con El Galpón con Fuenteovejuna en el '71. Galileo, en los dos momentos que se hizo En un momento decía una cosa y en otro momento decía otra.

-El tema de la dramaturgia parecería ser vital, el caso de la Argentina donde se ve otro empuje a partir de un grupo de dramaturgos jóvenes, que renuevan al panorama.

-Ellos siempre fueron fuertes en ese rubro. También Gené por ejemplo, se hace como guionista de televisión. Langsner es guionista de televisión. Ellos tienen la profesión porque está ahí, hay que hacer y hay que hacer, hay que hacer cine, hay que hacer televisión. Acá ¿qué estímulo hay? Porque no es sólo con que se hagan autores nacionales, la prueba está en el principio de la Comedia Nacional, u otro, un festival que se hizo en Teatro Independiente y que la gente hacía la obra por tener un estímulo, pero como no venían espectadores, se vestían pero no la hacían. El autor tiene que estar metido en la vida, y tiene que tener la exigencia de escribir todas las semanas o escribir todos los meses o preparar una serie que va a salir el año que viene y ahí que aparezca el nivel. Sino, termina escribiendo para Gasalla, es otro uruguayo que triunfa en el exterior.

-También se ve la gran influencia de lo audiovisual en las nuevas generaciones, que no logran entrarle al teatro uruguayo, con esa tradición del poder del texto, con excesivo clasisismo en algunos casos.

-A la palabra se va a volver siempre. Siempre se va a volver. Y creo que incluso ya se pasó el período de aquella frase que se caía por sí misma, que una imagen vale más que mil palabras. Se caía por sí misma, porque eso hay que decirlo en palabras. Creo que existe una falsa oposición. Para no hablar tan en abstracto: cuando yo era chico y empecé a hacer teatro, siempre había telón: se levantaba el telón y se bajaba el telón. Se empezó a eliminar el telón y se empezó a unir con luces de tal manera -y el primero que lo hace, y lo hace muy bien, en el país es Omar Grasso- que empieza a encontrar correlatos del cine en el teatro, porque lo primero que se hizo fue trabajar el cine en el teatro, y se hacían proyecciones. O proyecciones estáticas o proyecciones incluso de cine. Y el cine te comía a la figurita que quedaba chiquita ahí. Omar ¿qué hace? Empieza a usar por primera vez la iluminación a resistencia, no ya como gramática sino como lenguaje, de tal manera que comienza a fundir escenas. Empieza a hacer el fundido encadenado y empieza a encontrar cosas que yo estuve muy atento en la primera dirección que hice, en Woyzeck, sobre todo: tratar que ninguna escena desde el punto de vista de la iluminación terminara y empezara de la misma manera. Entonces ibas combinando la bajada de luz de llave con una que empezaba en una altísima resistencia, en la otra terminabas en una resistencia más ágil y venías en otro y las separabas, pero en algunas las empezabas a

fundir cuando se iba yendo... Otro caso es el de Aderbal Junior, hay una escena magistral que hizo en Mefisto en que unos actores girando sirven una cena y siguen girando alrededor de esa cena. Los que se ponen a comer mientras giran los otros actores que estaban sirviendo, cambian de actitud, se bajan la corbata, corren la silla, abren la pierna sobre la silla, y ya cenaron. Entonces a vos te parece genial, porque lo estás siguiendo y lo entendés como mágicamente, porque está hecho con gente ahí arriba, sin ningún aparato técnico puesto, te da el paso del tiempo y entendés todo lo que pasó. Sí, estrictamente teatral, lo hacen con recursos nada cinematográficos, sino teatrales.

-¿Como director artístico cuáles fueron los parámetros que tuviste en cuenta para la elección del repertorio de la Comedia?

-Bueno, teníamos básicamente tres líneas que eran el tratar de cumplir con lo clásico, lo contemporáneo y lo nacional. Recogiendo lo que ya se hacía. La puse en palabras, le di como un ordenamiento para saber cuándo estamos fallando. Dentro de eso hay que hacer otro tipo de modulaciones, como cuándo vas a los clásicos, cuándo vas a la tragedia, cuándo es necesaria la comedia; en los contemporáneos y en los nacionales también, hay otro tipo de modulación que es aquel autor que es importante, mostrarlo, aunque traiga mucho ó poco público. Cuando se hizo Galileo: si a Galileo no iba la gente, era un fracaso. Porque Galileo es una obra para que la vea mucha gente. El éxito de Pinter estaba con una media de dos, tres, cuatro mil espectadores, está bien, pero Galileo llevó como 50. Pero si llevaba 4 o 5, no. Es decir, si bien uno no puede asegurar éxitos, sabe que hay obras que están hechas con un fin... Atahualpa hablaba del laboratorio y la fábrica: hay algunas que son más de laboratorio y otras que son más de fábrica. Esa es otra modulación. Pero la línea central que nos movía era temática. Por ejemplo, ahora entre Titus Andronicus y Malezas, estaba el ápice de la violencia política y estaba la resultancia de la violencia política en el Uruguay. Tratar de ver dónde puede haber vinculaciones temáticas con cosas que queremos decir.

-¿Qué vas a hacer ahora?

-Por suerte no tengo la menor idea. El asunto es donde meter la obsesión. Ahora vuelvo a ser lo que era antes de entrar, que era independiente de los independientes, como dice un sector. Cuando estuve en la Comedia, dirigir era como una vacación. La obsesión estaba en todo lo otro. Ahora vamos a darle un descanso.

-En un conflicto como en el que vos fuiste protagonista, enfrentado a la Dirección de Cultura de la IMM, siempre se tiene dos opciones, una es irse, y la otra es dar la batalla desde adentro, máxime en tu caso, que contabas con el apoyo de todo el elenco. ¿Porqué te decidiste por la primera?

-Mirá, el elenco como después de cada crisis va a seguir avanzando, tienen cabeza y empuje. Pero el asunto es más serio de lo que parece, y va más allá de la Comedia. No sólo hay problemas de estructura en la institucionalidad cultural, también los políticos tienen que afinar a quien ponen en los cargos; por algo nosotros hicimos el Meyerhold, como una alerta. Después de la tragedia rusa con el tema, de los errores cubanos, de los problemas que hay ahora en Venezuela, los chilenos encontraron caminos bien interesantes y nosotros los veníamos transitando, pero...

El síndrome del «mirame a mi» tiende a desconocer lo anterior. Con gran «originalidad» repiten a los colorados del `57 que hicieron renunciar a Zavala y el elenco quería renunciar con él. Siguió Taco en el `60, con José Pedro Díaz, Onetti, etc. en el `67 y en el `85 con Júver. Estoy bien acompañado. La pregunta, que te la responda Taco.

«...obstaculizan la marcha de las tareas y obligan luego a premuras e improvisaciones que perjudican los resultados artísticos, se constituyen en condiciones de trabajo, así sean transitorias, que no puedo aceptar.

Como artista tengo deberes que cumplir y derechos que hacer valer respecto a mi mismo y respecto al teatro. No podré ser nunca el funcionario que aparentemente se espera de mi. La actividad teatral padece ya demasiadas tensiones que le son inherentes para soportar sin mengua las que le vienen de la estrategia política. No creo en un teatro cuya orientación artística no provenga de un acuerdo profundo entre quienes lo hacen y lo dirigen».

Antonio Larreta. Carta de renuncia a la Dirección Artística de La Comedia Nacional, año 1960.