

Eduardo Arroyo: el exilio y el reino

JUAN ANTONIO HORMIGON

VERTICAL aguileño, dinámico, comunicativo, vehemente a ratos, cauteloso a veces, cordial, incisivo, contundente con quien quiere agredirle, Eduardo Arroyo, pintor, cuarenta y dos años, español, controvertido, blanco de invectivas, paredón de insultos, amigo de sus amigos, es todas estas cosas y varias más. Personalidad pluriforme con una versatilidad flexible, sabe lo que quiere y va a por ello. Me parece muy bien: ¿Cuántas frustraciones se evitarían!

Nació en Madrid en febrero de 1937. En 1958 cogió el trompo y se fue de España a un París añorado y visto desde aquí con los tonos dorados de tierra de promisión y libertad. Allí completó su formación pictórica, trabajó y creció en las redes del mercado internacional. Pero para él fue también una época de formación intelectual, de lecturas, de confrontaciones y devaneos políticos. Fue un tiempo de enfrentamientos personales, de radicalismos verbales, de hipérboles "gochistas" con el sello inconfundible del Barrio Latino. Era aquel tiempo ingenuo y lírico de finales de los sesenta.

El alejamiento de Arroyo de su país fue un gesto voluntario. Lo fue al menos hasta 1975, en que es detenido a su llegada y expulsado de España. Regresó hace un tiempo para realizar la escenografía de "El arquitecto y el Emperador de Asiria", como muchos saben. Después ha inaugurado exposiciones en Barcelona, Madrid y Valencia, pero ante todo ha vuelto a tomar contacto con lo que desde el exilio se llamó siempre "el interior".

"Salí en 1958"

En el conjunto de nuestra conversación, el tema del exilio es, sin duda, un punto de arranque que sigue planeando constantemente sobre el diálogo. España, que fue a lo largo de todo el siglo XIX tierra de exilios, vivió el más denso y cruel durante el franquismo.

El exilio que tuvo su origen en la guerra civil arrojó lejos de nuestras fronteras a centenares de miles de hombres y mujeres. Entre ellos había campesinos y trabajadores, cuadros y dirigentes políticos, intelectuales y artistas. Al-

gunos, pasados los años, pudieron regresar. A otros les fue imposible porque sobre ellos pesaban supuestas responsabilidades penales o, dadas las circunstancias políticas españolas, no podían desarrollar su actividad con mínimas garantías. Otros muchos rehicieron sus vidas en los países en que recalieron. Encontraron un trabajo digno, se realizaron profesionalmente o tuvieron un medio de vida satisfactorio. En bastantes casos, sus hijos se integraron plenamente a la vida del país que acogió a sus padres. España siguió siendo para estos hombres una pasión, una nostalgia, un recuerdo, a veces incluso la expresión violenta de sus vidas truncadas, pero cuando volvieron fugazmente lo hicieron de visita, para ver el paisaje añorado o recordar las calles de su niñez, pero su vida cotidiana estaba ya en otra parte, junto a otros ríos y otros montes, lejos.

Ha habido después otros exilios políticos, los que trajeron las persecuciones del Régimen, que acabaron en huidas para salvar la piel. Hubo además un gigantesco exilio de raíz económica, al que fueron nuestros obreros y campe-

sinos en busca de un salario fijo y el sueño de ahorrar para volver. A este exilio se ha llamado emigración. Ha habido también un exilio intelectual como una hemorragia permanente e incoercible. Profesores, escritores, científicos, pintores, por causas diversas, políticas o personales, por no soportar el clima dominante o no hallar caminos profesionales, se marcharon. Arroyo pertenece a este grupo que entre desarraigos e insatisfacciones fue abriéndose paso lejos de su Patria.

—Cuando me fui en el cincuenta y ocho, esto estaba muerto. Buscaba otras condiciones para mi trabajo. Hice lo que creí mejor. Pero el exilio aleja irremediablemente de los problemas de tu país. No basta con leer todos los días "Le Monde" o en los últimos años ciertos periódicos y revistas españolas. Poco a poco te alejas de los problemas reales, no percibes los cambios, no comprendes muchas cosas.

Dos sorbos de chinchón, una pausa. En otra mesa comen Nicolás Sartorius, César Alonso y Carlos Elordi con unos italianos. Más allá, Marcos Ana. Una verbena.

—Un día vuelves y te das cuen-

ta que estás desconectado, que tienes que comprender de nuevo muchas cosas. A mí me ha sucedido y lo reconozco. Creo que en este país la mayoría comprendéis muy bien a los que nos fuimos, nuestras razones. Por eso yo reconozco el valor, la abnegación y el esfuerzo de los que se quedaron y siguieron trabajando y luchando en España en condiciones duras y difíciles.

—¿Piensas regresar de forma definitiva?

—Sí, quiero hacerlo en un par de años. Ahora tengo ciertos problemas familiares y no puedo trasladar mi casa. Vendré todo lo antes que pueda. Pero repito que sin ningún afán protagonista. Quiero hablar y conocer a mis compañeros y reencontrar el país. Yo sé bien que cada vez que me marchó vuelvo a desconectarme de nuevo.

Durante todos estos años, Arroyo se mantuvo totalmente al margen de las salas españolas y más aún de los canales artísticos propiciados por el franquismo a escala internacional o nacional. Sólo una exposición en 1963 que acabó, como ha dicho en otro lugar, "a fardazos".



Escenografía de Arroyo para "Off Limits", de Adamov en el montaje de Grüber para el Festival de Düsseldorf.



"En la jungla de las ciudades", de Bertolt Brecht. Escenografía de Eduardo Arroyo y puesta de escena de Grüber en el Festival de Francfort de 1973.

—Esa fue una actitud radical con la que ahora no estoy de acuerdo. Fue una equivocación que estoy pagando. No comprendí que había que estar en el país, que era aquí donde se hacían las cosas que iban a cambiarlo. No fui el único, muchos creíamos eso y nos marginamos, y por eso no comprendimos la situación cambiante de España.

Cultura y política

Arroyo ha vivido fundamentalmente en Francia e Italia. Allí trabajó en los sectores culturales ligados a la izquierda. El culturalismo "pro-chino" del París de 1969 y 1970 vela en él una especie de español rebelde lanzado a la lidia del denostado "revisiónismo" marca PCF. Después, varios de sus compañeros de entonces ingresaron en el Partido Socialista Francés, otros abrazaron los ensueños vegetales para ahogar su desilusión de la aventura vivida entre los adoquines levantados del boulevard Saint-Michel la primavera parisina del 68. Pasó a Italia y allí actuó en la órbita del PCI, comprobó su hegemonía y las ambigüedades que han producido en el terreno intelectual muchos de los recién llegados tras los últimos éxitos electorales. Pero ahí está, en definitiva, la cultura como problema y preocupación.

—Sé que las elecciones son, hoy por hoy, el tema que preocupa fundamentalmente a las fuerzas democráticas y populares. Pero creo que es imprescindible comenzar a plantearse los problemas de la cultura. Los partidos tendrán que elaborar unos programas consecuentes que deberán contrastarse. Las cuestiones culturales son muy complejas, ni el esquematismo ni el voluntarismo sirven; por eso hay que abordarlas en serio

cuanto antes. Ahora, una vez pasadas las elecciones, habrá que ponerse a trabajar sobre estos temas, también los intelectuales y los artistas, para construir una organización de la cultura que sirva al país y ayude a su transformación.

—¿Tú piensas que eso va a ser posible?

—¿Por qué no? Mira, una de las sorpresas más grandes que he recibido es ver lo que está pasando en España desde el punto de vista político. Fuera están atónitos al comprobar el potencial democrático que existe en el país tras una dictadura tan larga y represiva.

La práctica teatral

Eduardo Arroyo es fundamentalmente un pintor. Discutido y controvertido, admirado o denigrado, sus obras tienen una indudable entidad artística y conceptual. De todos modos, su actividad como escenógrafo es igualmente interesante. Desde el "Off Limitts", de Adamov, en el Piccolo de Milán en 1969, ha realizado ocho escenografías más para teatros como la Schaubühne de Berlín Occidental, la Schauspiel de Francfort, el Palais Chaillot, la Opera de Bremen, la Opera de París, etc. El orden cronológico de obras es: "Wozzeck", de Alban Berg; "En la jungla de las ciudades", de Brecht; "Las Bacantes", de Eurípides; "Rojito como la sangre"; "Fausto", de Goethe, y "La Walkiria", de Wagner, además del montaje que actualmente gira por España.

—Mi relación con el teatro es un poco especial. Yo no me considero un profesional de la escenografía en el sentido de que no trabajo en esto de forma permanente, recibo encargos, tengo un estudio de proyectos como Svovo-

da o Damiani, por ejemplo. En realidad, mi labor teatral se ha desarrollado casi exclusivamente junto a Grüber. Cuando me centro en un montaje, lo dejo todo y asisto asiduamente a los ensayos, tengo un diálogo constante con el director y de esa presencia surge el dispositivo escénico como propuesta y respuesta, como un complemento y una necesidad. Es una forma de entender el trabajo. Grüber y yo tenemos unos mecanismos de comprensión establecidos, sabemos lo que buscamos, por eso me es difícil trabajar con otro director de escena.

Si exceptuamos su última realización española, que se ha desarrollado en el marco de la empresa privada, el resto de su labor ha sido siempre en teatros dependientes del sector público, forma de producción masivamente dominante en Europa por otra parte.

—En principio, a mí me atraía la idea de trabajar con una empresa privada, era algo nuevo y representaba la posibilidad de un gran número de representaciones por delante. Quería saber qué era eso. Después he comprobado la situación lamentable del teatro de empresa privada para los actores, para quien arriesga un dinero y para el público, en definitiva. En Europa se trabaja sin la angustia de la rentabilidad. Ahí es donde se produce la censura, del terror mortal a que alguien pierda dinero. A mí me sorprende que esto no sea un clamor de los hombres de teatro de España, porque es urgente cambiarlo para poder trabajar con tranquilidad y serenidad.

Frente a este teatro privado, que entre nosotros remeda grotescamente el modo teatral americano, se sitúa un concepto del teatro como necesidad social y servicio público. Pero la formulación organizativa concreta de este tea-

tro reviste características diferentes según los países.

—A mí lo que me parece deplorable son las formas de difusión cultural de la socialdemocracia alemana, por ejemplo. Allí he trabajado con unos medios fabulosos, con un presupuesto muy alto, pero se me ha producido clara frustración porque un espectáculo al que hablamos entregado varios meses de esfuerzo se consumía en pocas semanas, porque la programación es muy estricta. Se invierten sumas que no tienen una suficiente proyección social.

—¿Nos quedamos entonces con la empresa privada?

—No, no, en absoluto. Ni siquiera puede plantearse. Cuando aludo a los problemas del teatro en la Alemania Federal me refiero a un tipo de organización que está a años luz de la de España. Lo que hago no es una crítica de la financiación pública del teatro, sino de su difusión. No estoy en absoluto contra el principio del teatro estable y los problemas que presentan corresponden, desde luego, a una etapa que el teatro español está muy lejos de alcanzar.

—¿Resolvería eso la creación de teatros estables de repertorio?

—Por supuesto que sí. No es lo mismo producir y montar una obra para cincuenta representaciones que saber que se incluye en el repertorio alternante de un teatro y puede estar presente varias temporadas. Esta es la fórmula de los países socialistas y de algunos otros que no lo son. Pero para eso es necesario contar con un concepto claro de lo que es un complejo teatral y del papel que el teatro juega en la sociedad. A ese nivel es al que critico la política cultural socialdemócrata. Grüber y yo, por ejemplo, estamos muy contentos de "La Walkiria", que ha entrado en el repertorio de la Opera de París. El único problema es que el montaje técnico es difícil, pero sabemos que perdurará varias temporadas. El "Fausto", en cambio, supuso más de seis meses de trabajo y sólo se dio unas pocas semanas...

El chinchón se ha acabado, la sala está desierta. Hace calor en la calle y Arroyo salta a un taxi camino del aeropuerto. La conversación queda momentáneamente interrumpida y abierto, como siempre, el debate que afecta al porvenir de nuestro teatro. ¿Queremos que exista y tenga un lugar en nuestra sociedad o que desaparezca convertido en un subproducto deplorable? Los hombres de teatro, los partidos, los sindicatos, las asociaciones ciudadanas, los espectadores, tienen la obligación de informarse y de contribuir coherentemente a que el cambio se produzca. En definitiva, el teatro es suyo y también su porvenir.