

# ENTREVISTA A REGINA LLAMAS EN DOS TIEMPOS: 2003 Y 2005

---

Ricard Salvat

*Julio de 2003*

Ricard Salvat: — **¿Qué pretende la Casa Asia?**

Regina Llamas: — Establecer puentes más próximos con los países de Asia, empezando en Irán y terminando en Nueva Zelanda. Casa Asia es un consorcio subvencionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, en su gran mayoría, y por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

R.S. — **La gente no la conoce demasiado ¿Cuánto tiempo lleva funcionando?**

R.LL. — Sí, se empieza a conocer. Lleva más de un año.

R.S. — **¿Qué cargo desempeña usted?**

R.LL. — Soy directora de seminarios y conferencias, y también de publicaciones, pero en este campo vamos despacio. Tenemos de momento algunos catálogos y algunos libros: uno sobre Filipinas, desde los siglos XVI y XVII hasta nuestros días, y otro sobre «Triangulación», o sea las relaciones España, Asia-Pacífico y Latinoamérica.

R.S. — **¿Hay alguna Casa Asia en Madrid?**

R.LL. — Por ahora sólo hay una Casa Asia en Barcelona, pero ya se está planificando la de Madrid. Sería muy bueno poder hacerlo y que las actividades y los proyectos que salen de aquí se hagan en Madrid y en otras partes de España.

R.S. — **Por lo que he entendido es como una segunda vía diplomática, quizá con países con los que tenemos poca o ninguna relación diplomática. ¿Es un sustituto?**

R.LL. — Culturalmente se puede ver como una segunda vía diplomática, por ejemplo con Taiwán, donde las relaciones diplomáticas funcionan, sobre todo, en términos de relaciones culturales. Pero también es importante que nosotros demos a conocer la realidad asiática. Barcelona es además una ciudad con mucha relación con Asia. La gente de aquí viaja mucho hacia algunas partes de Asia, creo que más que cualquier otra parte de España. Llevo veinticuatro años fuera de España, y quince de ellos viajando por Asia, y diría que el ochenta y cinco por ciento de los españoles que me encuentro son catalanes.

R.S. — **Ahora usted se va un año en comisión de servicios (para investigar).**

R.LL. — Sí. Llevo aquí un año y ahora me voy un año más. Estoy casada con un investigador norteamericano, que trabaja en la Academia Sinica en Taiwán. Allí tiene un puesto de investigador asociado en historia del budismo en China. Ha intentado ponerse a trabajar aquí, pero sólo ha encontrado una clase de verano. En parte, por eso nos volvemos allí, porque le encanta su

trabajo de investigación. Yo me voy un año también y veremos a ver lo que pasa. Aunque allí doy clases de español en la Universidad Nacional de Taiwán, aún me queda algo de tiempo para investigar en lo que me interesa que es el teatro chino.

R.S. — **Pues ya estamos en situación. Explíquenos su trabajo de investigación.**

R.LL. — Hice mi tesis en la Universidad de Harvard con el profesor Patrick Hanan, especialista en literatura china. Mi tesis la escribí sobre los orígenes del teatro chino del sur y una obra que se titula *El licenciado número uno: Zhang Xie*. En la China Imperial había tres convocatorias a exámenes, y en la última se pasaban los llamados «exámenes imperiales». La historia de esta obra trata sobre un licenciado imperial, el número uno de estos exámenes o el llamado *zhuan-gyuan*. Se supone que era el hombre más inteligente de esa promoción, el que más talento tenía y un arquetipo moral. Se cree que esta obra existía ya en la dinastía Song, pero el texto que nos queda es de la dinastía Ming, de principios del siglo xv.

R.S. — **Esta es la obra sobre la que usted trabajó.**

R.LL. — Sí. Esta obra está incluida en una de las primeras grandes enciclopedias chinas, por así llamarlas, pero no eran realmente enciclopedias sino una colección de los textos ejemplares de la tradición china. Algunos aparecen transcritos en su totalidad, otros son sólo una selección de pasajes. Esta «enciclopedia» se llama el *Gran canon de la era Yongle*, que es el nombre del reinado de uno de los emperadores de la dinastía Ming. En esta enciclopedia se incluyen por primera vez textos dramáticos, lo que significa, por lo menos a partir de esta dinastía, que pasaron a formar parte del canon literario. Entre los textos incluidos en la *Yongle* aparecen treinta y tres obras de teatro, pero desgraciadamente sólo nos queda un volumen con tres de ellas. *El licenciado número uno* es una de las tres que está transcrita en el volumen treinta y tres. Que exista esta copia es realmente un golpe de suerte. Fíjese, de esta enciclopedia existían dos copias, las dos manuscritas, porque imprimirlas era costosísimo, ya fuera con caracteres móviles o por bloques, a bloque por página. Con las guerras, los incendios y el pillaje durante las guerras, la enciclopedia fue desapareciendo. Este volumen lo encontró un señor chino, Ye Gongzhuo, en un anticuario en Londres. Lo reconoció por lo que era y se lo llevó a China. Este volumen es ya una copia del original que se hizo, probablemente, para sustituir una de palacio que se habría perdido. Para protegerla, Ye hizo una copia del manuscrito para publicarlo y depositó el original en un banco. Este volumen contiene tres obras, dos que son adaptaciones de obras de un teatro de estilo norteño llamado *zaju* y *El licenciado número uno*, que es la obra del estilo del sur que se considera más temprana.

R.S. — **¿Es una obra autobiográfica?**

R.LL. — No, es una historia romántica bastante estereotipada. Un pobre licenciado con mucho talento va a la capital a hacer los exámenes imperiales. A mitad de camino un ladrón le roba su dinero y joyas. Aparece el dios de la montaña que se apiada de él y le ayuda a llegar hasta un templo en donde una joven, originalmente de buena familia, le ayuda a recuperarse. Por gratitud, Zhang Xie se casa con ella. Ya con fuerzas, parte de nuevo para la capital y pasa los exámenes el número uno. El primer ministro quiere casarlo con su hija, pero Zhang Xie se niega y la hija muere literalmente de vergüenza. Cuando le asignan su primer puesto, de camino, decide matar a su joven esposa. La historia termina felizmente, aunque creo que originalmente la historia tuvo un final justo pero trágico. En cualquier caso esta historia es, sobre todo, una crítica del sistema

de educación y de sus valores, y la incapacidad de este sistema de formar y crear una burocracia moral para ocuparse de la administración del país.

R.S. — **Teatro del sur, ¿lo dividen en dos tradiciones?**

R.L.L. — Sí, teatro del sur y teatro del norte. Son dos tipos de teatro con dos estructuras distintas. Esta obra, *El licenciado número uno*, es muy larga, tiene más de cincuenta escenas, un sistema de papeles distinto, una tradición musical distinta..., en fin, que las diferencias son muy complejas y no se pueden explicar aquí. Algunos estudiosos creen que este teatro precede al del norte, pero en la dinastía Ming existe una curiosa veneración por parte de los dramaturgos por la estructura musical del teatro del norte, lo que ha llevado a muchos a pensar que el teatro del norte precede al del sur. En estos últimos años la discusión se inclina hacia la primacía del teatro del sur, pero creo que nos falta documentación, y quién sabe si los futuros descubrimientos arqueológicos no nos aportarán nuevos textos. Aún quedan muchas tumbas por abrir y algunos de los textos con los que ahora trabajo fueron descubiertos hace algunos años en tumbas regionales de «gentiles», por así llamarlos. En cualquier caso, si nos basamos en textos, éste es el primero y es de principios de la dinastía Ming, de modo que el texto que tenemos delante nos muestra las convenciones dramáticas de esta época.

R.S. — **¿Este trabajo de investigación suyo se va a publicar?**

R.L.L. — Aún no, pero estoy en ello. Tengo la traducción de la obra terminada en inglés y castellano, pero creo que debería publicarla sólo cuando haya terminado el proyecto entero, esto es, una historia crítica del teatro del sur. Me gustaría publicarlos al mismo tiempo, el estudio y la traducción.

R.S. — **¿Tiene editorial donde publicarlo?**

R.L.L. — Sí, aunque quizás si mantengo todas las notas a pie de página y los caracteres no quieran seguir adelante con el proyecto. Sin embargo debería hacer lo que pienso, porque es mejor para el futuro y para la sinología en español, un trabajo con todo el andamiaje académico y no un trabajo popularizado.

R.S. — **¿Y ahora en qué está trabajando en el ámbito del teatro?**

R.L.L. — Ahora mismo en nada. Trabajo veinticuatro horas en Casa Asia, incluso sueño con ella. Pero dentro de poco me voy a Taiwán, en parte porque quiero terminar el libro y aún queda mucho trabajo por hacer.

R.S. — **Háblenos del teatro chino, porque aquí se conoce poco. No sé si ha encontrado el dato de la actuación de la Ópera de Taiwán, creo que en 1955. Y luego, ya en los años setenta u ochenta en plena democracia, aquí en Barcelona vino al Liceo la Ópera de Pekín, que no era para nada la Ópera de Pekín que yo vi en 1956 en Munich. Cuando la vi, estaba estudiando en Alemania y recuerdo que fuimos toda la gente del curso. Quedamos todos absolutamente desolados, y nos preguntamos por qué estudiábamos teatro si esta perfección nunca la conseguiríamos. Después superamos esa mala impresión y, al menos yo, me he seguido dedicando al teatro. Aunque usted me dijo en una conversación anterior que quizá la Ópera de Pekín no es lo más interesante, dado que es lo único, o lo poco, que hemos conocido, creo que el nivel es altísimo en relación con lo que aquí se hace, el nivel de formación técnica. Después ha habido, por ejemplo, la película *Adiós a mi concubina*, que nos ha acercado un poco a toda esta tradición, que entendí que era un poco la biografía de Mei Lanfang, más o menos novelada. Me gustaría que me explicara cuáles son las grandes épocas del teatro Chino.**

R.L.L. — Explicar esto es bastante complejo. El teatro no es un arte popular; pero siempre se ha pensado que lo era y sus raíces se han buscado allí, por lo tanto, pocos estudiosos, hasta finales del siglo pasado, se han preocupado de estudiar el teatro. Durante mucho tiempo se pensó que el primer teatro que existe comienza en la dinastía Yuan, como arte que cultivaban los pequeños oficiales chinos pero que apreciaba esta dinastía. En realidad, esta historia es una construcción de un par de intelectuales de la dinastía Ming, del siglo xvi, porque del teatro del norte nos queda una treintena de obras, en su mayoría canciones, con poco diálogo y pocas acotaciones, que no sabemos si son realmente de la dinastía Yuan o ya más tardías, de la Ming. El resto de los textos que tenemos del teatro del norte están recogidos en antologías Ming. Pero con el descubrimiento, a principios de siglo xx, del volumen del *Gran canon de la era Yongle*, los estudiosos han llegado a la conclusión de que es posible que realmente existiese un teatro sureño y popular anterior al norteño de la dinastía Yuan. Como ya he dicho antes, el teatro del Norte es un teatro con una estructura mucho más cerrada. Está dividido en cuatro actos, de vez en cuando utiliza un pequeño entremés para dar tiempo, creo, a los actores a descansar. El papel principal es el único que puede cantar (ya sea masculino o femenino) y el que lleva el peso de la acción, y luego existe una variedad de papeles secundarios, que unas veces son papeles y otras veces personajes estereotipados pero conocidos por su nombre. Para intentar aproximarse diré que el papel del gracioso no es muy distinto al del gracioso del teatro del Siglo de Oro español. Las obras sureñas son más extensas e incluyen, por norma general, cinco papeles, pero a medida que se va desarrollando este teatro van apareciendo subgrupos. El papel masculino y el femenino llevan el peso de la acción y cuando es necesario añaden un «extra», literalmente *wai*. Luego están los tres papeles cómicos, un gracioso o *jing*, un payaso o *chou* y el *mo*, que como cómico se ocupa de mantener un balance entre comedia y las partes serias que desarrollan la acción, pero que también hace las veces de director de escena. Estas dos tradiciones se mantuvieron, más o menos, hasta principios de la dinastía Ming, pero a partir de mediados de esta dinastía tenemos noticia de un teatro regional floreciente, y ahora, desde luego, las variantes regionales ocupan un lugar importante. Yo no soy una «gran fan» de la Ópera de Pekín. Me gusta más el teatro más suave con música más meliflua, del Jiangsu, de Zhejiang, de Shanghai, de Fujian. Hace poco llevé a una de mis hermanas a dar una vuelta por China continental, y en Shanghai fuimos a ver una compañía de mujeres representar una versión adaptada de *La historia de Li Wa*, que trata del amor entre una prostituta de la capital y un joven licenciado. La belleza de la compañía y la habilidad de las actrices dejó a mi hermana perpleja. Y eso que la vio sin calma, porque yo le estaba traduciendo al oído.

La Ópera de Pekín proviene de otra tradición, de las compañías, sobre todo de Anhui, pero también de otros lugares, que llegaron a Pekín durante el siglo xviii y se encontraron con una ciudad cansada de la tradición que allí se representaba, el *Kunqu*. Se asentaron rápidamente creando un teatro más «animado», por así adjetivarlo, en el que el papel principal era en masculino mayor y más tarde el masculino joven. La gran suerte de la Ópera de Pekín, y la razón principal por la que se conoce en Occidente es por sus grandes actores y los recorridos que éstos hicieron por Europa y Estados Unidos en un momento en que el teatro centroeuropeo estaba cuestionándose a sí mismo y buscando otras vías de expresión, y por otro porque fue el instrumento de experimentación de la Revolución Cultural, y por tanto nunca cayó en desuso, como otros muchos.

R.S. — **Y luego se convierte en la ópera nacional, ¿o no?**

R.LL. — Más que ópera nacional, creo que es una ópera «capital». Pero sí que es la que más financiación recibe y la que más visibilidad ha tenido y tiene.

R.S. — **¿Y el idioma?**

R.LL. — No. El idioma cambia, y cambia con las óperas regionales en general. Lo que sí es cierto es que cuando estas compañías de teatro hacen sus representaciones fuera de su región, por ejemplo, cuando la de Shanghai va a Pekín, utilizan el mandarín, que es lo que entiende todo el mundo. Pero siempre que las compañías de Pekín vienen a Taiwán, en la parte cómica se utilizan regionalismos, para llegar mejor a la gente y hacerla reír.

R.S. — **¿Ahora hay autores al estilo occidental, escritores de teatro? ¿Se sigue la línea exclusivamente china o están mimetizándose?**

R.LL. — Hay un teatro de influencia occidental, el *huaju*. Es un teatro urbano y diría que de intelectuales. A partir del premio Nobel de Gao Xingjian, está cambiando, buscando más formas experimentales y propias de expresarse.

R.S. — **Los nuevos autores no escriben en mandarín.**

R.LL. — Sí lo hacen. Pero también en dialecto. La ópera *Gezai*, por ejemplo, que es el teatro regional de Taiwán, se canta casi todo en la lengua de Minan. Pero también escriben en mandarín. Por ejemplo, hace poco vi una obra experimental del teatro de Sichuan llamada *Sueño loco*. No sé quién la ha escrito, es solamente un aria y trata de una fregona vestida con el traje *mao* que, mientras limpia el escenario, sueña que es la actriz principal de una obra. Es una verdadera belleza y creo que nada me ha impresionado tanto en los últimos años en los que se han realizado elaboradísimas representaciones de las obras más importantes del canon dramático clásico chino, como esta pequeña aria. Está escrita y representada en mandarín.

Por otro lado, *El licenciado número uno*, que existe en una variante de Fujian, la ópera de Puxian, nunca se había representado. En 1996 se hizo la primera representación, pero como la música se había perdido, por lo menos la música tal y como aparece en el texto que tenemos de la dinastía Ming, fue recompuesta por un grupo de profesores y músicos y se representó en mandarín. Casi todas las grandes producciones, si se tienen que representar fuera, se realizan en mandarín. El *huaju* en general, por ser teatro urbano y experimental, casi siempre se representa en mandarín, pero en Taiwán también se hacen representaciones en la lengua de *minan* o en mezcla de las dos, y en Hong Kong, que yo sepa, sobre todo en cantonés. Así que depende de la compañía.

R.S. — **Entonces Zhang Xie se representó en 1996 sin música.**

R.LL. — No, con música, o por lo menos una aproximación musical. La música es la parte más compleja de todo el teatro chino. En el teatro del sur son secuencias de arias, de canciones bajo una misma llave. Las obras del sur a veces se representaban durante días, pero pocas veces, creo. La representación de actos o escenas sueltas existe desde el siglo xvii, porque las obras eran ya consideradas demasiado largas.

R.S. — **¿La gente no trabaja esos días, o son días feriados?**

R.LL. — Sí, eran días feriados. Pero era otra forma de ver teatro. Ahora se han occidentalizado mucho, aunque menos en la China continental. En Taiwán no te dejan entrar hasta el entreacto y ponen televisores fuera con sillones para los que llegan tarde. Antes, muchas de estas repre-

sentaciones se hacían en privado, en casas de té, en locales alquilados para fiestas, o una cena, etc., y mientras la gente comía y bebía los actores cantaban y gesticulaban.

R.S. — **No es tan formal como aquí. No es, tampoco, una unidad de tiempo narrativo. Eso es lo que sorprende más.**

R.L.L. — Bueno, existe un tipo de unidad, pero no aristotélica.

R.S. — **¿Existen unas reglas, como las aquí atribuidas a Aristóteles?**

R.L.L. — Se sobreentienden. Las reglas son musicales y muy estrictas, y mucha de la crítica negativa de una obra de teatro gira en torno a ellas. Y aunque existe mucho escrito sobre el teatro, la preceptiva, por así llamarla, atañe sólo a la rima de las canciones y la música. El resto, la unidad de tiempo, espacio, entrada y salida de papeles, pintura de las caras, gestos, mimo, miradas, vestuario, etc., todo ello altamente regulado, no forma parte de la preceptiva clásica hasta ya muy tarde: finales del siglo XVIII.

La apreciación de la obra es sobre todo musical, aunque últimamente todo cuenta, la capacidad mimética de un actor; «la naturalidad» dentro de la estilización, hasta la belleza de los actores y actrices ¡sobre todo de los jóvenes! Aún así, la belleza es áurea.

R.S. — **¿La mujer ha actuado en el teatro en China?**

R.L.L. — No siempre. Ha habido momentos en la historia en que el gobierno prohibió el teatro a la mujer, tanto las representaciones como la entrada.

R.S. — **Pero en la Ópera de Pekín no actuaba la mujer.**

R.L.L. — Sí, al principio. Los papeles femeninos los hacía Mei Lanfang, pero más tarde entraron mujeres. A partir de la reforma de 1921, y anteriormente, todo el teatro estaba abierto a las mujeres.

R.S. — **Tenía entendido que Mei Lanfang hacía papeles de mujer porque las mujeres tenían prohibido actuar.**

R.L.L. — Sí, esto es en parte cierto, aunque me pregunto si era porque a las mujeres se les prohibió actuar en un momento dado, o porque tradicionalmente los papeles los podían representar tanto hombres como mujeres. *El licenciado número uno* es un claro ejemplo de esta práctica. Los papeles cómicos tenían que interpretar una barbaridad de personajes tanto femeninos como masculinos, pero el papel lo solía hacer un solo actor o actriz (aunque sospecho que aquí era actor).

R.S. — **A mí me preocupa, aparte del desconocimiento que tenemos del teatro chino, que en este momento el espectador español de cine pueda ver películas chinas, pero que al espectador de teatro si le pusiéramos una obra de teatro china no iría. Nosotros lo hemos hecho, no con una obra china, pero sí con una obra sudafricana y una obra nigeriana, y la gente no tiene ningún interés en verlas —el público de teatro—. Y eso es preocupante, porque hay una riqueza que está por descubrir y que nos enriquecería mucho. ¿Cómo ve usted todo esto? Incluso, hay muy pocas obras de teatro chinas publicadas.**

R.L.L. — Hay muy pocas porque en España estamos empezando, ya que no hay casi ni estudios de chino. No existe una tradición de estudios de sinología. Falta interés generalizado hacia Asia y un miedo inexplicable (si no es por la apatía cultural del público español). Casa Asia nació con la vocación de facilitar este conocimiento y de paliar el miedo a lo desconocido. Llevamos muchos años encerrados en nosotros mismos y cuesta salir del calor del «hogar», ¿verdad?

Además, cuando miramos lejos, tenemos tendencia a mirar a Latinoamérica, y creo que con una nostalgia ya de anciano. También es verdad que la lengua nos facilita mucho las relaciones con Latinoamérica, y se sobreentiende que eso debería ser así. Pero, en el fondo, tampoco es que tengamos grandes foros de encuentro con Latinoamérica.

R.S. — **Es verdad. A mí me preocupa mucho, por ejemplo, que Alemania monta más obras de teatro latinoamericanas que nosotros. Madrid debería ser la puerta de entrada del cine y el teatro latinoamericanos. Por ejemplo, se proyectan más películas argentinas en estos momentos en París que en Madrid. También es verdad que debido a la lengua común es más fácil estudiar todo aquello; no pasa lo mismo, en cambio, con todo lo oriental.**

R.LL. — El problema está en esa palabra: *estudiar*. Estudiamos demasiado o demasiado poco. Pero ese término medio que nos hace falta, no lo tenemos.

R.S. — **Aquí vivimos de espaldas a todo.**

R.LL. — Sí. Y vivimos de espaldas al estudio y a la educación en general. Eso se nota mucho en Asia, donde la gente pone mucho énfasis en la educación de sus hijos, desde el más pobre hasta el más rico. En este aspecto invierten todo lo que sea necesario porque creen en la educación como medio de mejorar su vida y subir en la escala social. Pero todo ello va cambiando, la gente quiere una educación mejor para sus hijos y ven en ella una forma de mejorar su condición social y la calidad de vida.

Ahora viene a Barcelona y Madrid una compañía de teatro taiwanesa, la Han Tang Yuefu. Este tipo de teatro llamado del «Jardín de los perales» proviene de la zona de Fujian y se dice que continúa la tradición del teatro cortés de la dinastía Tang, aunque no creo que sea posible. Es un tipo de teatro muy lento, en el que no se habla, sólo aparecen figuras que se mueven sobre el escenario al son de la música de una cantante que narra la historia. No es el más conocido, pero la estética es muy oriental, exótica y atractiva. Apuesto a que llenan, porque la gente tiene mucha curiosidad, pero además quieren poderlo entender, comprender lo que ven. Cuando invitamos a un grupo de titiriteros también de Taiwán a que nos contaran la historia de Marco Polo, llenamos tres días, y aún nos llamaban sin cesar porque querían asistir a más representaciones. Están invitados a ir a Madrid el año que viene, y estoy segura de que tendrán mucho éxito. En Barcelona, gracias a la comunidad taiwanesa, que es muy generosa, las representaciones fueron gratis, y creo que ahí hay algo importante, que la gente pueda tener acceso a muestras de cultura sin tener que pagar entradas carísimas. Pero no sé si por gratis crecería el interés. Después de todo, tenemos horarios imposibles en España y no se puede hacer nada sin tener que acostarse tardísimo, nunca ver a tus hijos, no poder leer un libro etc. ¡Hay que cambiar estos horarios ridículos que no permiten que nadie tenga un *hobby* o lea una letra!

Siempre he tenido un sueño, que es hacer una obra de teatro chino desde cero: subir a los actores al escenario desde que se recogen el pelo para ponerse la redcilla antes de pintarse la cara, hasta que se termina la representación. Mostrar el proceso secreto a los espectadores en una mezcla de teatro naturalista y teatro clásico chino. Desmitificar un poco. Es verdad que hay mucho rigor en todo el proceso de aprendizaje de los actores.

R.S. — **Eso se aprecia mucho en la película *Adiós a mi concubina*.**

R.LL. — Sí, pero en teatro. El cine mitifica, no desmitifica. El teatro sí que puede desmitificar.

R.S. — **¿Quién es el autor de *El rey mono*?**

R.LL. — No sé de quién es la adaptación o si tiene una ¡es pura acrobacia! La novela sí, pero la obra de teatro, la verdad, no lo sé. Hay muchas obras de teatro anónimas.

R.S. — **Pero algún adaptador habrá. De alguna manera se deberá cuidar al autor también, algunos habrá.**

R.LL. — Sí los hay, en todo teatro. Entre la primera información que tenemos del teatro del norte es una lista de autores. Alguien que decidió que no quería que muriesen «los artistas» con sus obras y nombres (aunque sí sus obras), así que nos dejó una lista de nombres de autores. Pero a partir de la dinastía Ming, se conservan los nombres de casi todas las obras del teatro del sur. No así de los regionales.

R.S. — **Porque esto se hacía un poco por tradición, supongo que se heredaban las compañías y heredaban los textos y los iban mejorando o cambiando.**

R.LL. — Sí. Pero las compañías no escriben los nombres de sus autores. El autor es importante desde la dinastía Yuan, pero particularmente en la Ming. A partir del siglo XVI, los hay que intentan vivir de publicaciones de antologías de teatro, y las obras de autor son importantes.

Algunas obras son producto de trabajo en equipo, como la que he traducido, y sea dicho de paso, todas las óperas modelo de la Revolución Cultural también. A veces los autores son publicados bajo pseudónimo, para no utilizar el nombre verdadero. Hay libros que en determinadas épocas están mejor sin el nombre del autor, como el *Jin Ping Mei*, una novela de costumbres y erótica.

R.S. — **Gusta mucho esto allí.**

R.LL. — Allí y aquí. Eso se vende muy bien. No hay nada que se venda en este país que no tenga una mujer desnuda en alguna parte. Aquí, en China, en todos lados. En Taiwán los pisos se venden con una mujer saliendo del baño. En fin...

R.S. — **Ahora se va a Taiwán. ¿En la universidad, hay departamento de teatro?**

R.LL. — Hay un Instituto de Teatro, que ahora es Universidad Nacional de las Artes. Es una maravilla. Se puede estudiar arte en general, pero sobre todo es de teatro y entre el personal destacan unos profesores magníficos, estudiosos, actores y directores. Hay muchos medios.

R.S. — **¿Se hace mucho teatro en Taiwán?**

R.LL. — Sí. Existen muchas pequeñas compañías de teatro y se hace mucho teatro experimental. Pero también mucho teatro que se queda solamente en espectáculo. A veces se busca transgredir, pero también entretener, y finalmente tienen poco contenido.

R.S. — **¿Y la Ópera de Taiwán sigue funcionando?**

R.LL. — Sí. La Ópera de Taiwán, o Gezai Xi, es muy parecida a nuestra zarzuela. Se canta, se habla y tiene una tendencia a ser más bien naturalista. Es una tradición teatral que viene de la zona de Fujian y se estableció en Taiwán a partir del 49 o quizás un poco antes.

R.S. — **Una vez vi un maravilloso documental, inquietante, sobre una isla perdida (creo que era por allí) donde se mantiene la costumbre de que la mujer lo hace todo. La mujer trabaja, no se casa, tiene hijos, pero entiende que los hijos son del hermano.**

R.LL. — Eso suena a islas del Pacífico, pero no a Taiwán, y no me suena a ninguna de las pequeñas islas a su alrededor. Taiwán es, fundamentalmente, cultura china. Pero nunca se sabe...

R.S. — **Cuéntenos qué quiere hacer en el futuro.**

R.LL. — Investigar, escribir, traducir y dar clases.



R.S. — **¿Ya tiene las obras elegidas?**

R.LL. — Quería empezar con *El licenciado número uno*. Luego *La vihuela* y después ya veremos. Prefiero hacer lo que aún no se ha traducido a ninguna lengua, pero esto no es siempre buena idea, porque lo primero que se traduce es el canon.

R.S. — **Todo esto es muy necesario. ¿Recibe algún tipo de ayuda?**

R.LL. — No. En Casa Asia tengo mi trabajo, que me ocupa muchas horas y no puedo dedicarme a mis estudios. Pero claro, uno no hace un doctorado en balde, yo lo hice porque me gusta estudiar y aprender. El teatro chino me apasiona, pero nos queda mucho camino que recorrer en España en la investigación y sobre todo en la subvención de las artes.

R.S. — **Esto se puede hacer estando becada o compaginando investigación con algunas clases en la Universidad. ¿Por qué no está en alguna universidad española?**

R.LL. — Eso sería ideal, pero hice mi licenciatura en la Universidad de Pekín. De hecho, estuve un año, antes de hacer el COU, estudiando en Taiwán. Después regresé para hacer el COU y enseguida decidí que lo que quería era estudiar chino. Un profesor de la Universidad Nacional de Taiwán y muy buen amigo me dijo «si quieres estudiar chino, tienes que ir a China», y allí me fui con una beca de intercambio. Estuve seis años en Pekín y tuve la suerte de encontrarme con un buen diplomático español, interesado por la cultura, que todos los años me iba renovando la beca. Así, en el año 1986, pude terminar mis estudios en Pekín.

R.S. — **¿Cómo está la situación en la universidad española de los estudios de chino?**

R.LL. — Están empezando una licenciatura en Barcelona, en la Universitat Autònoma de Barcelona junto con la Pompeu Fabra, y en Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid. También la Universitat Oberta de Catalunya ha empezado una licenciatura. La Universidad de Granada tiene un grupo de especialistas. En todos los casos son licenciaturas de segundo ciclo. Supongo que después harán algún tipo de maestría o doctorado, porque con sólo dos años de chino es difícil aprenderlo. También se ofertan becas para jóvenes que se interesen por China, de seis meses a dos años. En ese aspecto Casa Asia ha hecho mucho y tiene mucha información.

R.S. — **¿Hay suficientes profesores para empezar estas licenciaturas?**

R.LL. — Hay algunos muy buenos, pero creo que faltan, ya lo creo.

R.S. — **¿A usted le gustaría dar clases en la universidad?**

R.LL. — Claro, por supuesto. Cuando empecé a estudiar chino era la idea que tenía, pero creo que aquí es imposible, realmente imposible. No hay trabajo. Además, los que nos fuimos a formar fuera, porque aquí no podíamos, no podemos reintegrarnos sin una universidad que nos acoja. Mi licenciatura es por la Universidad de Pekín, y como no me reconocen esta licenciatura porque aquí no existe, o por lo menos no existía, no he podido homologar el doctorado. De hecho, aún no puedo, sin antes dar dos años de clases en otra disciplina, convalidar la licenciatura que obtuve en Pekín. Creo que esto está cambiando. Si quiero seguir en la docencia, tendré que buscar trabajo en Estados Unidos u otro país europeo o quedarme en Taiwán. No sé qué más posibilidades tengo, cosa que es una tremenda decepción, ¿verdad? Pero siento que tengo una labor que hacer, no es misión, es que me interesa, es un reto personal. Es el deseo quizás «mefistofélico» de adquirir conocimiento, pero también transmitirlo para procesarlo, juzgarlo críticamente. Es, en el fondo, entretener nuestra vida de una forma que nos entretenga a nosotros. Y, si en el proceso, pudiéramos transmitir el conocimiento y el entusiasmo, ¿no sería ideal?

R.S. — **¿Qué actividad ha desarrollado en estos últimos años?**

R.L.L. — He estado trabajando de nuevo en Taiwán, en la Universidad Nacional de Taiwán, dando clases de español y literatura española. He viajado algo por la China continental viendo teatro que, en parte, me arrepiento de no haber documentado, pero siempre guardo la información básica: lugar, compañías, actores, obra, etc. Sigo escribiendo mi libro sobre la historia del teatro, porque aunque las clases no me agobian, tengo dos niños pequeños que necesitan tiempo. He escrito algunos artículos en inglés y castellano para revistas como *Quimera*, para la UOC, para libros temáticos, etc. Uno trata sobre una selección de obras de teatro, una de las pocas antologías que existen en el mundo y que está guardada en la Real Biblioteca de El Escorial. Escribí un artículo explicando su contenido y organización y traduje algunas de las canciones o arias. Una verdadera maravilla de antología.

R.S. — **¿Qué opina sobre la programación de Casa Asia? ¿La programación de representaciones teatrales la ha acercado al gran público? ¿Cree adecuada la programación?**

R.L.L. — Creo que Casa Asia hace casi más de lo humanamente posible con los medios que tiene. Tiene una programación muy compartimentada, porque tiene en marcha muchos programas y hay que equilibrar el presupuesto. El hecho de que sea un consorcio quita un poco de libertad de acción porque hay que atender las necesidades de todas las partes, pero en general creo que cuenta con un equipo de gente con una tremenda capacidad de trabajo y con buenos conocimientos sobre los distintos países y culturas asiáticas. El puesto que ocupé es, quizás, el que más cambios ha sufrido, pero la persona que ahora lo lleva es muy competente y conoce el mundo académico muy bien. Sin duda, las conferencias y los seminarios reflejan los intereses de la persona que los lleva, pero en mayor medida atiende a los intereses del consorcio, y si lo que predomina es la política y la economía de los distintos países asiáticos, pues gran parte de las presentaciones tratarán de esos temas.

En cuanto a las artes escénicas, el primer problema que existe siempre es el económico, y sabe mejor que yo que trasladar a una compañía de teatro de un país a otro es costosísimo. Muchas veces lo acaban subvencionando los propios gobiernos, y de ahí que veamos tanta ópera de Pekín y tan poco teatro regional. No sé hasta qué punto podría Casa Asia participar en festivales de teatro y ayudar con la parte asiática, pero quizás se podría intentar; o si una compañía llega hasta un país europeo, desviarla para que venga a hacer alguna representación en España. Eso es lo que hicimos con los titiriteros de Taiwán, que, como sabía que estaban en Holanda, pregunté si no podrían ampliar su billete hasta Barcelona y que Casa Asia se ocupara del resto, y así lo hicieron. Pero también tuvimos suerte y no tenían más compromisos.

R.S. — **¿Cómo podría llevarse a cabo una actitud de apertura hacia los productos culturales de Oriente? ¿Por dónde debería ir dirigida una política cultural de respeto y sin miradas colonizadoras?**

R.L.L. — Ésta es una de esas preguntas del millón. Si tuviéramos la solución, ya no sería problema. Pero fundamentalmente creo que la apertura viene con la educación y el conocimiento. Una buena base educativa puede crear un interés por otras culturas y tolerancia. Una alternativa que oigo a menudo es viajar, pero creo que el único viaje que suele dar fruto es el que va con el

interés por delante, con el deseo de aprender de la otra cultura, y eso requiere «tiempo, fuerza, dinero y paciencia», como decía Melville de lo que parece que consideró siempre como un borrador de novela: *Moby Dick*. En realidad, los programas culturales institucionales se ocupan a medias de difundir la cultura de otros países. Me parece que son más importantes los medios de comunicación, sobre todo la televisión y la radio. Recuerdo un programa que escuchaba en mis años de estudiante en Estados Unidos que se llamaba «Afropop Worldwide», que lo presentaba un señor llamado Georges Collinet y que era una maravilla comprobar qué bien informado estaba. Escuchando a Collinet aprendí lo que era la cora, de dónde procedía, quién la tocaba, qué tipo de músicos, etc. Este programa me enseñó mucho, porque según lo escuchaba, tomaba notas de la música y los músicos e iba a las formidables bibliotecas de la universidad y sacaba libros para leer y cintas para escuchar, y a través de la música aprendí mucho sobre África. Programas así llegan a los oídos de los jóvenes, y si están bien hechos (esto es, bien informados y presentados) plantan la primera semilla. La inmigración es importante porque nos acerca nuevas culturas, y aunque las primeras generaciones viven en general de manera cerrada, las segundas y terceras generaciones son geniales, porque establecen puentes necesarios para el intercambio cultural. En Barcelona tengo amigas malayas, iraníes y chinas increíblemente competentes, y casadas con catalanes que no encuentran trabajo en parte por su origen, y esto me da rabia, porque aportarían una visión mucho más fresca a muchas instituciones españolas. Pero los españoles todavía estamos comiendo del pote común y no sabemos capitalizar esta fuerza. Así que volvamos al principio, la educación y el conocimiento. Una educación que informe y sepa crear el deseo, en los jóvenes, de querer saber más, de ampliar los conocimientos.

R.S — **¿En qué está trabajando en la actualidad?**

R.L.L. — Tengo algunos proyectos en marcha, pero el que más tiempo me ocupa es el libro. Además, hemos pedido una beca para volver a publicar en versión ampliada el *Diccionario español de la lengua china* del padre Fernando Mateos. Todo sea dicho, la editorial nos pone muchos problemas, y el proyecto avanza despacio, pero avanza. Espero que a la larga podamos hacer un diccionario aún mayor sobre la base de éste. Hay quien piensa que es mejor aprender chino utilizando únicamente un diccionario chino, pero creo que eso lleva a los estudiantes a cometer muchos errores de aproximación y acaban traduciendo de manera poco rigurosa, porque no acaban de entender los conceptos. Creo que en todas las lenguas los buenos diccionarios son imprescindibles, y éste del padre Mateos es el mejor; sin duda alguna, para la lengua china. Trabajo también, a tiempo parcial, para Casa Asia y dando clases en el Departamento de Teatro de la Universidad de Bristol.