

Visita del Profesor y Director Teatral

Ruben Yáñez



Curso 2005

Transcripción: *Macarena Rueco*

La palabra *teatro* en griego significa *mirador*: yo miro, soy espectador; otros actúan. *Drama* –es decir, los textos para ser representados, incluyendo las comedias- quiere decir *acción*. A diferencia de un libro, un cuadro u otras formas artísticas, aquí hay una expectación, y una acción que convoca a la primera.

El teatro nace con una estética y una exigencia de la forma que son aristotélicas. El primer texto teórico que encontramos sobre qué debe ser el teatro es la *Poética* de Aristóteles, que estudia los distintos géneros y atribuye al dramático -y a todas las artes, en ese momento- la capacidad de imitar la realidad. Durante siglos el arte va a ser –y tiene que ser- imitación de la realidad. Por otro lado, ¿cómo instalo un acontecer arriba del escenario? La respuesta consiste en plantar en él existencias humanas que convoquen al compromiso del espectador con lo que está pasando. Ríe o llora, o mira demudado, porque se compromete. Acontece algo que lo subyuga, de ahí que el propio Aristóteles diga que el espectador, el mirador hace una catarsis; equilibra su estado de ánimo.

En la antigua Grecia las mujeres llegaron a dar a luz sin escapar del teatro: a tal punto les pegaba la representación. A veces estaban horas frente al espectáculo, porque los seducía, y salían purgados, habiendo vivido contradicciones, liberados de tensiones gracias a la catarsis.

Así nace esta historia, este fenómeno: el arte teatral.

Para representar un personaje en el escenario tengo que buscar los caminos –los cuales varían en la historia- que me permitan dejar de ser yo, y así ser el personaje. La gente no paga entrada para verme a mí: quiere ver un personaje, ya sea griego, de Shakespeare, Molière, Brecht o Florencio Sánchez. Por lo tanto, mi comportamiento no es el mío: tengo que ser como el personaje, transmutarme en él. La gran mayoría del teatro, históricamente, tiene estas características, desde los griegos hasta nosotros.

Hay momentos en que esto se cuestiona, no siempre teóricamente pero sí en la práctica. La transmutación a veces se logra como en la *Commedia dell'Arte*: hago un payaso. No hago de otro, sino que realizo una cosa insólita: así son los personajes de la *Commedia dell'Arte*. Me pinto y visto como un payaso, pero en general, según el teatro de Aristóteles, lo que pasa en el escenario se parece a lo que pasa en la realidad. Aristóteles usa la expresión *verosímil*: creíble. Si pasa algo increíble el espectador reclama: “no me metas versos”.

**Recién en el siglo XX, prácticamente, empiezan propuestas estéticas que no son imitación de la realidad. Es un siglo bárbaro en materia teatral. No es porque nos haya tocado vivirlo; ya no estamos en él. Pero da la casualidad que es entonces que se inician dos grandes vertientes que de alguna manera dan la espalda a Aristóteles, a aquello que había pesado tanto durante siglos. La primera es el Teatro del Absurdo, de Antonin Artaud; el teatro que se propone no exponer el comportamiento humano, sino lo que hay detrás de él, puerta que abre Freud hacia el inconsciente.**

A veces un psicólogo, un científico o un pensador abren una puerta estética. Todo lo que ustedes han visto -el Teatro del Absurdo, con Artaud, su primer exponente, Ionesco o Beckett- nos pone frente a una cosa que me remonta a mis clases de filosofía. Jaspers, un filósofo alemán muy abierto –siempre me gustó mucho moverme en sus vericuetos- dice que el hombre conceptualiza las situaciones límite y así las sobrelleva. Por ejemplo, la muerte es algo que le pasa a los demás, a los que salen en los avisos fúnebres. Y ocurre a la edad que tengo; a los veinte años, ni hablar. Entonces distancio; no tengo la experiencia de la muerte, tengo el concepto de la muerte. Pero la idea de que yo me voy a morir no la vivo con angustia. En general vivimos para la vida, no para la muerte, salvo cuando la pelota pega cerca. A ustedes les va a pasar que cada vez tienen menos personas para mirar a los costados. Los que venían con nosotros ya zafaron. Pero ni así sentimos la angustia de la muerte, con excepciones, naturalmente.

**Pero ¿qué hace el Teatro del Absurdo? Sobre el escenario no trata de poner el concepto, sino la evidencia.**

**Me ha tocado actuar y dirigir teatro, pero esto último es lo que más me ha interesado en mi vida. Es un acto en que uno vive momentos de gratitud que son difíciles de experimentar en otras**

**situaciones. Porque uno ve a un actor -a un ser humano- zambullirse en el personaje. No es Picasso que pinta el Guernica: es el Guernica.** Es esa catástrofe humana. Y hay que tener una gran generosidad para llegar a dar eso. A mí se me han caído las lágrimas mirando el trabajo de un compañero o una compañera que me sorprenden, porque van más allá de lo que yo tenía previsto. Creo que yo nunca fui un actor así. Tuve demasiados frenos.

Pero sí trabajé con un actor como Juan Carlos Carrasco, una especie de bicho que creo que ustedes no han escuchado mencionar. Lo conocí en el Teatro del Pueblo, cuando empecé a actuar, a fines del 40. Cuando actuaba, llegaba a caérsele la baba hasta el piso. Iba entregándose al personaje, transmutándose hasta ese punto, porque el personaje era eso. Incluso era un peligro trabajar con él, porque daba golpes reales. A mí me llegó a dar un bastonazo en la cola en un Molière, *El enfermo imaginario*. Yo iba prevenido pero nunca lo esquivaba a tiempo. Su personaje tenía que pegar, pero él no lo hacía con trampa. Me acuerdo de que al hacer *El avaro*, de Molière, representaba al personaje hasta cuando subía al ómnibus y sacaba la plata para pagarle al guarda. Lo hacía las veinticuatro horas. Nos preguntábamos si se estaría enfermando. Pero no: era el modo en que encaraba la profesión. Y hacía unos trabajos imponentes. No actuaba como simulación sino como vivencia, desde el inconsciente.

Tenemos entonces que el Teatro del Absurdo es una de las grandes corrientes que no cumplen con Aristóteles. Sí lo hicieron algunos grandes –inmensos- como Shakespeare o Lope de Vega.

**En el siglo XX también aparece la corriente del teatro épico de Bertolt Brecht. Nosotros tardamos mucho en conocerlo porque su país, Alemania, cuando éramos niños, ya empezaba a ser nazi.. Hitler sube al poder en 1933. Era un mundo que no tenía nada que ver con el nuestro, y después vino la guerra. Adentro de todo ese lío, junto con otros nombres impresionantes, está Brecht.**

El nazismo lo persiguió. Fue marxista a partir de un determinado momento de su creación, ya que antes tuvo obras impresionistas. En el año 1924 o 1925 confiesa francamente que empieza a leer a Marx. Toma contacto con las luchas y pasa a ser marxista, también en la literatura, en todas sus maneras de expresión: él es poeta, ensayista, novelista y dramaturgo.

Es una figura muy grande, pero recién tenemos noticias de él prácticamente después de su muerte. Esto ocurrió por ese fenómeno que nos distanciaba: la guerra, lo alemán, lo lejos que estaban.

Mientras tanto, Brecht era perseguido. Escapa subiendo por el mapa de Europa, con el nazismo en los talones, y después aterriza en Estados Unidos. Este es un tema interesante: no va a la Unión Soviética sino que vuela por encima de ella. ¿Era comunista? Sí, lo era. Lo vemos en sus escritos políticos, e incluso en un perfil de su teatro que tiene que ver con la dialéctica y otros elementos del

pensamiento marxista. Pero no podía soportar la definición soviética de que solo el arte que es imitación de la realidad –es decir, el realismo socialista- es revolucionario. ¿Qué es el realismo socialista? Son las estatuas, o el obrero con la hoz y el martillo. Yo soy marxista, pero cuando estuve en la Unión Soviética no pude evitar pensar que estaban enredados con un bozal.

Yo escribí un pequeño libro para el centenario de Marx, *Estética y marxismo*. En él afirmo que el pensamiento marxista en materia de estética no tiene nada que ver con el realismo socialista. Es como hacer que el arte sea imitación de la realidad, pero



además dándole impulso protagónico. Cuando uno mira un luchador de verdad, tal vez no sea lo mismo que se representa. Es el caso del Che Guevara. Él se juega la vida todos los días: no es esa cosa aleccionante por el lado gestual. El arte es algo distinto: hay que aleccionar por otro lado, no por el gestual.

Quien es un épico es Homero, en el sentido de que narra toda una historia y se opone, en consecuencia, al teatro que presume pintar un pedazo de la realidad, poniéndola arriba del escenario.

En el siglo XX el gran creador de este tipo de teatro psicológico que describe la realidad es Stanislavsky, un ruso imponente, pero que recorre este camino del teatro no dialéctico. Me hace creer que soy espectador de algo que está ocurriendo ahora: los amores, los odios, las conmociones de los personajes. El público es convocado a creérselo.

Yo me acuerdo de mi madre, aunque no en el teatro. Vengo de una familia modesta del Cerro, en la época del frigorífico. Mi madre, una costurera, era una mujer increíble, al igual que mi padre, un obrero. Les debo mucho. Mamá lloraba con los radioteatros, escuchando cómo sufrían los personajes. Y esto era frente a la radio.

**Brecht dice una cosa que hay que entender: en el teatro tradicional el espectador llora con el que llora, o ríe con el que ríe; en el teatro épico yo lloro con el que ríe, o río con el que llora.**

**Les pongo un ejemplo. Hay un texto de Brecht que representamos en el exilio, pero nunca acá: *Un hombre es un hombre (Mann ist mann)*. ¿Qué quiere decir el título? Un hombre no es nada más que eso. Brecht va a cuestionar la condición humana, desde la vileza hasta la maravilla ética o el conocimiento.**

**Unamuno decía algo terrible: el tigre no puede destigrarse, nace y muere tigre. Pero el hombre puede deshumanizarse; puede ser un bicho peor que el tigre. Los que nos daban como adentro de un gorro en la dictadura eran hombres; lo eran los que violaban presas. Por eso Brecht escribe *Mann ist mann*.**

El protagonista es un lumpen, un desclasado, un tipo por debajo de la clase obrera, sin conciencia de su sentido histórico. Está para lo que venga. En definitiva, Brecht escribe esa obra para objetivar el reclutamiento fascista.

El fascismo reclutaba a quienes lo defendían en la punta más baja de la sociedad, y en la más alta. Los que no son reconocidos en nada o los que viven de Hitler. La sociedad estaba armada de esa manera.

Galy Gay —ese es el nombre del personaje— es un lumpen que da vueltas por la India. La obra se sitúa en la ocupación británica de ese país, no en la guerra. Allí encontramos a cuatro soldados ingleses. En un momento de la obra, borrachos, se pierde uno. Y tienen que volver los cuatro.

Entonces encuentran a Galy Gay, y le proponen ponerse un uniforme para regresar con ellos.

Galy Gay se hace el vivo. Cree que los está jodiendo: le van a dar plata. Está loco de la vida. Lo visten, y él se ríe.

Pero yo, en la platea, no me río, porque veo venir lo que ocurrirá. No me río con el que ríe; más bien me pregunto qué se viene para este pobre hombre.

En la otra punta de la obra está el momento en que le hacen la joda, adentro del un cuartel, de que lo van a fusilar. Arman todo; hasta le vendan los ojos, y Galy Gay llora, como un loco. Nosotros, abajo, nos reímos. ¿Buscaste esto? Mirá lo que te salió.

Río con el que llora y lloro con el que ríe, porque en el teatro épico no se busca la mimesis. Se intenta otra cosa.

**Bertolt Brecht, en todas sus obras de teatro -que son muchas, afortunadamente- hace parábolas. No describe la realidad y la repite. Habla del comportamiento fascista y sitúa la obra en la India, en épocas de la colonia inglesa. Lo saca de contexto, llevándolo a uno que puede no ayudar a ver las contradicciones con claridad.**

**Escribe *La resistible ascensión de Arturo Ui*, porque hubiera podido ser resistida y no lo fue. El personaje no se llama Hitler, ni nada parecido.**

En Uruguay hicimos dos versiones de esta obra, una maravilla de texto.

La primera la dirigió Atahualpa del Cioppo, nuestro maestro, que murió hace doce o trece años. ¿Lo han oído nombrar? Una de mis angustias, en este momento, es lo que está pasando con nuestra memoria. No es un fenómeno nuevo. Pasa hace mucho. Ustedes son la nueva generación, que seguramente no conoce los Documentos de Santa Fe del imperialismo norteamericano, que recetan la política de Reagan a nuestro continente, ya en su campaña electoral, antes de que suba al poder. Uno siente una carencia grave: mi generación leyó todos los Documentos de Santa Fe, pero ¿qué hacemos el resto de los veteranos y yo para que los lean ustedes?

En esos documentos hay una frase que debe tocar muy especialmente a quienes estamos en el plano de la educación. Dice textualmente: "Respecto de las nuevas generaciones de América Latina, el que se apropie de su pasado, se apropiará de su futuro". A la nueva generación le dicen "No te importe el pasado. No tengas los ojos en la nuca. Sé libre, no sientas el peso de los que vinieron antes; sentite el origen de todas las cosas". Esto se ha logrado, al grado de que la Historia, en educación secundaria, es solo un aspecto de una materia interdisciplinaria, que une también Geografía y Ciencias Sociales. Yo me pregunto qué Leonardo Da Vinci puede dar esta materia. Hubo profesores de Historia que fueron eminencias en este país. No digo nada de los de ahora, pero pensemos que hoy no los dejan dar su materia, sino solo un poquito.

Este es un gran tema para ustedes; yo se lo tiro y sigo de largo. Si tomo por este lado es porque es el tema que me preocupa todas las mañanas.

El que no sabe de dónde viene, tampoco sabe adónde va: más bien lo llevan. ¿Qué hay detrás de las cosas? ¿Quiénes son mis maestros, incluso para debatir con ellos? Un maestro no es un recetador. Nosotros tuvimos la fortuna de tener brutos maestros, en distintos campos.

La historia no empieza con nosotros. Es una canallada hacer creer lo contrario.

Voy a decirles una cosa que no cuento nunca. Tengo hijos de todas las edades, desde el mayor, de cincuenta y pico de años, hasta mi hijita de doce, que acaba de entrar al liceo. Ella, que vive y come en casa, me dijo un día del año pasado: "Papá, ¿por qué no nos vamos a Buenos Aires?" "Hijita, ¿por qué te querés ir?", le pregunté. Me respondió: "Porque acá es imposible ser famoso". Imagínense que yo, de chico, le dijera a mi viejo, obrero del frigorífico: "Papá, yo quiero ser famoso".

Fíjense en estos paradigmas. ¿Cómo operan? ¿Cuáles son los vehículos para la circulación de las ideas?

Perdonen que haga esta digresión, pero me preocupa que digamos *Documentos de Santa Fe*, o *Atahualpa del Cioppo*, y no sepamos de qué hablamos.

Acaba de salir un libro sobre Atahualpa. Fue editado en España. Lo escribió un muchacho, que un día apareció en la Escuela de Arte Dramática y me pidió que le contara todo lo que había vivido con él. Me comentó, además, que quería hacerle un par de preguntas a los estudiantes: "¿Oyó hablar de Atahualpa Del Cioppo?" y, si era así, "¿Tiene idea de sus contribuciones al teatro uruguayo?".

Casi me muero. Atahualpa murió hace aproximadamente diez años. No estábamos hablando sobre Florencio Sánchez. Un alto porcentaje de los alumnos no había oído hablar sobre él, y un número estimable respondió cosas tales como que había sido un gran actor. No fue así. Fue un gran director y un gran maestro, pero nunca se propuso actuar; era muy tímido.

Les dejo este mensaje. Para estudiar qué hay atrás de nosotros tenemos que preguntarnos para qué.

Volvamos de este paréntesis larguísimo.

**Brecht hace parábolas; no reproduce la realidad arriba del escenario. Esas parábolas operan de distinta manera frente a los públicos, según su historia concreta. Por ejemplo, tuve la fortuna de trabajar en el Berlin Ensemble, que es el teatro de Brecht en Alemania, y ver varias puestas en escena de los actores. La mujer de Brecht estaba viva –Helen Weigel-, y también sus hijos. Allá vi *Arturo Ui*, después de que ya lo había hecho acá.**

**Aquí el público se agarraba a las butacas. Estábamos en 1972, año previo al golpe de Estado.**

Fui a ver la misma obra por el Berlin Ensemble: el público alemán reía a carcajadas. Lo veía como un fenómeno de su pasado. En cambio, el uruguayo lo veía como una perspectiva inmediata.

Hoy todo aquello cayó. El Berlin Ensemble estaba en Berlín, en la República Democrática Alemana, la parte socialista que quedó, después de la guerra, de la Alemania repartida por los aliados. A esa Alemania volvió Brecht, y siguió escribiendo hasta su muerte. Murió muy joven, a los cincuenta y ocho años. Nace en el 98, en el siglo anterior, y muere en el 56. Podría haber escrito mucho más.

¿Cómo describe la ascensión del fascismo, la ascensión de Hitler al poder?

**En primer lugar, Arturo Ui personaje no se maquilla ni se viste como Hitler. Ni siquiera usa bigote. No simulaba ser Hitler, porque era un *gangster* de Chicago. Así como trasladó el reclutamiento fascista a la India, traslada la ascensión del nazismo al poder a la Chicago de la Ley Seca, del año 29, de los *gangsters*, de Al Capone.**

Arturo Ui era un Al Capone, y su farándula era la de los Goering y Goebbels, a los que les cambia un poco los nombres, pero siguen sonando como tales.

La gente reía allá, durante las representaciones; acá veía la parábola como un anticipo de lo que iba a venir.

**El último discurso de Arturo Ui, en una tribuna, a la manera de Hitler, con todas sus estructuras psicológicas e ideológicas, termina con un aplauso generalizado en el escenario. Él baja, se para delante de la tribuna y habla el actor, no Arturo Ui. Dice: “Un hombre como este pudo regir la historia. Los pueblos lo vencieron, mas no cantéis victoria: aún es fecundo el vientre que dio a luz esta escoria”.**

Es decir que en Brecht no hay identidad absoluta del personaje con el actor. Se llama teatro épico porque no representa un momento histórico, sino aquel en que se cuenta una situación histórica. ¿Cómo lo logra? Con estos desdoblamientos.

Siempre me acuerdo de Alberto Candéau, otro de esos nombres que hay que poner en el lugar que deben tener en la memoria. Con él hice *Galileo Galilei*, en 1964, con la Comedia Nacional. Preparar el personaje de Galileo nos llevó nueve meses, lo que una criatura. Con el elenco tuvimos cinco meses de preparación, pero con él comenzamos a reunirnos mucho antes. Es que sólo el personaje de Galileo hablaba dos horas y media. *Galileo Galilei*, la obra, dura cuatro.

Aquella obra duraba cuatro horas, y yo propuse hacerla en la tarde, para los niños de cuarto, quinto y sexto año de las escuelas públicas. Me contestaron que iban a romper el Solís. Respondí que vinieran los acomodadores y los maestros, y que estuvieran atentos. Podíamos probar. La hicimos treinta veces, y los chiquilines permanecían allí las cuatro horas. Ustedes me dirán que no había tanta televisión. No lo sé. Pero sé que hace poco El Galpón hizo una que duraba dos horas. No sé qué fue lo que se le cortó, porque no me animé a ir.

Hay que querer. Si sale mal, que salga mal. Pero hoy por hoy estamos haciéndolo todo cada vez más facilongo.

Lean el diario y vean cuántos espectáculos hay por fin de semana.

A veces viene gente del extranjero y me pregunta cuántos habitantes tiene esta ciudad. ¡Hay más espectáculos que en París! Alrededor de cuarenta, de los cuales la gran mayoría son - perdonen que elija un título- *Alcanzame la polvera*. No importan los nombres. No me estoy tirando en contra de ese espectáculo. Otros tienen como títulos cosas que yo no me animo a decir acá, incluyendo palabras como *puto*.



Piensen en las obras que se hacían. Hoy, en un alto porcentaje, estamos haciendo algo que dijo García Lorca, con una gran visión, en una de sus conferencias: “El teatro nunca debería hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo”.

El tiempo es el único capital que tenemos. Díganmelo a mí, a esta altura de la vida.

Pero ¿cómo hacemos? A mí me costaba un triunfo hablar con los chiquilines de la Escuela de Arte Dramático. También me pasa con Cecilia, mi hijita, que me dijo una cosa como la que conté, haciendo que me preguntara “¿Y ahora por dónde agarro?”.

O pienso en cuando a un joven que está en el segundo año de la EMAD le dan el premio al mejor actor de Teatro Joven, y todavía no sabe lo que es actuar, porque no tiene desarrollo estético ni instrumental.

Estoy tratando de contar esto de la forma más viva y motivadora posible, porque la generación de ustedes no tiene que ser la de la dictadura. Esa que tenía que ir con el pelo cortito al liceo. Ahora es muy difícil que esas personas modifiquen algo, porque las mataron.

Es hoy cuando tenemos que volver a tomar conciencia.

Ustedes van a encontrar una escena de *Arturo Ui* donde al personaje le traen un actor de cuarta, que sacan mamado de un boliche, para que le enseñe cómo comportarse frente al público, dando una imagen debida. Lo hace con el texto de *Julio César*, de Shakesperare, que lleva el actor en el bolsillo.

Es una maravilla; un momento de hilaridad tanto allá como acá, porque no aparecía lo más terrible

del fascismo, sino lo grotesco. Eso que después se generalizó mucho: que aquel que va a tener una función política reciba clases de conducta. Lo digo con conocimiento de causa. Les buscan asesores de imagen y de comportamiento.

Imaginemos cómo era Bush antes de llegar donde está. Ahora camina rápido; da una sensación de eficacia, de que puede resolver todo. Merece representarse una escena en que aparezca cómo lo hicieron comportar de esa manera, vaya a saber uno con qué texto; seguramente no con un Shakespeare. Y por acá ni les digo. También están los que han recibido clases de conducta.

Ese Hitler, que afortunadamente vemos desde lejos, va a aparecer reproducido por el Chaplin de *El gran dictador*. Chaplin sí se coloca un bigote.

Villanueva Cosse, el actor uruguayo que hacía de Arturo Ui, en las dos versiones –la de Atahualpa y la mía- está en Buenos Aires porque fuimos a representar la obra allí, a los meses de estrenarla acá.

Nos lo robaron. Le ofrecieron la guita del mundo. Tenía derecho a vivir de su profesión. Nosotros, en general, nos subvencionamos la profesión teatral con la docente, salvo cuando fui director de la Comedia Nacional, durante seis años. O en los ocho años del exilio, cuando también vivimos del teatro, mis compañeros de El Galpón y yo.

Parece una paradoja. No podíamos tener otros tipos de compromisos laborales porque desde México salimos a hacer teatro a veinticuatro países. Tuvimos la libertad de ir a América Latina, a buena parte de Europa y de América del Norte.

Volvamos al fenómeno de la parábola. Al personaje no le puse bigote, ni hice que se comportara como Hitler. Sí era un lumpen, un malandra.

Hubo compañeros que me propusieron que le pusiera una toalla al cuello y que tuviera tics de boxeador, porque Pacheco lo había sido. Estábamos en el momento en que salíamos del período de Pacheco y entrábamos al de Bordaberry. Me negué, porque con la obra accedo a una parábola. Tengo que convencer hasta un pachequista que está en la platea de que este es el camino del ascenso del fascismo al poder. No puedo darle el changüí de que piense que me refiero a Pacheco. Que la lectura del momento histórico no venga de acá, de manera de que con mis prejuicios rechace a nuestra dictadura. Hay que trabajar, como dice Brecht, en los momentos difíciles, hasta para la mano de obra mal paga del enemigo. Lo de arriba no lo vamos a cambiar, pero que la gente que vive casi al filo del hambre, por ser mano de obra del fascismo ascendente al poder, tenga conciencia de las cosas.

**Brecht se propone desarrollar en el espectador una actitud productiva, es decir una capacidad para cambiar la situación histórica. Sin recetas.**

**Brecht no indica nunca, al final de sus obras, qué hacer. Dice: “Un hombre como este pudo regir la historia. Los pueblos lo vencieron, mas no cantéis victoria: aún es fecundo el vientre que dio a luz esta escoria”. Cada persona, cada pueblo sabrá qué hacer. Las historias no se repiten. Cuando queremos repetirlas, la cosa se va al diablo.**

No sé si esto les sirve de algo para lo que están haciendo, pero además vengo a darles un manijazo, como jóvenes.

Antes de las elecciones pasadas, hicimos una reunión con la gente de la cultura. Tabaré Vázquez dijo que teníamos que tratar de que toda la cultura votara al Frente Amplio. Yo le contesté que no se hiciera problemas. Salvo excepciones, toda la cultura lo vota. El problema es qué cultura hace. Porque los de *Alcance la polvera* también votan al Frente Amplio.

Esta es la tarea que tenemos.