

## Entrevista con José Triana

### Christilla Vasserot

*No te voy a preguntar por qué escribes, pero quisiera saber para quién.*

Es una pregunta que siempre me he hecho, desde el principio, y creo que la respuesta siempre ha estado en la escritura. Escribo para los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Es decir que siempre he pensado que debo expresar en mi escritura los problemas de aquellos hombres que, por alguna razón, dentro de la sociedad ocupan un lugar marginal, o describir con tal fuerza esa marginalidad de los personajes que toque a todos los sectores, a todas las capas de la sociedad. Esa es una de las interrogantes más grandes que se hacen siempre a un escritor: ¿para quién escribes? Escribir siempre supone un riesgo. Y creo que escribo tratando que tanto lo vivido como lo soñado tenga una fuerza tal que parezca un sueño de la vida y que ese sueño sea capaz de destruir esa parte sombría de la nada, del vacío. En realidad, no sé por qué escribo ni para quién. Todas éstas son conjeturas.

*¿Al escribir poesía, persigues la misma meta que con el teatro?*

Tanto cuando escribo poesía como cuando escribo teatro, me parece que estoy escribiendo la misma cosa. No encuentro ninguna diferencia. Sin embargo, como resultado puedo pensar que la poesía es como si buscara una estética y el teatro es como si buscara anular el vacío. Me resulta difícil hacerte ese planteamiento de una diferencia entre las escrituras tanto de un poema como de una obra de teatro. Creo que durante todo el tiempo hago lo mismo. Y creo que los temas están insertos. Hay una correspondencia entre lo que escribo como poema y lo que escribo como teatro. Todo está enlazado, como imbricado extrañamente, formando un cuerpo sólo. Posiblemente haya resultados diferentes, pero las dos formas están ligadas. Además yo miro el texto teatral como un enorme poema. Los hombres, cuando hablan en mi teatro, es como si estuvieran buscando una raíz secreta, una raíz misteriosa que en realidad es lo poético, el misterio poético.

Creo que todos los personajes de algún modo se debaten por expresarse en esa vía, esa corriente, ese fluído extraño, misterioso, que es el poema, o que es la poesía. El poema es la escritura; la poesía es la búsqueda de lo invisible, una manifestación de lo invisible, es decir cuando ya el poema queda como quintaesenciado y solamente queda alguna frase o queda algún verso que puede agitar o tocar zonas soñadas o pensadas extrañamente. Me resulta muy difícil buscar una definición porque son los instrumentos con los cuales uno trabaja y al mismo tiempo uno no sabe exactamente con qué es lo que trabaja. Porque la mayoría del tiempo sabemos que trabajamos con una cosa que se llama la memoria, pero la memoria es tan inconsútil y al mismo tiempo tan fragmentada que lo único de que podemos tener conciencia es de su fragmentación. No podemos tener conciencia de su estructuración. Trabajar con la memoria es trabajar siempre como en un terreno cenagoso. ¿Tú has visto a esos equilibristas que atraviesan de un lado a otro en un circo, en una cuerda floja? Y tú los ves que van pasando. . . . Pues eso yo creo que es una de las definiciones que podría plantearme o replantearme con la escritura . . . ese acto.

*¿En qué medida los personajes de tu teatro son representativos de la sociedad cubana?*

Ellos son para mí los más representativos. No son los personajes ni de la alta sociedad ni de una sociedad instalada correctamente. Son hombres que por una u otra razón siempre están como al borde, marginalizados, nunca satisfechos ni de lo que han hecho ni de lo que hacen. Siempre están como al margen, como un canto al margen. Están en una orilla extraña dentro de la sociedad. El mundo está bullendo de este lado y de este otro están ellos como expectantes, actuando, agitándose, con ciertas convulsiones, con cierto sentido crítico; algunas veces con ferocidad, otras veces pasivamente. Luchan y la mayoría no sabe por qué. Buscan algo cuyo significado último ignoran. Es como estar dentro de la realidad y salir fuera de la realidad, como si quisieran imponerse y al mismo tiempo saben que la lucha es inútil, al mismo tiempo forcejean contra esa realidad. Es un debate permanente entre acto y conciencia.

*Pero, ¿cómo defines esa realidad, ese mundo?*

Yo creo que ése es un problema del espectador. Cuando uno escribe, uno cree siempre en el mejoramiento, en el mejoramiento humano. Es esa parte un poco *naïve* de la escritura: uno cree que va a ayudar, que va a resolver. Eso no es cierto. A largo plazo posiblemente influya la escritura en el individuo. Pero el tanteo de uno, escritor, por esa especie de enorme pasión que tiene con la

sociedad, con los seres que lo rodean, con los amigos, es decir toda esa necesidad de darse que hay en la escritura, siempre la he pensado como el acto mayor que yo pueda dar. Creo que en cada una de mis obras hay una metáfora que yo quiero exponer. Ahora, algunas veces esa metáfora se me escapa a mí, su significado yo no lo entiendo. Y creo que es mejor que sea así y que no trate de buscar una lucidez absoluta porque eso trataría de destruirlos a ellos como seres vivos. El mundo y los personajes a los que he creado deben de explicarse por sí mismos. ¿Que tienen una correspondencia con la sociedad cubana? Naturalmente: yo soy cubano y todo lo que trato de hacer es expresar esa sociedad. Pero muchas veces, la mayoría, no sé exactamente el significado último. Vivo en un mundo de conjeturas muy estúpido, y dentro de esa estupidez hay momentos lúcidos, como en los locos. Me parece que eso ya es más que suficiente. No gratifico la inteligencia porque creo que la mayoría de las veces es lo que sirve para destruir, no para construir. Entonces busco en esa otra zona, que no sé exactamente si es estupidez o si es temura, o si es amor, o si es melancolía. Pero no creo que yo tenga una respuesta inmediata. No soy de los autores que pueden clarificar mucho con respecto a su escritura. Más bien es una divagación o un discurso sostenido en busca de alguna luz que aparecerá extrañamente.

*A pesar de que tus obras se desarrollan en épocas diversas, ya sea la guerra de Independencia, la dictadura de Batista, o más acá si no tomamos las acotaciones al pie de la letra, los personajes parecen sufrir siempre el mismo estado de sumisión, corrupción y alienación. ¿Será que las cosas no cambian nunca?*

No, yo creo que las cosas han cambiado, o van cambiando, o pueden ir cambiando. Creo que el hombre va cambiando y se va ensanchando en los diferentes niveles en los cuales se mueve. Todo eso se va transformando. Si busco en las obras que he escrito, primero hay una intención histórica. Puede que como intención o como resultado sea un fracaso. Ahora bien, a mí me ha interesado la historia cubana porque creo que ella va de fracaso en fracaso, buscando una luz, o buscando algo extraño, posiblemente voces mesiánicas, posiblemente soluciones heroicas. Posiblemente dentro de todo ese marasmo, de esa corrupción, de esa agitación de luchas extrañas, podemos decir que nuestra sociedad se va amplificando y se va concretizando. Eso ya es un elemento más que suficiente para instalarla dentro del mundo literario, que es lo que en definitiva a mí me interesa. Es decir, rastrear la historia, exponer diferentes aspectos del hombre y al mismo tiempo darles a todos ellos una dimensión proteica, misteriosa; que tengan diferentes interpretaciones y sean abiertos al porvenir, pero que entre ellos mismos se fueran uniendo y se fueran haciendo una pequeña luz de comprensión de lo vivido, de la vida cubana. Es verdad que hay

muchos elementos sórdidos en todas las piezas, pero es que la historia humana está hecha de sordidez, es un juego doloroso, una historia dolorosa y sangrienta la mayoría de las veces. Los pequeños núcleos que he tocado dentro del teatro demuestran precisamente todo aquello que he vivido, tanto imaginariamente como en carne y hueso, alguna parte de lo que el hombre puede sufrir.

*Quisiera que comentaras algunos términos que se aplicaron a ciertas obras tuyas o a los que se aludió para analizar tu teatro. El primero es: teatro político.*

El hombre es un *animal político*, entonces yo creo que toda mi obra es una obra política. Todos los personajes míos son seres humanos, o al menos buscan la potencialidad de realización humana. Ellos se buscan, se creen, se piensan capaces de luchar como tú y yo por un lugar en el mundo. En este sentido son seres políticos, extrañamente pero son seres políticos. Son activos, pensantes, son animales que viven, que se agitan y crean un potencial de fuerza, explicando algunas veces los horrores, unas veces explicando la indiferencia, otras el encierro. Están confrontándose unos con otros y buscando una salida, una solución. No es entender el teatro político como aquel que debe tener un mensaje, que tiene que solucionar los problemas de los políticos, dar respuestas a los horrores que hacen los políticos. Por ejemplo, en los años que viví en Cuba, hubo el enorme debate del teatro brechtiano y del teatro soviético: esos eran los puntos más altos de la actividad creadora teatral. Siempre ese teatro me dejaba un poco perplejo, por no decir indiferente. Yo realmente me muevo en otro campo, en otra zona. Estoy mucho más cerca de Antonin Artaud; me gustan más las investigaciones de un teatro centrado en el ritual, la ceremonia, la vida síquica del hombre y la vida del hombre en comunidad, etc. Pero el teatro que nosotros hicimos en Cuba fue barrido, fue destruido totalmente; vino otra gente mucho más joven que nosotros y asumió el papel que querían los políticos que tuviera el teatro. Y se hizo el teatro político, un teatro en el cual el poder siempre tenía el papel paternal y los otros eran bestias malas, es decir blanco sobre negro. El resultado es que de eso hoy día queda poco, porque los escritores estaban en función de los intereses del grupo político en el poder. Yo creo que el teatro es otra cosa, que el teatro busca otros territorios. ¿Territorios de qué? De la conciencia, de los problemas de conciencia, de los problemas de nuestra vida, esta vida que vivimos, cómo debemos vivirla, cuáles deben ser nuestras mayores aspiraciones, cuáles deben ser nuestros mayores intentos. Pero esto sin programación, que es lo que yo combato. Un teatro dirigido lo detesto. Una obra nace como un hecho espontáneo, como nace una flor, una abeja, una hormiga, es decir esa cosa que es del esfuerzo animal, brutal, del misterio de la naturaleza. No me vienen ahora palabras mejores. El caso es que el teatro debe nacer de los

problemas naturales que se van planteando los hombres mientras viven. Ya cuando hay una programación demasiado evidente, el teatro deja de funcionar. Esto lo hemos visto con el teatro de Maiakovsky, con el teatro de Bertolt Brecht, lo hemos visto con todo el teatro que es programático. Hoy día no nos interesa. Creo que el escritor, nosotros como escritores, los que tratamos de escribir teatro, estamos siempre dentro de esa encrucijada entre teatro político, a la manera que quieren los políticos, y el otro teatro, el teatro que nace espontáneamente, que busca zonas más contradictorias. Además, yo creo que siempre el que escribe está contra, nunca está a favor. A favor es secretamente, en una dimensión mayor, en una dimensión espiritual; pero se escribe *contra*.

*¿Entonces estarías de acuerdo con la denominación: teatro subversivo?*

Sí, ése es el punto que yo busco: un teatro de subversión, que haga reflexionar, un teatro que haga pensar, que sirva como de conductor para un mejoramiento humano. Pero siempre dentro de la subversión, nunca dentro de la aceptación. El día que un escritor se pone a escribir en favor de, yo me pregunto: ¿por qué limitarse? Sin embargo, si tú buscas la subversión, ella te da una mayor amplificación, te da una mayor diversidad y te da una ambigüedad. Y los textos entonces adquieren una dimensión mayor, mucha más fuerza. ¿Por qué sigue siendo *Los siete contra Tebas* una obra permanente? Es una ópera, es un ejemplo de obra política, pero que también llega al corazón humano. Se están enfrentando los dos hermanos, y cada uno tiene razones poderosas. Nadie es mejor, ni el de afuera ni el de adentro. Los dos están luchando por unas mismas causas y han cometido los mismos errores. Ahí es adonde voy: ese teatro subversivo, donde se enfrentan las dos caras de uno mismo. Esa es la búsqueda que a mí me interesa. Por ese camino voy, por ese camino he ido siempre.

*Y cuando se habla de teatro psicológico, de representación de un sicodrama a propósito de *La noche de los asesinos*, ¿qué opinas?*

Por lo regular todos vivimos haciendo un sicodrama, así que es banalizar el tema, o banalizar la obra. Yo creo que más bien es el enfrentamiento de dos poderes: el poder de los jóvenes y el poder de los viejos. Es el eterno enfrentamiento como lo hubo en el año de 1953 en Cuba y como después lo vimos en los años 60, en Cuba también: hubo ya una generación que empezó a pensar. Por eso la obra se hizo tan interesante y tuvo la repercusión que tuvo: ella manifestó una verdad de dos generaciones. Y parece ser que todavía sigue conquistando a otra gente. Pero no creo que sea el problema psicológico de matar al padre, a mí no me ha interesado ese asunto. Además, si tú analizas siguiendo la línea conductora del

sicodrama, todo lo que se dice ahí con los padres es una historia banal. El verdadero furor de esos muchachos no es el vaso que se rompe ni el grito por que se apague el radio. Lo que ellos quieren es que el mundo esté mejor ordenado y que el amor ocupe un lugar justo entre ellos, y no ese desorden, esa arbitrariedad en la cual ellos se mueven como fragmentados, como rotos, como arbitrariamente mal dispuestos dentro de la sociedad. Ellos tratan de buscar ese orden. Y esas palabras corresponden muy bien a lo que podría yo llamar teatro político.

*También se vinculó La noche de los asesinos con el teatro del absurdo . . .*

Mira, vamos a hablar honesta y claramente. Aunque esto quizás resulte un poco largo, un poco tedioso, quisiera exponerte la formación que yo tuve. ¿Cuáles fueron los autores, las obras primeras que me movieron en el teatro? ¿Cuáles fueron las raíces exactas de mi formación? Está Dostoievsky en primer lugar, está Cervantes, extrañamente, formando parte, y están los escritores cubanos. Esos fueron los primeros libros: la lectura que mi padre hacía del Dante, cuando mi padre me leía Cervantes, después cuando yo empecé a los catorce o quince años a leer seriamente, o a tratar de entender algo en el mundo dostoievskiano. Esos fueron escritores que a mí me turbaron, que me sirvieron como una especie de limo; mi formación básica, fundamental, parte de ahí.

Después viene el famoso movimiento existencialista que inunda toda nuestra vida. Los libros de Camus *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde* fueron hitos fundamentales para toda la generación formada dentro de los años 50, del 40 y pico al 50. Ya estaba en nuestras manos cuando yo tendría diecisiete o diecinueve años. Eso ya tiene un carácter muy formativo. Como lo tiene toda la generación del 98: Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, que son escritores a los cuales yo sigo con mucha pasión, como a Ramón del Valle-Inclán. Ya no es el limo, sino lo que trata de hacer el cuerpo espiritual de una persona. También te podría hablar de algún cuento de Sartre y sobre todo los trabajos que hizo y que nosotros leímos con mucho interés: *Lo imaginario* por ejemplo, y el libro sobre Baudelaire. *La prostituta respetuosa* y *Las manos sucias* fueron a finales de los años 40 una especie de explosión del nuevo teatro en Cuba. Después están las obras de teatro de Camus, entre ellas *Calígula*. Todo eso forma parte de nuestro acervo cultural. En los escenarios se ponían mil representaciones, quinientas representaciones, trescientas representaciones. Y ahí, en ese mundo me formé. Hubo por ejemplo en los años de 1950 una representación maravillosa de *La prostituta respetuosa*. Esa obra fue una convulsión dentro de nuestro teatro. Pero otra convulsión fue la representación de *Las criadas* de Jean Genet, que hizo que me pasara dos o tres noches sin poder dormir, fascinado todavía por las voces

que oía, de los actores hablándome, de las dos actrices hablando y diciéndome cosas que me perturbaban y llenaban de verdad, me hablaban al corazón, directamente al corazón. Son obras que uno no puede olvidar. Es decir que a los dieciocho, diecinueve años ya tenía repertoriados dentro de mi cultura personal a esos autores que me habían tocado profundamente.

Más adelante viene el famoso movimiento del absurdo. Pero yo ya estaba formado. Sólo lo vengo a coger en el año de 1958, en España, cuando se montan las obras de Ionesco y de Beckett, de las que se hacen unas representaciones para mi gusto extraordinarias en unos pequeños teatros experimentales en Madrid. Ya anteriormente yo había escrito tres o cuatro obras: una que destruí que se llamaba *El incidente cotidiano*, otra que también había destruido que se llamaba *Augusta* y otra que se llamaba *La casa de las brujas*. Y había escrito otra obra, que permanece todavía, que se llama *El Mayor General hablará de teogonía*. Es decir que en el período de 1954 a 1958 ya tenía obras dentro de mí que correspondían a lo que después iba a ver. Por eso es la pasión que tomo por el teatro del absurdo. Yo ya estaba trabajando en eso . . . con las limitaciones que tienen las obras. Yo no me voy a poner al nivel de una obra de Ionesco o una obra de Beckett, me ocupo en mi pequeño rol de escritor diferente. Pero cuando vi *La lección* me dije: estoy delante de un clásico. Cuando vi *Jack o la sumisión*, me pareció tan hermosamente orquestada, llena de luminosidad, llena de encanto . . . era un teatro que me apasionaba. Para mí, siempre sigue superior Beckett. *Esperando a Godot* y *Final de partida* son dos obras inmensas, que han planteado y nos han demostrado toda la angustia del hombre en una situación sin salida, en situaciones insensatas. A partir de ahí, son pocas las obras ya que me pueden ir impresionando, que me van interesando, aunque veo algunas que son admirables.

Aparece entonces el teatro de Bertolt Brecht. Aquí en París tuve la oportunidad de ver *Madre Coraje*. Lo consideré un enorme y maravilloso espectáculo. Pero . . . lo que te quiero decir es que no es por indiferencia o por falta de sensibilidad frente al pensamiento germánico, sino que me parece que todo eso es demasiado fácil, demasiado inmediato, todo está explicado. Y en el hombre hay muchas cosas que no pueden explicarse. Por mucho que tratemos de descifrarlo, siempre vamos a encontrar zonas y zonas más oscuras, más oscuras. Y algunas veces una lucecita. . . . Después se vuelve a apagar la luz. Aunque haya obras que me parecen excepcionales: la *Lulu* de Alban Berg, por ejemplo, como acto teatral es de las más eminentes que he leído y que oí. No dejo de reconocer la grandeza de Brecht (después lo he estado analizando y estudiando; ayudé en la traducción en Cuba del *Galileo Galilei* y de *La buena alma del Sechuán*). Es un teatro muy bien hecho, pero la turbulencia de nuestro mundo no la encuentro. Prefiero en ese caso las obras de Fritz Lang, en el cine. Creo que

él ha ido mucho más lejos, como en el film *Furia*, de los años 30 y pico, que sigue siendo un momento realmente complejo, digno de estudio y de revisión. Las historias de Mabuse o la historia de M me interesan también.

Entonces, llamarme absurdista está bien, pero creo que mi búsqueda es otra. Puedo pensar que en algún momento he planteado la absurdidad de nuestra sociedad, pero siempre con un elemento más positivo, es decir pensando que el hombre es una criatura única, que el hombre, a pesar de todo el horror que pueda crear, merece la pena. Eso creo yo.

*Has hablado de Brecht y de Valle-Inclán. Ellos tienen un punto común que es su teoría del distanciamiento . . .*

Eso me interesa mucho, y sobre todo distanciamiento en el sentido de la representación. La obra de Ramón del Valle-Inclán es totalmente distinta de la obra de Bertolt Brecht, y sin embargo tienen un punto común que es su teoría del distanciamiento. Para hacer una puesta en escena gratificante de una obra de Ramón del Valle-Inclán, siempre hay que tomar distancia con la situación. La obra adquiere entonces una mayor fuerza. Sin embargo, el distanciamiento aplicado a las obras de Bertolt Brecht se pierde, porque entonces se convierte en demasiado didáctica. Vi una *mise en scène* de *La ópera de cuatro kilos* por Giorgio Strehler, el director del Piccolo Teatro, que me pareció excelente. Creo que el elemento del distanciamiento estaba trabajado de otra manera, interpolando elementos del teatro convencional y del teatro de la crueldad, y así se evaporaba la dimensión didáctica. Entonces fue muy interesante. Y vi también por el mismo Strehler *La buena alma del Sechuán* y era realmente una maravilla. El teatro de Bertolt Brecht, retomándolo como si fuera una obra shakespeariana. Sin embargo, creo que la obra de Ramón del Valle-Inclán, aplicándole el punto de vista del distanciamiento, se hace muy eficaz, muy válida su respuesta escénica, su logro escénico.

*Revolico en el Campo de Marte es, para esquematizar un poco, una parodia de las comedias del Siglo de Oro español. Palabras comunes es una adaptación al teatro de la novela de Miguel de Carrión Las honradas. Medea en el espejo es una transposición en el ambiente cubano del mito de Medea y de la Medea de Eurípides. ¿Tienen algo común esos tres tipos de referencia a un modelo: parodia, adaptación teatral y transposición ?*

Sí, yo creo que sí, porque es insertar las obras o el mundo de esos hombres un poco marginales, casi todos, dentro del mundo de la cultura. *Medea en el espejo* es sencillamente una respuesta a las otras *Medeas* que se han hecho: la de

Anouilh, la de Séneca, la de Unamuno y la original, la de Eurípides. Naturalmente, lo hago partiendo de la sociedad que conozco e imponiéndole una especie de brillo musical, extraño, a la pieza, con elementos sacados de las referencias populares, del mundo popular. Algunos personajes son sacados de canciones, otros son sencillamente manifestaciones de la vida más común de la sociedad cubana, pero como instalándonos dentro de un marco trágico, en busca de una respuesta a una pregunta que siempre me he hecho: ¿qué dimensión tenemos, como hombres, como gente que habita ese lugar del planeta? La obra *Revolico en el Campo de Marte* la he hecho pensando en una especie de juego mozartiano. En esa época yo oía mucha música de Mozart, así que posiblemente debe de estar impregnada de algún juego mágico, mozartiano; en el verso posiblemente esté, no sé. Quizás sea eso muy pretencioso. A las comedias de Lope de Vega, de Calderón de la Barca, les hago un homenaje también. Por una parte juego con el verso, hago disparates, creo un desorden que se hace poético dentro de la pieza, pero al mismo tiempo voy siguiendo las estructuras dadas por el teatro de Lope de Vega y jugando un poco con el barroquismo calderoniano. En cuanto a *Palabras comunes*, es un intento de tomar una novela y darle un vuelco teatral, buscar los vericuetos, zonas extrañas que me sugería la novela y entonces darle cuerpo, y ofrecerle un homenaje a Miguel de Carrión. Es decir que todo está en función siempre de un acto cultural. Es la búsqueda insistente del acto literario, insertándome además en la Historia, insertando las cosas dentro de la Historia.

*El tema del amor está presente en todas tus obras. Sin embargo, en Ceremonial de guerra no hay personajes femeninos . . .*

Pero existe el amor entre los hombres. Creo que hay una escena muy hermosa en la obra, que es el encuentro de Aracelio con Carlos. Creo que es una escena de amor entre dos hombres que está resuelta de un modo muy saludable, que está bien orquestada. La obra también es un canto al amor. Por un lado está el juego político, el juego heroico, la guerra, el furor de la guerra, etc., y están esos hombres debatiéndose, hablando de un mismo amor, de un amor hacia lo invisible. Creo que la verdadera respuesta de la obra está dada en el forastero que viene, en ese ser ambiguo que entra en la escena, que no es ni blanco ni negro, que no es ni hombre ni mujer, cuando empieza a hablar y a cantar sobre la naturaleza y las flores, la naturaleza cubana. . . . Un canto de amor, yo creo.

*Lo que mueve a tus personajes es su búsqueda de la Verdad. Podemos llamar así el reconocimiento por cada uno de su propia identidad, la "Revolución ejemplar"*

*como dice Miguel Hernández en la frase que pusiste como exergo a Ceremonial de guerra, o la Libertad. ¿Pero es eso sólo un sueño ?*

¿Y es que tú crees que lo que estamos haciendo, esto de ponernos delante de una máquina que nos está grabando, no es un sueño también? ¿Qué es lo que va a quedar de ello si no va a ser un sueño? Unas palabras dispersas, las tuyas, las mías, buscando algún sentido extraño. . . . Eso yo creo que es la vida. La obra de Calderón *La vida es sueño* siempre ha sido una especie de interrogante para mí, una incitación realmente a la escritura; lo mismo que las obras shakespearianas. *Sueño de una noche de verano* es una obra enorme, maravillosa. No menos maravillosa es *Julio César*, o *Antonio y Cleopatra*, o *Coriolano*: siempre se están tocando zonas irreales. Todo el teatro shakespeariano está en esa dimensión: un sueño. Es lo que sueño que debe ser el gran teatro y que aspiro a dar, y me doy cuenta que estoy incapacitado para ello, y con esa frustración moriré. Un momento sublime es el del borracho de *Macbeth* entrando después de que se ha cometido el gran crimen. Se oyen golpes en la puerta, se oyen unas campanas y él empieza a decir incoherencias. Y después el momento de la mujer, lady Macbeth, cuando está lavándose las manos, y por mucho que se las lave siempre están manchadas de sangre . . . y ya no es la sangre física, es la sangre invisible que la rodea a ella. En esos momentos se mezclan lo vivido y lo soñado, se hace como vida en sueño.

*¿Qué vínculo hay entre la memoria y el sueño ?*

Tienen la misma capacidad de darnos lo fragmentario, lo que somos.

*¿No será la Verdad la desaparición de las fronteras entre vida y muerte, locura y razón, sueño y realidad, la desaparición de toda clase de discriminación, racial por ejemplo ?*

Sí, pero tú lo tienes claro.

*Eso nos lleva a hablar de la paradoja de la falta de comunicación entre los hombres dentro de la sociedad. Es un problema social, pero también lingüístico . . .*

Sí, dificultades y dificultades. Creo que es una enorme dificultad. Pero es natural. Cada hombre arrastra su victoria. Y cuando se enfrenta a otro hombre, su historia es la que habla, o los fragmentos de esa historia. Pero el otro no lo sabe y cree que está contestando a una pregunta o a una respuesta inmediatas. Y ninguno se

da cuenta de que los dos están hablando de historias diferentes o de las mismas historias desde puntos de vista diferentes. Y eso es lo que hace apasionante siempre a la vida humana, ese puro contacto con una historia. ¿Cuántas veces estás convencida de que lo que están diciendo aquí corresponde a lo que está sucediendo? Hay fragmentos que vuelan del pasado y están dando una respuesta aquí. Esa incomunicabilidad es lingüística e histórica, por lo tanto social. Y de eso estamos hechos, ésta es nuestra materia, materia que nos turba, nos perturba, nos enajena, nos lleva algunas veces a estados límites.

*¿A esa fragmentación le puede dar el teatro una respuesta?*

El teatro la representa, la hace evidente. Lo hermoso del teatro es precisamente que nos pone en contacto con esa materia informe, desasida, y que de momento sorprende porque está llena de luminosidad. Dentro de la neblina de las palabras de los personajes siempre hay un instante sorpresivo. Y ese instante es el que a nosotros como espectadores nos interesa. Te hablaba de los dos momentos de Shakespeare, de *Macbeth*, esos dos instantes: la entrada del borracho, oyendo campanas; él está totalmente entre sueños, no sabe exactamente qué es lo que está pasando; ha sucedido el crimen, se oye el canto de un gallo a lo lejos, y todo está así como en bruma, como él; y además todo lo que dice son vulgaridades. Y también está la escena de lady Macbeth. Llegar a ese nivel, pocos escritores lo han logrado dentro del teatro, del gran teatro, del teatro universal. Esos minutos en que tú te dices: ¿dónde estoy? ¿qué es esto? Posiblemente mi ignorancia sea muy grande, o mi falta de sensibilidad sea enorme, pero momentos como esos pocos he encontrado en el teatro. Y ésta es una de las cosas, creo yo, que más me incitan a escribir teatro. Llegar a alcanzar, ¡ah, pretensión mía!, algo así, esa dimensión . . .

*París, 11 de abril de 1991.*



José Triana con José Francisco Jaramillo (director) y Silvia Tamús, Angeles Sánchez y Sergio Castrillo de *La noche de los asesinos* in Puebla.