

ENSAYO*

FESTIVALES, CLARIDAD Y PENUMBRA

— Por José Monleón —

José Monleón fue redactor y crítico teatral de la revista «Triunfo». Fundador y director de la revista «Primer Acto». Catedrático de Sociología del Teatro de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Director del Festival de Mérida desde 1984. Autor de libros sobre historia y estética del teatro. Crítico teatral de «Diario 16», de Madrid.



¿Por qué los Festivales? ¿Cuál es su significación en el teatro moderno? ¿Qué función cumplen?

Y de inmediato, puestos a contestar a estas preguntas, la evidencia de que nos hallamos ante un término ambiguo, de contenidos variables, sobre el que resultaría equívoca cualquier generalización. Los festivales han sido —y son— manifestaciones muy distintas, según sus fines y circunstancias, de forma que no cabe dar un solo paso sin hacer un poco de historia, sin señalar algunos de sus modelos fundamentales.

Nos limitaremos al período que se inicia con el fin de la segunda guerra mundial. Si miráramos hacia atrás sin tope alguno, escalonaríamos, a lo largo de los siglos, una serie de manifestaciones, laicas o religiosas, cortesanas o populares, carac-

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

terizadas por el intento de unir la representación teatral y la fiesta, incluyendo en este último término la idea de excepcionalidad, de conmemoración, de acontecimiento —periódico o irrepetible— situado al margen de la cotidianeidad. Desde las Pasiones de Cristo hasta las mismísimas olimpiadas teatrales griegas, pasando por las numerosas ocasiones en las que, en varias cortes europeas, se organizaron brillantes representaciones para celebrar algún hecho considerado extraordinario, son muchos los antecedentes históricos de lo que hoy llamamos festivales, en el sentido de que, como sucede en la actualidad, los espectáculos teatrales unían a su objetivo estético el de cierta exaltación civil, ya fuera por el hecho que los motivaba, ya fuera por la participación, directa o indirecta, del poder político en su organización. Los festivales se han caracterizado, pues, desde siempre, por encuadrar el teatro dentro de un discurso social más amplio, donde el concepto de espectador era sustituido por el de ciudadano, feligrés o cortesano, según los casos, integrado a una celebración colectiva.

Valdría, quizá, la pena recordar este punto por dos razones: una, para entender que la presencia moderna de los poderes públicos como patrocinadores de los festivales no se debe necesariamente a su carácter deficitario ni a ningún flamante dirigismo; otra, para fundamentar la idea de que una simple acumulación de espectáculos, en un plazo breve, no merece, si no asume esa razón social o discurso cívico al que nos referíamos, el nombre de festival. Al margen, claro, de que ese discurso cívico —como ha sucedido en determinadas épocas históricas— pueda parecernos hoy de escaso interés o, incluso, recusable.

Dicho esto, vayamos ya con los grandes modelos de festival de nuestro tiempo e intentemos sacar las oportunas conclusiones.

Hispanica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana» en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Universidad degli Studi di Milán; y *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

UN RIESGO PERMANENTE: A LA MAYOR GLORIA DEL PODER

Si los festivales necesitan del apoyo del poder y éste es el que establece sus fines «cívicos», el riesgo inmediato es obvio: la organización de festivales con el único ánimo de hacer patente el interés de los gobernantes por la cultura y la diversión y educación de los ciudadanos. El nombre de las instituciones patrocinadoras y la propaganda de sus intenciones se vuelve en un fin esencial, contrarrestado, inevitablemente, por quienes traducen su oposición política al rechazo de los espectáculos, de la programación, de la organización y de los presupuestos. Mentira sobre mentira y ambigüedad sobre ambigüedad. La relación deseable entre el poder político y la sociedad, a través de una manifestación teatral, entendida como un servicio público, encomendado a un equipo de especialistas, se vuelve en una operación turbia, donde las censuras ocultan, a menudo, su verdadera intención.

Aceptemos, en cualquier caso, que todo poder político se define por sus acciones y, por tanto, también a través de su acción cultural. Y celebremos que determinados partidos o equipos de gobierno elijan el teatro como un instrumento destinado a beneficiar su propia imagen. Este es un reproche que no debe hacerse nunca, y menos aún dentro de los sistemas democráticos, donde es necesario que el electorado sepa lo que hay detrás de cada sigla o cada nombre. Lo malo surge cuando se rompe el equilibrio y el poder se irroga un papel de benefactor o creador que no es exactamente el que le corresponde: el de administrador del dinero y, más aún, de la esperanza públicos. Alguien encargado de llevar adelante, contando con la colaboración de los sectores más preparados, un proyecto cultural y político cuyo sujeto último es siempre la colectividad y nunca las instituciones.

LOS FESTIVALES DE ESPAÑA

En este sentido el régimen franquista elaboró y sostuvo en nuestro país un concepto de festivales profundamente viciado y no siempre roto con la llegada de la democracia. Sus características —aparte de los aciertos singulares de algunos montajes— podrían resumirse en los siguientes apartados:

- 1) Programación de «grandes espectáculos», con «grandes figuras» en los repartos, ajustándose a opciones coyunturales.
- 2) Sustitución de los criterios intelectuales o estéticos sobre

la significación de cada festival —sobre su finalidad específica y distinta a la de la mera representación— por la búsqueda exclusiva de la imagen del éxito.

3) Capitalización inmediata de ese éxito y de la presencia de «grandes nombres» por el Estado.

4) Identificación del número de espectadores, atraídos por lo extraordinario del acontecimiento, con la imagen de la «educación popular».

5) Coartada para cubrir la ausencia de una política teatral cotidiana e incluso para desvalorizar los empeños, obviamente más modestos y cuantitativamente menos resonantes, de quienes luchaban por sostener cierta continuidad escénica en la ciudad.

6) Gratificación superficial del público popular, en la medida en que éste se sentía parte de un «acontecimiento» inusual, caracterizado por su magnitud espectacular.

7) Ausencia de cualquier actividad complementaria que pudiera contribuir al análisis crítico de los espectáculos o a la reflexión sobre sus contenidos y características.

8) Vinculación de buena parte de los festivales a espacios definidos —auditorios como el de Castrelos, fachadas de catedrales como la de Toledo, antiguos teatros romanos como el de Mérida—, antes que por sus condiciones estéticas, por su «grandiosidad», de la que el público se sentía partícipe en la misma medida en que pudiera hacerlo frente a un gran desfile militar.

9) Elección sistemática de obras que pudieran, a través de montajes suntuosos, con escasa atención a sus conflictos dramáticos e interpretados con ligereza, satisfacer los objetivos señalados.

Frente a este modelo de festival, justo es señalar que, en aquella época, se celebraron una serie de semanas teatrales o aun de festivales —recordemos, por ejemplo, el de Sitges— que respondían a fines distintos y totalmente encomiables. Y gracias a los cuales surgieron hechos creativos, textos y montajes importantes, además de espacios de encuentro y de diálogo en una época en la que se veían limitados por las circunstancias políticas.

LOS MODELOS EJEMPLARES

Tendríamos, pues, ciñéndonos a la época moderna, dos grandes tipos de festivales: 1) Los nacidos de un objetivo básicamente burocrático, creados a la mayor gloria del poder y alimentados por la idea coyuntural del éxito y la simple consideración cuantitativa del número de espectáculos y de espectadores. 2) Los que asumieron la dimensión de acontecimiento «extraordinario», de fiesta

cívica, sin caer en los fastos de la retórica oficial. Festivales que han sido instrumentos fundamentales de la comunicación y del discurso teatral de Occidente y en los que la presencia de las instituciones públicas no sólo ha estado justificada, sino que ha resultado totalmente imprescindible, por cuanto sin su apoyo económico e infraestructural tales festivales no habrían sido posibles. Señalemos algunos modelos fundamentales de este apartado:

A) Festivales especializados. Los festivales de teatro clásico

La primera iniciativa corresponde a los festivales sicilianos y se remonta al año 14, cuando se pensó que el hermoso teatro griego de Siracusa podía amparar el reencuentro escénico con los viejos textos helénicos. A lo largo de su existencia — al festival del 21 asistió el extremeño Arturo Gazul y pensó que en el recién excavado teatro de Mérida podría intentarse algún día una aventura semejante—, la experiencia de Siracusa, confiada al Istituto del Dramma Antico, ha realizado una extraordinaria labor de investigación, conectando con los especialistas de todo el mundo, sujetándose a un rigor filológico que, en más de un caso, ha suscitado la reserva o la reticencia de los hombres de teatro. Rigor que llega al punto de presentar a los autores latinos en otros espacios: el Teatro Griego de Segesta o el Anfiteatro Romano de Siracusa. En todo caso, es un planteamiento que asume la investigación académica y que intenta, al margen de la coyuntura política o de la preocupación por el éxito, recordarnos tanto el papel de Sicilia en el mundo griego como la importancia de la antigua Roma en el desarrollo de la tradición teatral mediterránea.

De otros festivales italianos, celebrados en antiguos teatros griegos o romanos, en los que se han montado, muchas veces, versiones veraniegas y escasamente rigurosas de los clásicos, sería difícil decir otro tanto. Se han quedado, a menudo, en imitaciones de Siracusa, en degradaciones que, a la corta o a la larga, han terminado por liquidar al mismo festival o someterlo a una despersonalizada búsqueda de espectáculos, más o menos «grandiosos», que pudieran atraer al público.

B) Muestra del mejor teatro del mundo.

El Festival del Teatro de las Naciones

Otra referencia, mucho más decisiva en la definición de buena parte de los modernos festivales, sería la del Teatro de las Nacio-

nes, de París. Se inició en el 56 y respondía también a un propósito preciso. Después de muchos años de aislamiento teatral, existía la evidencia de una contradicción entre el nuevo discurso internacional y el hecho de que muchos fenómenos teatrales de primer orden no lograran franquear las fronteras de sus países. Fue París, en su vieja conciencia de capital cultural de Occidente, la que intentó plantearse la existencia de una temporada que permitiera conocer, anualmente, las mejores compañías del mundo, desde la Opera de Pekín al Teatro Experimental de Cali, desde el Berliner Ensemble a los montajes shakespearianos del aún joven Peter Brook. Aquello era todo menos un mercadillo o una feria de muestras, porque el gran talento de Claude Planson y de Julien, responsables del Teatro de las Naciones, estaba en presentar las compañías más significativas de cada país, sin plantearse nunca el problema de la pluralidad de lenguas o de la mayor o menor asequibilidad de los espectáculos para el público parisiense. Quizá una experiencia de este tipo sólo era posible entonces en París, tanto por la cantidad y heterogeneidad de su inmigración como por responder a un ideario político cuya última concreción teatral —tras el paso político de la creación de la Comunidad Europea— es hoy el Teatro de Europa, abierto, cómo no, en la capital de Francia.

C) Espacio de encuentro y experimentación. El Festival de Nancy

Quedaría aún una tercera referencia importante: la del Festival de Nancy, que ha servido también de modelo a muchas iniciativas. Nancy era el punto de encuentro del teatro experimental y marginal de una época, aquella en la que el teatro independiente expresó —en sus formas estéticas, en su organización grupal y hasta en su nombre— una corriente rebelde que quizá tuvo su culminación histórica en el mayo francés del 68. Pasado ese período, cuando, por razones que no vienen al caso analizar ahora, esa dinámica se quebró, sea por conformismo, sea por considerar suficientes los nuevos logros sociales, no sólo el espíritu del teatro independiente desapareció, sino que Nancy, con buena lógica, perdió parte de su sentido.

LOS FESTIVALES, HOY

Es innegable que, en la actualidad, el número de festivales internacionales tiende a crecer en todo el mundo. El debate con-

sistiría en saber cuáles tienen un sentido y cuáles otros se limitan a combinar la acumulación de varios espectáculos de éxito —asegurado o más que presumible— con la propaganda de las instituciones patrocinadoras.

Seguramente no existe ninguna línea divisoria precisa entre ambos bloques. Hay festivales que tienen perfectamente definidos sus criterios estéticos, su camino, y, a partir de ahí, aspiran al éxito y honran públicamente a sus patrocinadores sin el menor quebranto, y los hay que, por el contrario, se conforman con llenar los recintos y apoyar con el dato la política teatral de las instituciones que los hacen posibles.

En medio de esos dos bien definidos bloques existen numerosos festivales de características ambiguas, sobre los que no es fácil pronunciarse. Entre otras cosas porque —como sucedió, a menudo, con los antiguos Festivales de España—, pese a la ausencia de planteamientos serios, no dejan de ofrecer a muchas personas la posibilidad de ver buenos espectáculos que, en otro caso, serían inaccesibles.

En un intento de ordenar y clasificar la maraña de festivales de nuestro tiempo, y ciñéndonos solamente a España, formularemos lo siguiente:

A) En cuanto al incremento de su número:

Las Autonomías. El desarrollo de nuestra actual Constitución determinó, en su momento, una serie de transferencias del Gobierno central a los distintos gobiernos autonómicos. Entre ellas estaba la política cultural, que es, además, con toda lógica, un instrumento de primer orden para afianzar o explorar la personalidad de cada una de las Comunidades. La organización de festivales adquiere así una nueva razón de ser, por cuanto se convierten en una caja de resonancia de la gestión del gobierno de cada Comunidad ante todo el país y, más aún, ante los ciudadanos de esa región autonómica.

La Comunidad Europea. Si el punto anterior alude al nacimiento de una nueva relación política entre la Administración y los administrados, a través de esa cercanía e inmediatez que suponen las instituciones autonómicas, ahora habría que hablar de una dimensión sólo aparentemente opuesta: la necesidad de una relación cultural entre los países que ya son parte de la Comunidad Europea. Es evidente que, en términos culturales, Europa existe desde hace mucho tiempo y conforma un marco de referencias de todo orden para sus habitantes. Dentro de esta genera-

lización, podríamos decir que la literatura —incluida la dramática— ha cruzado regularmente las fronteras. El caso del teatro, sin embargo, es distinto, puesto que, de un lado, presupone el desplazamiento de las compañías y, del otro, la representación de las obras en lengua extranjera. Obstáculos, sin duda, graves, que explican con creces el hecho de que el conocimiento recíproco de la literatura dramática haya sido siempre muy superior al de la expresión teatral, es decir, al de los modos de interpretar y dirigir los textos, o la evolución de las técnicas y los estilos, a cuanto define el curso de la poética escénica.

Desde esta perspectiva, la formalización administrativa de la Comunidad Europea sí tiene una gran importancia. En el orden ideológico modifica la tradicional confrontación entre los nacionalismos oficiales —conservadores— y el europeísmo progresista, entre el temor a lo foráneo y la voluntad de conocerlo, entre el enclaustramiento y la idea de que existe un discurso europeo en el que se interrelacionan —a través de afinidades, oposiciones y mestizajes— las distintas tradiciones nacionales. En un orden práctico, la oficialización del «europeísmo» supone la necesidad de fomentar el intercambio, de destinar una parte de los presupuestos del Estado a ese fin, de crear espacios de encuentro, de darle a la cultura el importante papel que le corresponde en la creación de una conciencia europea. Necesidad que incide directamente sobre los festivales internacionales, gracias a los cuales las mejores compañías de Europa, las que marcan nuevas opciones estéticas, las que, en definitiva, hacen avanzar el discurso escénico —ajustándolo a las exigencias de nuestra época—, son conocidas por los públicos de Occidente. La integración del teatro —es decir, de la representación teatral— en las relaciones propias de lo que se define como Comunidad Europea promete alterar sustancialmente el concepto de «cultura teatral», que, hasta ahora, solía vivir en la contradicción de combinar el conocimiento de la literatura dramática de otros países y la reducción de la experiencia propiamente teatral a los escenarios nacionales.

B) En cuanto a su contenido:

Simples muestras teatrales. Son muchos los festivales que siguen ajustándose a las líneas básicas de los que se celebraban durante el régimen franquista. Ha variado, claro está, el modo de explicarlos. Pero a uno le sorprende escuchar de muchas personas e instituciones nominalmente progresistas argumentos cargados de nostalgia. Acaso la nueva realidad introduce un lenguaje competi-

tivo, una guerra de imágenes, frente al tono oficial y patriotero de pasadas épocas. También el internacionalismo, generalmente aceptado, supone un cambio importante respecto de aquellas programaciones cerradas en torno a espectáculos nacionales y algún que otro *ballet* extranjero. Aunque siga habiendo quien centre su europeísmo en el *ballet*, sin comprender que, aparte de la innegable universalidad de su lenguaje, la razón de su presencia en los llamados Festivales de España se debió a su inocencia ideológica. En todo caso, la programación de estos festivales-muestra es más rica que la de los de la época anterior y resuelve, a menudo, siquiera parcialmente, el grave problema creado por varias décadas de incomunicación con el resto de Europa.

Los festivales-muestra, sujetos, en cada caso, por su respectivo presupuesto, se caracterizan, básicamente, como si de una empresa privada se tratara, por la búsqueda sistemática del éxito y, en consecuencia, el afán por eliminar todo riesgo. Sus directores conocen —asesorados por los agentes— los mitos del momento, las grandes etiquetas del mercado, y se aferran a media docena de nombres, sabiendo que garantizarán la presencia del público y la subsiguiente satisfacción de las instituciones patrocinadoras. Lo cual, como antes señalábamos, sería más aceptable si no se introdujera como fin único o primordial de lo que, en definitiva, acaba por convertirse en la tarea de un programador de éxitos respaldado por el dinero público.

Festivales de teatro clásico. Planteada la necesidad de una vertebración entre el espacio, la programación, los actos paralelos —cursos, exposiciones, debates, ediciones, etc.— y cuanto debe definir la personalidad de un festival, surgen dos tipos fundamentales: los Festivales de Teatro Clásico y los Festivales de Teatro Experimental.

Refiriéndonos ahora a los primeros, señalemos la existencia en España de dos ejemplos fundamentales: el Festival de Mérida, que celebró ya su XXXIV edición, y el Festival de Almagro. En ambos casos existe un espacio «dominante»: el Teatro Romano y el Corral de Comedias, respectivamente. La simple referencia a estos dos espacios abre ya un debate importante: ¿cómo han de ser utilizados? ¿Se trata de dos residuos históricos, de sendos «marcos incomparables» en los que encajar los modos actuales de hacer teatro, ya sea centrándonos en nuestro Siglo de Oro, en el caso de Almagro, ya sea en las tragedias y comedias griegas y latinas en el caso de Mérida? ¿Acaso la finalidad de esos festivales es la de «rescatar» los monumentos antes que la de integrarlos a la expresión teatral?

Son muchas las cuestiones que se plantean. Y conviene señalar que ni en Mérida ni en Almagro se celebran —al menos desde hace algún tiempo— todas las representaciones en el Teatro Romano o en el Corral de Comedias; lo cual equivale, primero, a admitir que determinados montajes necesitan otros escenarios, y segundo, que el protagonismo corresponde al teatro y no al monumento.

Otra cosa —y ésta es una de las razones de ser de ambos festivales— es que tanto el Teatro Romano como el Corral de Comedias sean espacios singularísimos, cuyas características permiten rescatar o potenciar antiguas y hermosas formas de teatralidad. Sin embargo, en ambos casos se han creado espacios complementarios, pero no desvinculados de la atmósfera arquitectónica del festival —anfiteatro romano o plazas y claustros de Almagro—, a fin de armonizar la referencia histórica con la demanda poética y las necesidades técnicas de cada montaje.

El hecho de que el Festival de Mérida esté indagando sobre la significación de un teatro del Mediterráneo, entendido como desarrollo del núcleo grecolatino, o el sentido amplio con que, a su vez, está definiendo Almagro su dedicación originaria a los clásicos españoles —dando, por ejemplo, entrada a Shakespeare, a Molière, a Marivaux o a Zorrilla— no supone ninguna desvirtuación de la coherencia de ambos festivales. Simplemente, como decía Giancarlo Menotti, el director del Festival de Spoleto, la supervivencia de un festival implica su continuo reajuste dialéctico. Un festival sometido a criterios inamovibles es un festival muerto. La teoría que tanto Mérida como Almagro han formulado sobre su evolución —que pasa, en el caso de Almagro, por la participación organizativa y presencia fundamental de la Compañía Nacional de Teatro Clásico— muestra claramente hasta dónde la fidelidad a un criterio implica su constante conexión con los nuevos factores históricos, que, en este caso, incluirían la atención a ese nuevo discurso europeo —y la mediterraneidad y el clasicismo serían dos de sus componentes naturales— al que ya hemos hecho referencia.

Importa, por lo demás, destacar que este tipo de festivales no se limita a programar espectáculos ya existentes o planteados con vistas a una circulación general. Si Mérida o Almagro se limitaran a reunir determinados espectáculos, según su propio criterio monográfico, acompañándolos de una serie de debates y actividades complementarias, su función sería relativamente pequeña. Lo importante, lo que da un sentido último a tales festivales, es su capacidad para estimular —interviniendo, casi siempre, en la

producción— el nacimiento de espectáculos ambiciosos, el reencontro con textos fundamentales y no representados por el teatro comercial ni aun por el teatro público, más atento a los grandes autores modernos —exceptuando el caso, singularísimo, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico—, para introducir, en fin, en la vida teatral española experiencias y puntos de referencia absolutamente fundamentales. Basta examinar la programación de nuestros innumerables festivales-muestra de verano para advertir el papel que juegan las producciones surgidas del estímulo de Mérida o Almagro.

Festivales de teatro experimental. El antecedente es, sin duda, Nancy. El festival se plantea como una confrontación de nuevas tendencias, de nuevas formas. Su virtud, por contraposición a tantos festivales obsesionados por el éxito —en muchos de los cuales se ha eliminado prácticamente el teatro para centrarse en el *ballet* y el recital de algún cantante famoso—, es la del riesgo, la de asumir su responsabilidad cultural, la de contribuir, por tanto, a enriquecer el discurso teatral español.

Los festivales de Granada y Valladolid son, en este campo, los más notables. Y los que reciben, sistemáticamente, el vapuleo de aquellos sectores locales que quisieran un festival más tradicional. En otros casos, como el Festival de Otoño, se intenta, entre sus objetivos, cubrir este apartado. Podríamos citar otros ejemplos. Son festivales de más entidad que las simples muestras de espectáculos ya sacralizados. Al menos aquí se intenta cumplir con Dios y con el Diablo, con el éxito y el riesgo, con la gran imagen del consumo y con la siempre insegura experimentación.

El Festival Iberoamericano de Cádiz. Un lugar especial corresponde al Festival Iberoamericano de Cádiz. Este año se ha celebrado su tercera edición, y debemos vincular su nacimiento a la concurrencia de una serie de positivas razones de orden político.

Si América Latina lleva años intentando crear una especie de conciencia supranacional, de superar la balcanización a la que —por razones obvias— se ha visto sometida, cabría decir que ahora se han dado los primeros pasos en otro empeño todavía más difícil: la noción de Comunidad Iberoamericana, incluyendo en ella América Latina, Portugal y España.

Por nuestra actitud melancólica de antigua metrópoli, por el paternalismo imperialista con que, desde la independencia de los países americanos hasta hoy, hemos solido contemplar las antiguas colonias, y aun por cuanto hubo en la afirmación de la identidad americana de lógico rechazo de España, lo cierto es que, al margen de conmemoraciones, discursos retóricos, monumentos coyun-

turales y periódicos encuentros verbales, la historia moderna de América Latina se ha hecho totalmente de espaldas a nuestro país. Quizá desde la independencia americana hasta hoy sólo dos grandes acontecimientos históricos españoles han incidido, de manera apasionada y real, en la vida contemporánea de aquellos países: uno fue nuestra guerra civil del 36; el otro, la consolidación pacífica de nuestra actual democracia. Dos hechos que definen una nueva relación con América; el uno, frustrado por la derrota republicana; el otro, reafirmado a través de los discursos y decisiones de los nuevos responsables de la política española. Se trata de saber si somos capaces de participar, desde nuestra singularidad, en dos proyectos trascendentales: el de la Comunidad Europea y el de la Comunidad Iberoamericana.

Si América Latina, entre sus muchas actividades encaminadas hacia ese mismo objetivo, ha hecho de una serie de festivales de teatro —Manizales, Caracas, Puerto Rico, Montevideo...— puntos de vertebración de los distintos teatros nacionales, el fenómeno nuevo, congruente con nuestra realidad política, es tanto la creciente participación española en esos festivales latinoamericanos como la organización de otro, establecido sobre bases afines, en Cádiz. Y digo afines porque la grandeza y honradez del Festival de Cádiz está en integrar el teatro español —y el portugués— al discurso sin modificar su orientación ni su atmósfera. O, en todo caso, de modificarlo a partir del valor teatral y político de nuestras aportaciones, y nunca como el resultado de un propósito dirigista determinado.

Son ya tres años en los que Cádiz consigue reunir a medio centenar de profesionales del teatro de la Comunidad Iberoamericana. Tres años durante los cuales, a lo largo de diez días, ese medio millar de personas ha podido debatir sus ideas, mostrarse sus espectáculos, construir una conciencia común.

FINAL

Los festivales tendrán siempre en su contra la sospecha del escaparatismo, del gran gesto con el que se oculta la mediocridad cotidiana. Hacer de esta sospecha un juicio categórico sería, sin embargo, un error. Hay que analizar caso por caso. Aparte de que siempre tendrán a su favor dos resultados: poner el teatro en la actualidad de la vida ciudadana y favorecer el encuentro con espectáculos que la cotidianeidad no aceptaría. A partir de ahí y de la existencia de una política teatral coherente, se trata de ir encontrando las respuestas vivas que correspondan a las circunstancias de cada época.