

## TESTIMONIO DE JOSÉ MONLEÓN\*

José Monleón es uno de los más prestigiados especialistas y críticos de teatro en España. Dirige desde 1957 la Revista **Primer Acto**, de la que es fundador.

—Al comienzo de su carrera como investigador y crítico, el franquismo se hallaba en pleno vigor en España. ¿Cómo fue su comienzo, contra quién empezó a pelear?

—En España, durante mucho tiempo, la gente se dividió en tres categorías: los ricos, los pobres y los abogados. Yo tuve suerte: mi padre hizo un esfuerzo y fui maestro nacional y, luego, abogado.

Empecé a ejercer y rápidamente vi que en mi país ser abogado significa que uno va subiendo en su profesión en la medida en que tiene clientes más ricos, porque los clientes pobres no dan dinero a los abogados. Esto significa que la cúspide del proceso es ser abogado de los ricos de su ciudad. Entonces a mí este programa de vida me pareció poco interesante y empecé a pensar que habría que hacer otra cosa.

Ahí aparece una noción del arte que yo he mantenido desde entonces: esa idea de que el arte es la expresión del imaginario. El arte es el espacio donde se construyen utopías que pueden ser posibles, ese lugar que no es ni la realidad cotidiana ni el ilusionismo, o la fantasía, sino la expresión de los programas posibles. Pues como el programa que tenía



no me gustaba nada, lógicamente me pareció que el teatro era el lugar donde podía proyectar cosas que yo quería hacer en mi vida, y que si seguía siendo abogado no iba a hacer jamás. Y ésa es la razón vital por la que yo me acerqué al teatro. Creo que una experiencia importante que tengo como crítico y que

he tenido toda mi vida, es que si falla ese elemento de relación vital, no vale la pena.

Estas gentes que de pronto reducen el teatro a discursos en cualquier dimensión, creo que le hacen daño. El teatro no puede ser el pretexto de nada. Lo que tiene el teatro, desde luego, es que, en la medida en que entre los programas de nuestro imaginario estén los programas políticos, es lógico que aparezca la política. Pero si uno deliberadamente hace teatro para la política, eso es un desastre y acaba con el teatro.

El teatro y el mundo se están muriendo de aburrimiento, porque el noventa y nueve por ciento no hace teatro a partir de una necesidad, sino a partir de la conciencia de que puede ser útil hacer teatro. Yo creo que la utilidad viene después. El teatro debe ser útil, pero primero debe ser necesario para el que lo hace. Debo confesar que, siendo

\*Extracto realizado por la Directora de Apuntes María de la Luz Hurtado del "Testimonio" que ofreciera José Monleón en el marco de los Eventos Especiales organizados por Celcit en el Festival Internacional de Bogotá en abril de 1990. Coordinó el evento el dramaturgo colombiano Carlos José Reyes.

abogado en Valencia, me era muy difícil soportar el teatro, pues yo entendía que al teatro había que ir porque era el lugar donde uno formulaba, programaba una vida posible. El problema es formular vías posibles que valgan la pena, porque si uno no tiene esa primera necesidad, ¿para qué demonios nos metemos en esto! Hay cómicos que serían buenos empleados de bancos, actores que serían buenos administrativos, directores de teatro que serían buenos alcaldes, ¡que nos dejen el teatro por favor!

—¿Es contradictorio que un valenciano mediterráneo vital, se empeñe en hacer una revista de análisis, de reflexión? ¿Cuándo apareció *Primer Acto*? ¿Cómo fue el inicio y contra qué molinos de viento se lanzó?

—Yo creo que el imaginario es fundamental. También pienso que es muy peligroso que uno legitime sus actos en su imaginario, porque el imaginario es personal, pero la acción es social. Yo puedo imaginar lo que me dé la gana, pero cuando actúo, actúo respecto de otro y con otro. Y ahí es cuando viene la necesidad de reconciliar el imaginario con la reflexión. Cuando el imaginario funciona sin reflexión, aparecen esos seres solitarios un poco patéticos que se pasan la vida buscando a alguien a quien contarles la última obra que han escrito, el último poema, la novela que van a escribir, la novia que los dejó. Y toda esa gente es realmente una carga para la sociedad. Lo que falta es una reflexión sobre el proceso imaginario para la acción con los demás, y un poco por eso salió *Primer Acto*, como un deseo de reflexionar sobre el alcance de lo imaginario.

Hay que pensar, además, que un problema de muchas sociedades —la colombiana lo tiene, la española lo tenía y aún perdura en numerosos campos— es el fenómeno de la ignorancia. Es muy difícil hablar con alguien que no tenga unos supuestos parecidos a los nuestros. Entonces, creo que con el teatro es muy importante trabajar por establecer unos supuestos comunes, porque si el que está en el escenario está en un mundo y

el que está en la butaca está en otro mundo, es muy difícil que exista una relación. Esa historia sobre si el público es nuestro enemigo o es nuestro amigo, creo que es un debate interesante en la historia social del teatro. Sin embargo, hay un hecho fundamental, y es que para que dos personas se comuniquen tienen que querer comunicarse, y, para ello, es fundamental que se parta de experiencias políticas, culturales, ideológicas, vivenciales más o menos parecidas. Porque si no, se hace necesaria la explicitud, la didascalia, el tener que contarle todo cada vez.

En España teníamos en aquel momento una censura; fenómenos fundamentales del teatro no se conocían, estaban prohibidos. Nosotros en *Primer Acto*, y en otra revista que yo dirigía (se llamaba *Nuestro Cine*), nos planteamos deliberadamente algún número en el que hablamos de cosas fundamentales que no se podían hacer en España, de manera que el lector, al leer sobre un fenómeno teatral contemporáneo, tuviera el sentimiento de que le estábamos hablando de la luna. Como la censura no nos permitía decir ciertas cosas, para constatar el horror intelectual en que vivíamos, todas las obras que se citaban, todos los fenómenos que se comentaban, estaban fuera de nuestro alcance, intentando así que la gente se diera cuenta a lo que estaba siendo reducida por el sistema político que teníamos.

Yo represento a una generación que se puso a viajar, a dar vueltas, a irse a Francia, a irse a donde fuera para adquirir material y aprender cosas, y luego intentar expresarlas en nuestro propio país. Podría decir que represento a una generación que no aceptó los límites de conocimiento que imponía el sistema, porque entendíamos que sin una cultura más rica compartida era un poco estúpido seguir haciendo teatro, era reducir el teatro al sermón del que sabe para el que no sabe, al sermón del que ha ido a Francia para el que no ha ido a Francia. Había que ponerse de acuerdo, compartir cosas previamente. *Primer Acto* nació como un intento para hacer circular un cierto sustrato cultural y teatral

para que luego, cuando nos pusiéramos a hablar, contáramos con un cierto antecedente. Nuestro propósito no era "dar noticia", sino analizar y encuadrar los temas, sin confundir nunca la mera información—títulos, nombres y términos del acontecimiento— con esa respuesta activa que llamamos cultura. Se trataba de alimentar el pensamiento mucho antes que la erudición.

—¿Podría hacer un esbozo de lo que fue el teatro de la derecha en ese período?

—Si teatro no es lo que se escribe sino lo que se representa, y obviamente el teatro no es literatura dramática, el teatro español siempre ha sido de derechas. El franquismo es un poco la culminación, es la apoteosis, es como la subida a los cielos de la derecha. Pero la derecha la teníamos en el suelo muchos antes de que subiera a los cielos. La tradición española es la de un teatro de la derecha, de un teatro conservador; por eso los latinoamericanos tienen un juicio justificadamente peyorativo sobre los viejos repertorios de las compañías españolas en gira, y nuestro modo de hacer el teatro. Porque la tradición conservadora no sólo significa un repertorio sino, sobre todo, una concepción del teatro, llena de corruptelas y falta de rigor. Estoy seguro de que en muchos países ocurre lo mismo, y que cuando se hacen obras innovadoras dentro de la tradición de un teatro conservador, surge la contradicción entre el texto dramático y el aparato formado por los actores, los directores y los públicos, educados en un concepción y un gusto opuestos. El texto dramático es distinto, pero su formalización se ajusta a prácticas y criterios que lo contradicen y lo deforman.

Entonces, en España, un autor como Valle-Inclán, que ahora todo el mundo dice que es un autor básico, se casó con una actriz e hizo obras para el teatro de la época que le llegaron a estrenar. Hasta que le tomó tal asco a ese teatro que renunció a las dos cosas: a su mujer y al teatro. Lo que le valió el rechazo recíproco por parte de la escena profesional. Una de las cosas por las que Valle-Inclán

ha escrito espléndidos esperpentoses porque son hijos del asco entre él y el teatro de la época. Mientras escribía para estrenar, escribió un teatro mediocre, y, cuando decidí que no quería estrenar más ni acercarse a un teatro es cuando realmente escribió sus mejores obras. Es decir, en España se ha dado un predominio del teatro conservador, debido a factores económicos, históricos y políticos de muchos órdenes. Contra él se ha alzado un tipo de teatro que es más o menos combativo, un teatro crítico o formalmente experimental, que, muchas veces, se ha quedado en literatura dramática, y, a veces, ha llegado a ser teatro. Lo que ocurre es que cuando Franco sube al poder se consolida de una manera rotunda la posición conservadora.

Pero no hay que olvidar que en la época republicana, en el año treinta y cinco, en vísperas de la guerra civil, la única obra interesante en Madrid fue *Yerma*. Uno lee el repertorio de Madrid del año treinta y cinco y descubre un divorcio total entre un régimen que, en tanto que republicano, parecería obligado a favorecer un determinado tipo de teatro, y un repertorio terriblemente conservador. El hecho cierto es que, el 1º de junio del año 31, Rafael Alberti estrenó *Fermín Galán* en el Teatro Español en Madrid. El éxito parecía seguro puesto que la República acababa de proclamarse y Galán era un héroe republicano jubilado por la Dictadura. Pero el público armó un tal meneo que tuvieron que bajar el telón metálico y Alberti descubrió que la República estaba en las leyes, pero que el teatro seguía estando, estética e ideológicamente, en manos de la derecha. Es decir, que uno de los problemas de nuestro teatro es que no ha sabido ir al compás de la historia.

Ahora mismo, por ejemplo, uno pensaría que, tras nuestra última recuperación democrática, el teatro independiente y toda una serie de líneas de teatro combativo tenían que haber crecido. Sin embargo, estamos viendo que, sociológicamente, tiene que seguir luchando con el público de siempre, aunque el marco actual sea democrático y no dictatorial. Ha habido una resistencia, frente

a ese teatro inconformista, representado en algunos momentos por el teatro independiente, en otros por alguna u otra compañía profesional, por algún que otro autor o director. Pero ésa es la excepción, porque el público no emerge de una realidad institucional sino de una realidad socioeconómica: es el que tiene tiempo, dinero, el que tiene posibilidades, el que tiene hábito y, en ese sentido, la derecha ha dominado —ha establecido la demanda— al teatro. Considera vanguardia todo lo que no sigue su corriente; trató igual a Brecht que a Beckett; lo que no era realismo costumbrista y no entraba en su línea de teatro conocido, era visto como vanguardia, universitario, marginal, no profesional.

Por eso, nuestro teatro tiene una rémora muy grande, y la pelea es cambiar su concepto del actor, de las escuelas dramáticas, de los locales teatrales, de la crítica teatral y de otras muchas cosas igualmente fundamentales. ¿Entonces, qué hace uno? ¿No escribe y se queda en la marginación? Desde *Primer Acto* viví las confrontaciones de Antonio Buero y Alfonso Sastre. Decía Buero: "Si digo lo que pienso, no voy a poder estrenar"; decía Alfonso Sastre: "Si no dices lo que piensas, eres un posibilista, hay que decir lo que uno piensa". Entonces venía el debate tremendo entre dos personas maravillosas: una que estaba dispuesta a buscar metáforas y alegorías para poder estrenar, a pactar en cierto modo con el sistema para poder expresarse, y otra que planteaba la necesidad de evitar cualquier autocensura, con la inevitable consecuencia, en dictadura, de dejar de estrenar.

Se produjo esta extraña historia, con todos sus diferentes grados, de dónde me quedo, dónde me mudo, qué hago para poder estrenar. Creo que ese tema lo habrán vivido también en su propia carne en la época chilena, sometidos a una tensión entre la cautela, lo eficaz y lo que la ética personal te está exigiendo. Eso la gente de teatro lo ha padecido durante la historia con mucha frecuencia. España, durante el franquismo, vivió una especial agonía: qué hacer, cómo hacer,

para no ser mal interpretado. Por ejemplo, el espectáculo *Castañuela 70*, del grupo Tábaro, tuvo mucho éxito, en un teatro comercial, y había en el propio grupo gente que se planteaba el problema de hasta qué punto se estaba en la oposición con una obra que tenía esa acogida. La dictadura resolvió el conflicto, montando un pretexto para prohibirla.

—¿Cuál fue su relación personal con el movimiento de teatro español independiente, que se desarrolló fuera de los escenarios oficiales, de los teatros privados, de los lugares donde se hacía el teatro español? ¿Tuvo que acudir a las universidades, a otros recintos, lo que obligó necesariamente a buscar fórmulas de expresión, autores, etc., que no eran los que circulaban en los otros teatros?

—Evidentemente, dentro de las respuestas que dio la sociedad española al franquismo, el teatro independiente fue una respuesta combativa. Pero una de las explicaciones sociológicas es que el teatro independiente lo hicieron las gentes que no habían hecho la guerra.

La conquista de la democracia en España la hacen dos sectores: un sector, en el que yo me incluyo, que acaba con la dictadura para poner una democracia identificada con la idea del desarrollo de la libertad, la justicia social y la participación política, y, también, un sector que había colaborado con el franquismo y que, en un momento determinado, empieza a entender que es más rentable acabar con aquello y buscar una democracia liberal. Por eso, en un determinado momento, muchos políticos franquistas se hacen demócratas, como expresión de los nuevos intereses económicos del grupo social que siempre habían representado.

El teatro independiente funciona en un momento de la historia española en que la mayoría comienza a vislumbrar la posibilidad y aún la conveniencia del cambio. Surge cuando ya la gente del teatro independiente, por edad, no ha hecho la guerra civil, y, por tanto, no la tiene en su imaginario. Cuando

yo hablo de política, siempre recuerdo que tenía cinco años cuando me sentaron en una sillita para ver un fusilamiento. Evidentemente, la persona que nació después tiene una ventaja sobre mí, o tal vez una desventaja, porque no tiene esa imagen. Yo creo que es muy importante tener claro que el teatro independiente tuvo un valor que venía dado en gran medida porque, por primera vez, apareció una generación que no estaba biológicamente marcada por el recuerdo directo del horror, y así, por ejemplo, en la discusión entre Buero y Sastre—que, repito, me parecen dos personas ejemplares— se olvidaba que Antonio Buero había hecho la guerra, había sido condenado a muerte, había estado cuatro o cinco años en la cárcel, había estado durante mucho tiempo asistiendo a las “sacas”, que es la lectura de quienes iban a ser fusilados esa mañana. Cuando Antonio hablaba de teatro, lo hacía con todo eso dentro de la cabeza y cuando Alfonso hablaba de la Revolución, no estaba “marcado” por ello. Era el encuentro de dos lecturas de la historia española completamente diferentes desde el punto de vista vivencial, aunque ideológicamente estuvieran llenas de puntos de contacto.

Para mí, el teatro independiente español supone la llegada de una generación que no está marcada por la guerra y que coincide con una crisis del pensamiento franquista de la burguesía española. Es la gente que quiere pelear por el cambio en nuestra sociedad y que se da cuenta de que dentro de la estructura del teatro conservador hay muy pocas posibilidades. Y monta una fórmula teatral itinerante, organizándose en grupos, generalmente cooperativas, que reparten el dinero, sin sala propia, y que son contratados por asociaciones culturales y centros de diverso contenido que también quieren cambios en el país. Van estableciendo grandes redes de circulación y van trabajando.

Hay que decir que América Latina, para nuestros grupos, en un momento determinado, fue muy importante. El hecho cierto es que el Festival de Manizales dio a los grupos independientes, o a cuantos estuvimos allí,

una conciencia de la relación entre el teatro y la sociedad, el teatro y la política, enormemente positiva, enormemente rica, siendo muchos los deudores de esa lección latinoamericana. Cuando nuestros grupos buscaron obras, muchos recurrieron a **Historias para ser contadas**, de Osvaldo Dragún. Es la obra que más se hizo en España en un año determinado, porque los grupos encontraron en ella una forma, y un contenido, que servía para nuestra vida teatral. Ese fue el teatro independiente, y muchos pensábamos que, cuando llegara la democracia, el mejor teatro independiente —es decir, aquél donde prevalecía la creación a la funcionalidad política— sería fortalecido. No ha sido así, porque, aparte de que, afortunadamente, no tenemos fascismo en el poder, hay que tener claro que el sueño utópico que se generó en el antifranquismo está muy lejos de nuestra realidad.

—Usted ha tenido muchos contactos, ha escrito libros sobre autores españoles que nosotros, por toda esta pelea de España y América Latina, muchas veces no miramos con objetividad. Quería preguntarle por estos afectos profundos, por los autores que sentiría hoy más ligados a la trayectoria de su vida.

—Yo tengo una ventaja, y es que quiero a mucha gente y no tengo el problema de buscar a personas que me interesen. Así que no podría contestar a esta pregunta. Yo cuando veo al grupo peruano **Yuyachkani**, por ejemplo, o veo el espectáculo **Una tarde con Manuela**, del grupo “Fanfarria” de Medellín, les aseguro que, aunque soy profesionalmente crítico, no tengo ningún ánimo crítico. Lo tengo ante aquellas cosas que conozco, aquellas cuyos supuestos me son familiares, donde puedo desentrañar el mecanismo que está detrás de la obra de teatro. Pero si pienso que la realidad de Medellín no es la mía, que allí cuando ven un coche parado se preguntan siempre si estará a punto de explotar, que conviven con la muerte en términos absolutos, de pronto me siento sin el menor derecho a sentarme en la butaca y empezar a juzgar.

¿Con qué cara me voy a sentar en una salita de La Candelaria para decir que **Una tarde con Manuela** es buena o es mala? No puedo ir de bobo, pero he de conciliar mi propio espíritu crítico con algo que es mucho más importante: entender, aprender, comprender de dónde demonios sale eso, por qué sale, por qué dicen lo que dicen y por qué lo dicen de esa manera.

Me parece que lo más apasionante del teatro no es juzgarlo sino lo que permite descubrir a través de él. Quizás parezca una paradoja, pero yo no me divierto haciendo crítica; me siento feliz cuando la obra está por encima de mí, y me siento desgraciado cuando estoy por encima de la obra. En cambio, hay críticos que lo que hacen siempre es poner las obras por debajo de ellos; sea lo que sea, da igual. Si veo una obra española yo sé, más o menos, por dónde va, pero yo vi a **Yuyachkani** ayer y aunque siento que es un espectáculo frustrado, escribiré de él con mucho cuidado, porque sé que ser limeño y plantearse el problema del choque entre la cultura andina y la cultura española, tratar de soldar esas dos culturas o preguntarse hasta qué punto la identidad está en un sitio u otro, supone una serie de preguntas desgarradoras que yo no me hago. Así que, ante una serie de espectáculos, me creo con derecho a dar una opinión, pero sabiendo que mi punto de vista no es posiblemente el bueno, y dándole mucho más valor a lo que la obra me descubre que a su mayor o menor adecuación a mi concepto de teatro.

Así que yo no tengo mis autores fundamentales, o tengo muchos. Aparte de que puede ocurrir que una obra que no sea fundamental, por el modo de representarla, de pronto se vuelva fundamental. Por ejemplo, siempre he visto a **Tito Andrónico** como una tragedia de Shakespeare. Pues bien; el otro día vi el montaje de Peter Stein y sentí que es la tragedia de nuestros días. Esa mezcla de matanzas arbitrarias, de cálculo e irracionalidad, de héroes que luego son cocineros, eso de comerse los huesos de los unos y los otros, esa mezcla de política y antropofagia, todo lo

que me parecía una especie de locura del joven Shakespeare, de pronto me ha parecido que es una crónica de mi época y eso me lo ha hecho sentir Peter Stein. Si yo hubiese hablado de **Tito Andrónico** antes, hace seis meses, habría hablado muy diferente a como hablo ahora. Entonces, esa disponibilidad para dejarse violar, digámoslo así, es fundamental para sentarse en una butaca.

—Me refería a los autores más “próximos”, no como valores estáticos sino por su incidencia en su trabajo. Dado que se ha ocupado, reiteradamente, de Federico García Lorca, dígame cómo siente la presencia hoy de este escritor en España.

—Obviamente, los que son más jóvenes tienen otra perspectiva. Para mi generación, Lorca tuvo un carácter emblemático, en la medida en que fue un autor asesinado que trató el tema de la libertad. Las circunstancias de su asesinato, la prohibición de su obra, todo eso se convirtió ya en un elemento de referencia fundamental, hasta que, de pronto, en un momento determinado nos dimos cuenta de que para la comprensión del teatro de Lorca lo peor que podía pasarle es que lo asesinaran. Porque se produce una sublimación de su teatro que nos impide comprenderlo; en la medida en que Federico se vuelve un símbolo del teatro de la izquierda, del teatro de la libertad, del poeta asesinado, se vuelve un saco de tópicos y uno empieza a andar por el mundo y a escuchar por todas partes las mismas frases hechas sobre Federico. A Federico lo mató, primero, la derecha físicamente, y, luego, la izquierda artísticamente; ellos le dispararon con balas, nosotros le disparamos con el respeto, pero, en definitiva, las balas y la beatería son dos cosas que mataron a Federico por mucho tiempo.

Pasado ese período, poco a poco, fue surgiendo la posibilidad de acercarse, de un modo libre, a Federico. Y de comprender que es un autor importante en nuestro país, en la medida en que es un autor que no acepta el realismo adocenado, que piensa en la univer-

sidad, que anticipa en *La barraca* el futuro concepto del teatro independiente. Es un hombre que plantea un tipo de reflexión cultural dentro del mundo teatral, que le hacía muchísima falta; plantea problemas de repertorio, de actores, hace unas reflexiones formidables sobre las relaciones entre sociedad y teatro. Dice que el problema de las sociedades que no tienen teatro es que son sociedades políticamente enfermas, que no funcionan, puesto que existe un paralelo entre la salud teatral y la salud política. Empieza a pensar en una cantidad de cosas que lo convierten en un autor importante. Plantea la posibilidad de un teatro surrealista, rompe las barreras entre lo fotográfico y lo lírico: su teatro es fotográfico y lírico, su teatro es en prosa y en verso, su teatro amplía el concepto de realidad. Hay una actitud anticanónica en su obra que a mí me parece formidable. Hablar de la vigencia de Federico sólo tiene sentido si se superan las lecturas vinculadas a su muerte, para verdaderamente ir más allá, aparte, claro, de la solidaridad total que tiene que merecernos su persona frente al asesinato. En su obra, hay una realidad poética, unos personajes, una propuesta original y en la medida de que la gente ha sido capaz de acercarse a Lorca profundizando en estas dimensiones, ha aparecido un autor lleno de vida, en permanente experimentación.

Un texto que tiene que ser leído con mucha atención, es *Comedia sin título*, de la que, como sabéis, hay sólo un acto. Lo que plantea Federico sobre la lucha entre la calle y el teatro me parece muy importante; plantea claramente que un teatro que está "fuera" de la calle es un teatro muerto, que la calle tiene que llegar al escenario, que si la calle no llega al escenario el teatro finalmente desaparece. Esa idea de que la Revolución llama a la puerta de un teatro, donde actores y espectadores se refugian en la representación de una obra, esa oposición calle-arte digámoslo así, es una intuición de Federico formidable. Y la resolvió con clara ambición estética; pues no se trata, simplemente, de abrir la puerta para que entre el vendedor callejero y

ocupe el teatro. El abre la puerta para que entre la calle, pero al vendedor callejero no se le deja hablar en el teatro, donde hay que hablar en términos teatrales. Calle y teatro no deben estar separados, pero tampoco suplantarse entre sí; la puerta ha de estar abierta, pero la acción en el espacio de la calle es distinta a la acción artística del escenario. Son verdades elementales que, a menudo, se olvidan. Federico las formuló de una manera muy nítida y muy clara en *Comedia sin título*. Es un autor del que hay mucho que decir y que desmitificado y liberado de todas las banalidades que han caído sobre su personalidad, mantiene un gran interés.

—Tal como cree que hay una oposición entre calle y teatro, ¿cree que existe una oposición norte-sur?

—A mí, que los del norte me hagan programas de televisión me parece bien, así los conozco; que los programas de mi país se parezcan a los del norte, ya me inquieta; pero que yo sueñe con los pecados de las gentes del norte, me parece tremendo. El problema de la colonización quizás no esté tanto en la colonización de nuestra vida cotidiana, como en la de nuestros programas de transgresión. Soñamos nuestras vacaciones como las sueña un tipo de Nueva York o de París y eso lo encuentro horroroso. En la medida que el arte es sometido a criterios de otras culturas, nuestro imaginario es secuestrado por ellas. Ya no es que comamos o hagamos ciertas cosas como en esas otras culturas, sino que nuestras alternativas, nuestros cambios, nuestros sueños, también pertenecen a ellas.

En el campo del arte eso es enormemente importante, porque la colonización del arte supone la destrucción de nuestros programas de cambio. He tenido la gran suerte de visitar Estocolmo y Leningrado, dos hermosísimas ciudades, en la época en que nunca se hacía la noche. Allí he visto teatro, y he participado de unos colores, de un ritmo, de una arquitectura, que nada tenían que ver con los de Atenas o Sicilia. Y la forma de su teatro —a menudo excelente— lo refle-

jaba. Nosotros tenemos un lenguaje que maneja elementos e imágenes completamente diferentes y yo siento esta relación Norte-Sur, que podría y debería ser riquísima, como una oposición, en la medida en que el Norte quiere dominar al Sur, quiere imponerse como modelo cultural, llegando a suplantar nuestro imaginario. Esa idea de que el norte controla nuestros programas de cambio a mí me parece que es una cosa horrorosa y que la consigue precisamente a través del arte, lo cual, en definitiva, sobrepasa la idea de dominación militar, política o económica para afectar a nuestra condición personal.

La otra reflexión que quisiera hacer es que el lenguaje del mundo del sur cuenta con la improvisación; la comunicación, la participación, el sentido de la fiesta, es completamente diferente. Pensad, por ejemplo, que yo soy de Valencia, y que en esa región hay una ciudad que se llama Elche en cuya Iglesia se celebra una ceremonia teatral muy importante. La ceremonia se llamó durante mucho tiempo "Fiesta de Elche", lo cual enmarcaba la representación en un clima orgiástico y popular. Hoy, la Fiesta y el Misterio se presentan como dos cosas separadas, aunque, probablemente, no lo estén en la conciencia popular. Donde la religión formaba parte de una concepción mediterránea de la fiesta, se la quiere convertir en un misterio, con su virgen, sus apóstoles, sus ángeles y sus realizaciones escolásticas, mientras, fuera del templo, unas genticillas venden cuatro cositas. Esa es la racionalización del concepto griego de la orgía, considerada por Aristófanes y por el culto báquico como una forma superior de conocimiento. ¿Qué suelen entender, en cambio, las culturas dominantes por orgía? Emborracharse. En cambio, en las culturas del Sur, la orgía remite a una idea de trance, a una determinada situación de plenitud, a una relación cosmológica con las estrellas, con el futuro y con la tierra. La orgía sería como una respuesta plena y visceral que llegaría donde no llega la razón. Cuando eso se destruye, perdemos algo fundamental, porque la orgía es, al margen de toda anéc-

dota, un concepto filosófico y vivencial que forma parte del rescate de nuestra dimensión dionisiaca.

Pensemos, por ejemplo, en la formación de los actores. Citemos algunas escuelas fundamentales: Stanislavsky, del Sur, como es notable; Brecht del Sur, como es notable; Grotowski, del Sur, como es notable. Así que los actores del Sur estudian en academias del Norte, ¿es que nosotros, desde nuestra propia cultura, no tenemos un concepto de actor que proponer? ¿Es que no contamos con aportaciones, que han tenido entre nosotros una significación específica, como la improvisación de la Comedia del Arte o la coreografía del teatro griego? ¿Es que tienen que explicarnos desde Nueva York que el actor ha de saber cantar y bailar? El actor griego ya cantaba y bailaba, y Sófocles debió ser un gran músico, además de un dramaturgo, aunque se ha salvado la letra y no se ha conservado la música. Toda esa hermosa historia, ¿por qué no se refleja en nuestros escenarios? Yo tengo el sentimiento de que tenemos un mundo del Sur, todo lo diverso que se quiera pero aún, del que el teatro y el arte es una expresión, y que el Norte, en lugar de proponernos la deseable y enriquecedora confrontación, lo que hace a menudo, por su fuerza política y económica, es imponernos su propia interpretación de lo que nosotros somos. O toma valores, como Pirandello, y los rehace, eliminando dimensiones vitales arraigadas en el origen siciliano del escritor.

**-¿Cuáles serían a su juicio el tema o los temas que han incidido más en estos últimos años sobre la práctica teatral española visto desde la perspectiva de *Primer Acto*?**

-Pienso que, para los españoles, la dialéctica dictadura/libertad en el fondo es terrible, porque las dictaduras se justifican en nombre de la convección del caos, y las democracias por devolver las libertades reprimidas por la dictadura. El estado de nuestra prensa podría ser un ejemplo. En España es muy difícil decirle a un periodista que miente o que dice tonterías, porque inme-

diatamente te responderá que atacas la libertad de expresión, que es uno de los baluartes de la democracia. Son discursos que funcionan como muchos de los partidos, donde uno se justifica en función del otro y el otro en función del otro. Nuestro verdadero problema, pensando siempre en que hay una realidad socioeconómica que debe ir corrigiendo sus injusticias y arbitrariedades, es construir una cultura democrática. Para no seguir moviéndonos en el péndulo, supuestamente "corrector", totalitarismo/democracia.

Esta reflexión excede mi visión de la España contemporánea, para aplicarla al tipo de interpretación política que, en términos mundiales, generalmente se nos propone. Socialismo/Capitalismo; USA/URSS; OTAN/Pacto de Varsovia, han empobrecido y esquematizado el modo de pensar. Yo pertenezco a una generación que muchas veces no ha dicho lo que tenía que decir, por temor a beneficiar al otro polo o a la utilización que pudiera hacerse de nuestras palabras. Intercalaré, para evitar cualquier equívoco, que yo creo en la búsqueda de un sistema que concilie el interés general, la justicia social, con la libertad, pues ninguno de los dos términos es posible sin el otro, y diré ya que me parece muy positiva esta especie de crisis del Este y el Oeste, esta caída del muro, del que nos costará mucho tiempo desembarazarnos intelectualmente, porque está muy arraigado en nuestro subconsciente ideológico. Mi idea, por tanto, en este punto, es que la conquista, en la sociedad española y en el mundo occidental en general, de una cultura donde la relación entre el individuo y la sociedad no está sometida al terrorismo verbal, al maniqueísmo sistemático, o al oscuro sentimiento de pecado, es algo muy importante. Yo presido el grupo de teatro de los Consultantes Culturales de la Comunidad Europea. Allí, mi reflexión es que los artistas e intelectuales han trabajado desde hace siglos, consciente o inconscientemente, por la existencia de una conciencia cultural europea. Lo que pasa es que los intereses económicos no han dejado que exista. Ellos pusieron los

muros, y su desaparición debe servir para que avance una concepción humanista y democrática de Europa, aún cargando con una serie de conflictos históricos —y aquí habría que hablar de Alemania o del tema de las nacionalidades— heredados. En resumen, nuestro problema en España y fuera de ella, es superar un tipo de referencias, de esquematismos del pensamiento, y tratar de alcanzar una cosmovisión más rica que la derivada de un mundo dividido en dos.

—España ha vuelto los ojos a América con ocasión del Quinto Centenario. Ha creado una serie de instituciones culturales y ha desarrollado toda una actividad con miras a festejar el año 92. Se ha creado la secreta sospecha de que el año 93 América va a desaparecer del panorama español, que hace años ha venido buscando, por una serie de razones económicas, la apertura al Mercado Común Europeo, etc. Entonces el papel que puede jugar cada sector o el intelectual de hoy en España es un papel polémico: no es simplemente hacer una celebración ritual, sino que, necesariamente, tiene que tomar una posición ante el V Centenario, que implica una visión del pasado, una visión del presente, pero, sobre todo, una visión del futuro. Yo sé que usted ha estado trabajando sobre el tema y quisiera que nos diera su opinión.

—Considero, efectivamente, que el 92 es en España un tema mucho más interesante de lo que pueda parecer. Es un tema que obliga a definirse y, en el fondo, es una posibilidad de cristalizar cosas que andaban ya en el aire. Creo que varios españoles que estamos aquí representamos a un montón de gente de mi país para la cual el 92 sólo tiene el valor de una referencia, que, en todo caso, supone la existencia de más dinero público para el tema de América Latina y una mayor atención de los medios de comunicación. Porque está muy claro que Juan Margallo y el Celcít, intentaron aprovechar el 92 para hacer mejor lo que están haciendo, o hacer más cosas, pero sin modificar su visión del tema. Todo ello

al margen del oportunismo de ciertos señores que, de pronto, descubren pasiones oscuras e insospechadas por América Latina. El tema es interesante porque pone sobre el tapete la lectura de las relaciones de España y América Latina. Lo que ocurre es que efectivamente, frente a una lectura imperialista del tema de la conquista y de la colonia, hay una respuesta popular anti-imperialista totalmente justificada por parte de la sociedad latinoamericana. Pero igual de malo es no tener memoria que encerrarse en ella; son dos maneras de traicionar el presente. Sepamos pues lo que pasó –a partir de libros como la *Memoria del fuego*, de Galeano– y profundicemos en todo aquello que nos acerca. Para lo cual también nos valen muchas experiencias históricas, que van desde Bartolomé de las Casas a la vida de nuestro exilio del 39 en América. Hablemos de cosas concretas y no nos dejemos enredar por los que, otra vez, vuelvan a colocarnos frente a oposiciones absolutas.

Esa es mi lectura del 92 y yo creo que en España hay mucha gente que la comparte, que quiere analizar determinados episodios históricos, pero sobre todo, plantear en términos de solidaridad contemporánea y de proyectos del futuro qué pasa con el mundo en lengua española. A este respecto, quisiera referirme a la presencia y uso del término “Iberoamérica”, propuesto por un sector de la administración española, que debió considerar “Hispanoamérica” demasiado posesivo, y “Latinoamérica” de masiado ajeno. “Iberoamérica” era además una manera de meter Brasil e Hispanoamérica dentro del concepto. Sin embargo, lo que yo encuentro muy interesante es que “Iberoamérica” ha desbordado completamente su funcionalidad inicial. “Iberoamérica”, para gentes como yo, como Carlos José Reyes o Luis Molina, no

la forman los países de América que fueron colonias de España y Portugal. Es España, Portugal y los países que fueron colonias, lo cual supone una lectura completamente diferente. Porque la estamos planteando como una comunidad iberoamericana, donde, de pronto, frente a otras estructuras que en el reparto de poder del mundo están por encima de nosotros, podamos realmente defender nuestra cultura, nuestros puntos de vista dentro de nuestra diversidad. Yo creo en este concepto, un tanto utópico, de Comunidad Iberoamericana, creo que el Celcit trabaja para él, y, desde ese punto de vista, el Centenario es una efeméride que debiera contribuir a su afirmación.

El mundo se está dividiendo en grandes áreas; el área iberoamericana es importante, siquiera porque España y Portugal participan en los foros europeos, muy interesantes para el mundo latinoamericano. Al mismo tiempo, desde el punto de vista cultural, supone la defensa en común de una serie de valores. Para los españoles evidentemente la relación con América Latina es importantísima, quizás porque aquí están todas nuestras familias posibles. América Latina, para nosotros, es un mundo irrealizado, el imaginario de España, y si vosotros entendéis eso nos vamos a entender bien. Igual que supongo que para muchos de vosotros determinados aspectos de España son el imaginario de Chile, de Buenos Aires o de Bogotá. Si eso se entiende iremos adelante, porque nos complementamos. Es una exigencia de nuestro imaginario, castigada por innumerables torpezas históricas y políticas. Si el 92 nos llena de fotos de los Reyes Católicos, de las Carabelas y de indios recibiendo felices la Fe Católica, eso no pasará de torpe anécdota. Esperemos que no sea así, porque, en todo caso, de lo que se trata, es de otra cosa. •