

Entrevista a Luis Carlos Vásquez.

2 de agosto de 1989

Rodolfo Cisneros y María Montero

Es dos de agosto.

Llueve, llueve y llueve en San José, (en San José siempre llueve). Corremos como locos pues estamos retrasados. Vamos brincando entre buses, charcos y las sombrillas de la gente, que intentan a toda costa sacarte los ojos.

Nos quedamos de encontrar en el Teatro a las tres.

Entramos cargados de "chunches" (como siempre anda la gente de teatro). Ahora se nos suman una grabadora, cassette, libreta y los ojos y las orejas bien pelados.

El Teatro Nacional nos cobija de la lluvia con su magnificencia. A la derecha, ya en el café, en una mesita de mármol, está Luis Carlos Vásquez esperándonos con una sonrisa. Inmediatamente, al vernos mojados y jadeantes, nos dice:

- ¿Diay?

Comenzamos.

La entrevista fluye. Las ideas y los recuerdos se suceden unos tras otros con suavidad y armonía. Se habla de todo. Todo es significativo.

Frases célebres para recalcar en la entrevista:

- "YO CREO QUE LA BELLEZA NO EXCLUYE PARA NADA EL MENSAJE".

- "PORQUE EN RESUMIDAS CUENTAS, EL DIRECTOR ES UN GRAN COMUNICADOR"

- "CREO QUE AL MOVIMIENTO TEATRAL DE COSTA RICA LE HACE FALTA MAS DEMENCIA, MAS MAGIA, MAS IN-

VENCION, PARA AMPLIAR EL MARCO ESTETICO DE LOS CONTENIDOS".

- "...Y NOS QUEDAMOS HABLANDO Y DE REPENTE DIGO YO: - ¡PERO QUE MALO QUE HICIMOS AQUELLO!" Y NOS MORIMOS DE LA RISA DICHIENDO: - ¡QUE

**‘MIRA,
YO TAMBIEN
CON EL TIEMPO
HE HECHO MI
PROPIA SOPA...’**

BRUTOS! ¿COMO PUDIMOS HACER ESO?!"

- "LOS ARTISTAS TAMBIEN TENEMOS QUE PAGAR LA CARNICERIA, PAGAR LA LUZ, EL AGUA, LA GASOLINA, COMPRAR EL PAN; NO ES SOLO UN PROBLEMA DE : -¡AY! ¡LA CREACION!".

R/ Luis Carlos, atendiendo a aquella vieja pregunta que habíamos hablado sobre el trabajo del director como el constructor del texto escénico a partir del texto literario, ¿cuál es la valoración que vos le das al texto literario?

LC/ Bueno, yo creo que lo que ocurre actualmente, es que el teatro, el espectáculo teatral, no depende única y exclusivamente del texto escrito. Una idea, un cuento, pueden ser la excusa para montar un espectáculo. No quiero

decir con esto que deje de existir el dramaturgo, ni que no sea una parte fundamental del teatro; pero también hay que recordar durante cuántos años y durante cuánto tiempo el teatro estuvo supeditado al literato, es decir, al dramaturgo visto desde el punto de vista de la literatura, sin que importara a veces el punto de vista del conflicto.

Por ejemplo, ¿qué es lo que ha pasado ahora, que el teatro se inclina muchísimo más hacia la composición escénica, hacia un trabajo espacial que tiene un significado muy propio, muy particular y por lo tanto no depende única y exclusivamente de un texto?

Por ello, estas sensaciones (imagen, color, movimiento) definitivamente enriquecen el texto; por lo tanto, si existe otro artista por delante que lo toma, tiene que reinterpretarlo, pues si no, su trabajo artístico estaría perdido. En este sentido, considero que hay que acabar un poco con ese concepto del literato o del dramaturgo que considera que su texto es sagrado y que no puede cambiarse, que no puede variar, y que los sueños del director, o bien

los sueños de los actores están centrados en este proceso.

Yo no creo en esa posición, porque ahí estaría negándome mi participación como artista.

R/ ¿Y qué es un artista para vos?

LC/ Mucha gente le teme a esa palabra, inclusive a veces a la gente le suena pretenciosa cuando te consideras artista, pero yo personalmente creo que es un concepto muy lindo, muy serio, y que definitivamente tenemos que empezar a usar también, porque verdaderamente somos artistas y nos dedicamos a una cosa que tiene que ser armoniosa, coherente, que tiene que comprenderse, y que además hacemos, en la mayoría de los casos, para que la gente reciba conceptos que consideramos importantes sobre la vida, sobre la sociedad, sobre los diferentes aspectos de la realidad.



R/ ¿Qué sentido tiene el concepto del espacio para un director como vos?

LC/ Casualmente aquí tengo en la mano un periódico brasileño, donde he encontrado un artículo muy interesante que se llama "El lenguaje del espectáculo" escrito por Luis Carlos Masier; yo no sé quién es él, pero habla de los conceptos de dirección actuales, de cómo la composición visual crea un "mood", lo que llaman los norteamericanos un "mood", que quiere decir que dicha composición, además de contar una historia, va al ánimo del espectador. Es decir, permite crear atmósferas y lenguajes que son definitivamente muy importantes para la mayor comprensión del espectáculo.

Con esto quiero decir, que el espacio también tiene un lenguaje dentro del teatro.

Por ejemplo en el caso de "El príncipe Don Carlos", que es uno de mis últimos trabajos. En este montaje, podríamos decir que la parte visual es mía, aunque es una co-dirección con el señor Lucho Barahona.

Recordemos la entrada del príncipe herido: entran los soldados, entra una serie de mujeres que vienen con los velos, etc. Allí hay por lo menos unas ocho o diez salidas, si no me equivoco, es decir, movimientos en el espacio que están significando todo lo que la situación requiere: un príncipe se está desangrando, cuando su posición como heredero, su imagen de delfín de la Corte, y todo lo que esto implicaría, se ve amenazada por la muerte.

Es decir, todo este movimiento en el espacio es lo que va creando la atmósfera y permite crear todo este lenguaje que, por supuesto, recae sobre el espectador.

R/ Hay en el trabajo de los artistas unas valoraciones y posiciones, unos que asumen la postura de que el arte debe ser un reflejo de la realidad, que debe estar comprometido con ella, o que el arte tiene su propio mundo, un lenguaje propio, o ambas posiciones. ¿Cuál es tu planteamiento?

LC/ Mirá, yo creo que la belleza no excluye para nada el mensaje. En otra oportunidad, yo te hablé de las obras de

Brecht. Yo no soy especialista en este tipo de cosas y creo que en la medida que vamos madurando como artistas no podemos estar diciendo "yo soy stanislavkiano o Brechtiano".

Una vez recibí una clase de expresión corporal con un especialista francés que decía: "Miren, yo doy elementos de danza balinesa" -y efectivamente había posiciones en los pies que eran balinesas totalmente- "pero yo he hecho con el tiempo mi propia sopa, y esa es la que estoy dándoles a ustedes."

Mirá, yo también con el tiempo he hecho mi propia sopa. Después de tanto trabajo que he tenido, aunque no es que considere que haya llegado a una meta ni mucho menos; después de quince años de trabajo continuo, mi concepto es que la belleza no excluye el mensaje y que la realidad que vas a transmitir puede estar implícita en el montaje, y ser contada de un modo agradable y armónico.

Tomemos como ejemplo al propio Brecht, quien fue un director y dramaturgo directamente comprometido con su realidad.

Si un director no tiene la suficiente calidad estética del manejo del espacio, del manejo de la composición escénica, del dominio de ese equilibrio que tiene que existir, la obra de Bertold Brecht se pierde. Si tomas un Galileo Galilei y no sintetizas allí los elementos del Renacimiento, o los elementos más importantes de todos los planteamientos de Galileo, etc. y no está hecho de una manera armónica, yo creo que la obra se va abajo, lo mismo sucede con "El círculo de tiza caucasiano".

Lo que también ocurre a veces, es que hay mucha gente que antes de ser gente de teatro, imponen o pretenden imponer sus ideas políticas, sus ideas sobre la realidad, pero sin conocer los procesos teatrales. Entonces qué es lo que ocurre: que surge el panfleto. Creo que alguna gente antepone sus ideas políticas o partidarias antes de ser artistas, antes de ser creadores, antes de ser de teatro. Eso lo considero un error, porque entonces el proceso de desarrollo teatral es abrupto.

Por ejemplo, en el caso de Colombia.

Allí hace unos quince años el teatro era eminentemente político, creo que era el más politizado y político de América Latina, y obviamente, aún hay mucha gente que hace ese tipo de teatro. Pero empezó a ocurrir una reacción, porque el teatro con demasiadas soluciones a los problemas, con demasiados planteamientos obvios y masticados para el espectador, hizo que éste se convirtiera en una élite, donde únicamente esa élite comprendía lo que le querían decir políticamente. Era una cuestión casi partidaria por lo que el movimiento teatral se estaba muriendo.

Sucede igual si hacés cosas demasiado sofisticadas que la gente no comprende, igual vas a crear una élite alrededor del teatro que de ninguna manera es conveniente. Para mí la idea es que la mayor cantidad de gente venga al espectáculo, porque sinceramente el director es un gran comunicador.

R/ En tu formación, en tu larga trayectoria, ¿cuáles han sido los elementos más formadores, las corrientes más influyentes, que te han llevado a producir lo que ahora hacés?

LC/ En primera instancia había una especie como de vitalidad en Suramérica a finales de los sesenta. La gente estaba impregnada de Grotowski, aunque Grotowski es del 59. Cuando repercute más es a finales de la década de los sesenta, por lo menos en el caso colombiano: empiezan a llegar grupos brasileños con sus planteamientos, que, incluso, el mismo Grotowski destroza al asistir a los festivales en Colombia, diciéndoles "No, eso no es teatro pobre".

Todas estas ideas de expresión corporal, todo lo que fue el movimiento de vanguardia del teatro norteamericano, toda esta gente que surgió a partir del 68, como parte de esa explosión que hubo en Europa (también en el 68), ¡París!, empezó a plantear un tipo de teatro con elementos muy sintéticos, en donde el cuerpo del actor fue muy importante; sigue un poco el procedimiento de Grotowski, sin caer en planteamientos filosóficos pero contemplando el cuerpo del actor como la esencia del teatro. Esta posición, incluso, armó un "bochinche" espantoso, porque hasta ese momento la esencia era el texto.

En este contexto de grandes cambios e innovaciones yo comencé a asistir a la escuela de teatro. Luego pasé al teatro experimental local que lo dirigía en ese momento Miguel Torres y el planteamiento es sumamente interesante. Tenía colombianos entrenados de "La Mamma", que consideraban también a Grotowski y todos estos nuevos conceptos como el de la utilización del cuerpo. Ahí tratábamos de no utilizar elementos -pues de todas formas no teníamos dinero y tampoco escenografía- y nosotros éramos todo, es decir, éramos la maquinaria, los obreros, las máquinas de tortura, etc; éramos todo con el cuerpo y eso nos obligaba a crear imágenes y a que nuestro lenguaje corporal mejorara.

Todo esto empieza a influir en mí.

Después llegó Manizales de esa época, donde acudieron grupos como "Rajatabla", grupos del Perú; toda esta gente que empieza a buscar en América Latina, nuevos elementos teatrales, nuevas cosas. Ahí empezó ya mi verdadera formación. Las primeras cosas que hice evidentemente tuvieron aquí en Costa Rica y tienen mucha influencia de todo ese teatro corporal. Por ejemplo, si viste "Invasión", era una cosa totalmente corporal, con elementos mínimos. Después empecé a profundizar y a estudiar más el fenómeno en el cual estoy inmerso y entonces empezaron a surgir viajes (Europa, E.U.A., América Latina), empiezan a surgir festivales, y traté de aprovechar como si fuera una esponja, las cosas que me interesaron; entonces se fue ampliando aún más todo mi concepto teatral.

Luego, hice asistencias de direcciones que han sido de provecho con gente importante de teatro.

En una ocasión tuve que ser asistente de Tamayo. Este señor fue muy criticado y mucha gente lo aborrecía. El único que aceptó el trabajo -porque necesitaba trabajar, y necesitaba el dinero igual que siempre-, fui yo, y dije "yo sí acepto". Nadie quería, pues él tenía un problema de voz y ahí estaba yo funcionando un poco como traductor y creando una misión diplomática, ya que como todo el mundo lo detestaba, yo era el elemento catalizador entre actores y director, entre

la Ministra de Cultura y director, entre el Teatro Nacional y director, con toda la problemática de un montaje. Es con él que empiezo a aprender cosas del uso total que significa un escenario creado durante el Renacimiento, que en Costa Rica normalmente no era utilizado. La gente de repente te sale diciendo: "¡Ay! Pero es que opino suben y bajan muchas cosas". Sin embargo, fue creado para eso. Yo hice una vez una figuración para una Compañía Española y nada más la hice porque ellos trabajaban con más de 35 telones pintados. Esto ocurría en la época de Alfonso XIII y en un momento dado, sobre un telón pintado, entraba el tren en que venía Alfonso XIII, y daba toda la sensación del tren que entraba. Yo lo hice más que nada con el afán de ver cómo es que se maneja esta técnica en el teatro, que, además, no fue creada en América Latina y por lo tanto, no tenemos la tradición. Por eso yo detesto cuando me dicen: "Es que en Europa se hacen cosas muy buenas"; bueno, la tradición es diferente, el dinero es diferente y la gente conoce su oficio desde hace tiempos. Es por esto, que ellos tienen la posibilidad de manejarlo de la mejor forma.

Con Tamayo empecé a descubrir todo esto. Además observé que trabajaba la luz maravillosamente. Después tuve un receso de unos tres años, pues llegó un momento en que empecé a hacer tres o cuatro obras al año para el Teatro Universitario especialmente, pero cuando me di cuenta, Luis Carlos Vásquez no estaba dándole todo el amor que requiere el hecho teatral, ya que el teatro es un acto de amor.

Entonces me detuve y pensé: "Esto no puede ser". La gente me dijo: "¿De qué vas a vivir?", y yo no sabía, porque hasta ahora vivía sólo de montar obras. Entonces trabajé tres años de "Art director" de una fábrica. Allí me tuve que enfrentar con cámaras, guiones, modelos, etc.; con una serie de elementos que yo no conocía: con la publicidad, con la imagen. Creo que eso me sirvió de mucho: no sólo de descanso, sino también para una etapa creativa donde conocí otros elementos.

Mientras tanto preparé durante casi dos años todo un trabajo sobre "Eréndida" de García Márquez. Yo había

visto una adaptación en Colombia. Yo creía que la adaptación para "La Cándida Eréndida" ya estaba hecha. Lo que yo llamaría adaptación en ese montaje mío, era hurgar, inventar un poco la vida de la abuela en las Antillas, el ballet que entraba haciendo el fuego...eso es lo que yo llamaría adaptación, pero el diálogo estaba allí. Después de estos dos años de preparación, pasé al Teatro Nacional este proyecto, para poner en claro o para llevar un concepto de imagen, de espacio, de estética. Así como ves, que soy como una esponja y me he encontrado con artistas que me han enriquecido mucho: Tamayo, Saulo Benavente (excelente escenógrafo y vestuarista), Julián Castellanos (de quien fui asistente de vestuario y quien fue el vestuarista de Rita Hayworth siendo premiado dos veces en Londres con el mejor vestuario de la Temporada). Hasta cierto punto soy un poco autodidacta. No soy una persona que se haya sentado a estudiar teatro en una Escuela. Fui un año a la Escuela de Artes Dramáticas del Teatro Colón. Al cabo de un año fui al Teatro Experimental porque quería ir más rápido, y de ahí ya fui saltando: tuve que ir a vivir a Méjico, etc. Me colaba en los ensayos de la gente que consideraba me podía interesar. Todo esto, aunque mucha gente no lo crea, me ha hecho ser muy autocrítico con mis trabajos, aunque no inmediatamente después que el trabajo se realiza. Cuando lo hago y lo expongo, si alguien me dice algo negativo del trabajo, considero que es una reacción normal decir "imposible", "es perfecto", "no se meta", pues uno siente que entraron en su territorio de creación. Después que ya la obra se ha dado, tenés una visión más autocrítica. Muchas veces me he quedado hablando con gente que ha trabajado conmigo en montajes, y de repente he dicho: "¡Pero qué malo que hicimos aquello!", y nos hemos desmayado de la risa diciendo: "¡Qué brutos! ¿Cómo pudimos hacer eso?"

Pero eso es precisamente lo positivo, vos vas madurando, vas analizando, vas aprendiendo de tu carrera todos los días...

Yo voy a las funciones y mucha gente me dice: "Pero no te hartás de ir a todas las funciones", (hay montajes a los que voy más que a otros) y yo les digo "No, no me

harta, porque realmente aprendo todas las noches, pues cada día es diferente".

R/ Hay una cosa de tu trabajo que la gente comenta, y es la gran capacidad que tenés para mover gente en el escenario. Yo lo que quisiera es que nos plantearas, ¿cuál es tu valoración acerca de las masas y de tu trabajo con ellas?

LC/ Bueno, yo primero fui asistente de un director que movía masas, en el caso de Tamayo. El es uno de los pocos directores que monta para el Maracaná, es decir, que lleva un espectáculo para las dimensiones de este lugar; y se presenta en Moscú, igual a como se presenta cualquier compañía de primera categoría; o se presenta en el Vaticano, con cosas muy grandes; es decir, cuando empezás a trabajar con una persona que trabaja de esta manera y en esta magnitud, se empiezan a generar en vos una serie de inquietudes que vas contestando vos mismo, para lo cual tenés que tener una materia prima adentro.

El director tal vez en su vida personal no es para nada líder, pero ya en el montaje tiene que tener ciertas características de líder; características con las cuales pueda comunicar una serie de cosas, de aunar a la gente. Entonces, tenés que tener esta cualidad para poder mover esta cantidad de gente, porque tenés que ir muy seguro para decirles "la entrada es por aquí, la salida es por allá" y "más rápido o más lento". Esto lo he ido aprendiendo, y no de la noche a la mañana.

Creo que lo fundamental de todo esto, es lograr ser un comunicador y a la vez un líder con la gente que se trabaja, que la gente te crea y que tus palabras sean respetadas y no existan dudas sobre ellas. Creo que se trata de utilizar un poco la autoridad, lo cual no significa gritar. Cuando yo empecé a hacer teatro, yo gritaba mucho... mucho, mucho, mucho... más de lo que me hayás oído gritar en el "Serenísimo"; pero era porque al mismo tiempo estaba muy joven y quería hacerme entender a como diera lugar. Ahora ya estoy mucho más seguro y sé qué es lo que quiero.

El secreto es lograr una comunicación por la cual los actores crean en lo que

estás haciendo y que en un momento dado descubran que lo que están haciendo es maravilloso. Eso le da al actor una seguridad increíble. Te diré que ningún actor querrá estar en algo que no considere bueno, ni querrá hacer el ridículo. Entonces, cuando descubren que sí está funcionando lo que vos estás planteando, que se ve bien, que les funciona a ellos emotivamente para sus personajes, ahí ya el asunto continúa, pues está en manos de los actores el sacarlo lo mejor posible, pues ellos son fundamentales en esto. A la vez, creo que los directores somos una especie de pintores, vamos armando nuestros cuadros. En el proceso de ensayos el cuadro debe irse arreglando, mejorando, para lo cual debés tener una disciplina mental, un orden, análisis y autocrítica, saber qué vas a quitar y poner, resumir, y después de todo este proceso de pulimiento, ver si funciona en el espacio real en que se va a realizar.

R/ A Costa Rica en estos momentos, en el teatro latinoamericano, ¿qué perspectivas le ves, es decir, qué considerarás sobre el momento histórico del teatro en nuestro país?

LC/ Creo que pecaríamos al decir que el movimiento teatral en general es bueno. Creo que el movimiento tiene cosas interesantes, se han ido formando profesionales con el tiempo, también hay mucha gente joven tal vez con otras perspectivas. El movimiento teatral tiene hallazgos pero de repente hay muchos grupos que no se lanzan a crear cosas nuevas, sino que más bien están supeditados al texto, eso le quita un poco de fuerza y convierte los montajes en una cosa un poco estática, pues se pretende darle a alguna gente que no está preparada ciertos papeles que requieren de tipos, de edades o de preparación que tienen que ser adecuados. Yo he estado en todos los países de Centroamérica, y el movimiento teatral costarricense es un movimiento importante en América Central.

Es increíble que uno pueda elegir una noche entre 10 teatros los cuales ofrecen un espectáculo en una ciudad de 600.000 habitantes; y esto nos pone en un alto nivel cultural.

Ahora, el Festival Internacional de Teatro que va a realizarse en diciembre,

creo que va a ser de una gran apertura para Costa Rica.

Hay muchas interrogantes, pues en mis últimas salidas de Costa Rica he sentido que al país se le está dando más importancia, sobre todo, después del Premio Nobel del Presidente de la República. Eso lo confirman las últimas salidas que hemos hecho. Al Festival Latino en Nueva York, con Compañía Nacional de Danza en gira por Centroamérica, Méjico y el Caribe, o cuando la Compañía Nacional de Teatro va a Nueva York, invitaciones que empiezan a demostrar un interés especial por este país centroamericano, sobre su paz, el papel que juega en un área tan belicosa a la cual se la pelean los poderosos. Esto pone a Costa Rica como un país especial dentro de América Latina y Centroamérica.

Todavía hay quienes nos ven como un movimiento pequeño, pero considero que estamos trascendiendo las fronteras y eso es importante.

Esto tampoco significa que no existan cosas que no haya que solucionar o superar, o que no existan problemas, pero evidentemente la paz y la democracia significan, y en eso estoy absolutamente de acuerdo, un gran progreso. Si se está en guerra no se puede hacer nada. Ahora, la influencia de este Festival será muy positiva. Siempre he considerado a San José como una ciudad idónea para este tipo de festivales: es una ciudad pequeña, los teatros están cerca, la ciudad puede entrar en una especie de "clímax teatral", se puede entusiasmar a todo el mundo. Nos va a ayudar a subir la calidad, ya que la gente va a ir al teatro a presenciar cosas muy buenas, y de alguna manera va a exigir que nosotros también hagamos cosas muy buenas, y eso me parece importante; creo que la competencia artística sana siempre es importante. Pues si no hay competencia, la gente no mejora, ya que no se le exige a la gente que estudie, busque, se supere, encuentre sus metas. Por otro lado, también los visitantes van a exigir acabados, calidades, búsquedas. También las personas de teatro que no han tenido o no tienen la oportunidad de salir, van a ver cosas que tal vez jamás se imaginaron que se hicieran en otras partes. Lo mismo los estudiantes. El perfil que tenemos es un perfil

medio "tradicional", es un tipo de teatro muy apegado a las formas. Creo que al movimiento le hace falta más demencia, más magia, más sueño, para poder plantear cosas importantes a nivel estético y en los contenidos.

R/ Ahora, "El Serenísimo Príncipe". ¿Qué ha significado para vos, cómo te has enfrentado a este trabajo?

LC/ Bueno, aquí creo que hay que recordar que es una co-dirección con Lucho Barahona. Desde el primer momento en que nos reunimos para trabajar en esto, aclaramos el quehacer de cada uno, ya que considerábamos que para cada una de las cosas que requería el montaje, tanto de interpretación como de puesta en escena, los actores debían de estar claros. El concepto de Lucho es el actoral, el mío es el visual y ambos tuvimos que relacionarlos coherentemente para poder comunicarlo a los actores. Yo nunca me metía en una indicación de Lucho y él nunca se metía en una indicación mía, pero ambos, en los momentos en que limpiábamos, siempre nos consultábamos. Era un enriquecimiento mutuo y constante, pero respetando el trabajo del otro y creo que eso le dio una forma muy profesional y a la gente no se le produjo confusión, sobre todo a los actores, que debían recibir indicaciones de ambos.

Para mí, significaba un reto a nivel de puesta en escena, para lo que trabajamos alrededor de 6 meses, me refiero al trabajo de mesa, la investigación histórica, el diseño de los vestuarios, experimentar, etc. Ha sido muy sorprendente, pues nunca me habían pasado las cosas que me han pasado con el montaje del "Serenísimo Príncipe". Ha habido una unanimidad hacia el trabajo que, sinceramente, no me había pasado en 15 años. Hay como una adoración por el espectáculo, por la gente que trabaja, y eso es sumamente satisfactorio para mí. Luego, en cierta medida, observé consolidados un poco, los conceptos de que te he hablado. Ahí estaban expuestos. No sólo estoy teorizando, sino que lo que estoy estudiando y mis propias experiencias se vieron ahí. Creo que también logramos un espectáculo digno del Festival Internacional por la Paz, a la altura de los

espectáculos que se van a presentar. Creo que haber logrado este montaje, en un país con tan poca tradición teatral, con muy pocos años de labor teatral, es transcendente. Creo que es una obra que será recordada durante mucho tiempo, pues ha logrado pegar en todos los ambientes e incluso en las clases sociales más diversas, desde los intelectuales, los jardineros de la Municipalidad de San José, hasta la clase alta. Es difícil lograr ese efecto homogéneo y unánime en un público tan diverso.

R/ Y para finalizar, ¿qué pensás que debe ser la crítica teatral?

LC/ Creo que el problema fundamental de la crítica en este país es que básicamente sólo conocemos una: la de "La Nación". Las otras salen y tienen poca trascendencia.

Creo que el crítico es importante para un movimiento, pero creo que se convierte en un elemento más importante aún, en la medida que nos ayude en el proceso de crecimiento. Se trata de que sus aportes contribuyan a corregir cosas, aunque no de decirnos que todo está bien siempre. Esto me parece fundamental sobre todo en países como los nuestros, sin establecer puntos de comparación con los países desarrollados, pues ellos corresponden a otra realidad, a otra necesidad.

Tenemos que ubicarnos en donde estamos, entonces los productos se critican y se juzgan de acuerdo con esta ubicación previa, para darle fuerza a un movimiento que trabaja y también sobrevive de ese trabajo; es decir, los artistas también tenemos que pagar la carnicería, pagar la luz, el agua, la gasolina, comprar el pan, etc.; no es sólo un problema de: "¡Ay!, la creación!".

Luego, hay una cosa que me resulta peor que la crítica, y es que tenemos mucho intelectual, mucho teatrólogo, mucha gente con posibilidad de escribir y que le interesan las cosas teatrales y no se atreve a crear polémica con la crítica oficial.

Quizá te lo dicen en la calle, de repente se escuchan cosas muy importantes, pero no se lanzan a decir sus opiniones, no producen la polémica.

Incluso nosotros como gente de teatro no contestamos por ética ninguna crítica, y bueno, nos dicen barbaridades, y cuando hacés teatro te convertís en una figura pública; entonces, por ese silencio, los críticos creen que tienen el derecho de escribir y despotricar cualquier cosa, incluso, sin argumentos. Y eso es terrible, pues hay mucha gente que no lo soporta, es decir, destruye a mucha gente y no se trata de eso. Así que creo que la crítica debe ser un elemento que aporte, que ayude, que nos fortalezca como movimiento, es decir, que nos cree una competencia artística sana, no una competencia de "dimes y diretes", pues eso no es importante, lo único que hace es alterar el proceso de creación.

Nosotros buscamos las demás críticas en otros medios. En este sentido, no sé si las opiniones que emiten de vez en cuando los otros periódicos, las reciba el resto de la gente; pero, a pesar de esto, creo que a la vez hay una cosa muy importante, y es que todavía la crítica no ha afectado la asistencia del público a los espectáculos, y eso es fundamental, pues creo que es el público el que da la última palabra. Y si no hay público, no hay teatro; si no hay, obviamente, crítica, sigue habiendo teatro.



**FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE TEATRO
SAN JOSE
POR LA PAZ**

**Del 16 de noviembre al 1º de
diciembre de 1989**