

LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3€. Siglo XXI. Verano 2002. Número 11



PORTUGAL

Fermín Cabal. Luiz Francisco Rebello. José Oliveira Barata. Maria Helena Sêrodio.
Joaquim Paulo Nogueira. Helder Costa. Abel Neves. José Maria Vieira Mendes.

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó
Pedro Manuel Villora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Ignacio del Moral
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DESEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:

C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*
de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]

Tan cerca y tan lejos

Fermín Cabal

4. El teatro portugués, de la censura a la realidad

Luiz Francisco Rebelo

8. Continuidad y ruptura en la literatura dramática portuguesa

José Oliveira Barata

13. La dramaturgia portuguesa: una visión parcial de la dramaturgia contemporánea (después de abril de 1974)

Maria Helena Sêrodio

21. Escribir para el teatro hoy en Portugal

Joaquim Paulo Nogueira

24. El teatro es una de las formas de contar una historia

Helder Costa

26. Qué esperanza hay sobre los escenarios

Abel Neves

28. Una escritura para no dejar escapar al público

José Maria Vieira Mendes

31. Cuaderno de Bitácora

Las brujas de Barahona

Domingo Miras

34. Casa de citas o camino de perfección

35. Libro recomendado

Teatro completo de Fernando Pessoa

Ignacio Amestoy

36. Reseñas

¡Hay motín, compañeras! El último dragón del Mediterráneo de Alberto Miralles.

Por Magda Ruggeri Marchetti

Lunas y Dalila y los virtuosos de Santiago Martín Bermúdez. Por Pilar de la Puente

Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida) de Alfonso Sastre.

Por Virtudes Serrano

Teatro del Personaje de Eduardo Quiles. Por Ignacio del Moral

47. El teatro también se lee

Leer teatro: educación y ocio

Rosario Cortés Tovar

48. Gracias, Sr. Alcalde

Pedro Manuel Villora



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



TAN CERCA



Fermin Cabal

Como cualquier otro portugués antiguo y moderno, fui instruido en la firme convicción de que mi enemigo natural es, y siempre habría de serlo, España», escribía José Saramago en el prólogo al excelente libro de César Antonio de Molina, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*.

Inducido a través de la educación o fruto natural que crece espontáneo, ese sentimiento se encuentra abundantemente extendido entre nuestros vecinos. Lamentablemente, son cientos de miles, millones quizá, los españoles que comparten esa idea, y serán cada vez más a medida que crezcan las nuevas generaciones educadas en un régimen de libertades democráticas: los textos educativos que han manejado muchos españolitos autonómicos están llenos de acusaciones, memoriales de agravios, y llamamientos a la rebelión, en términos sorprendentemente agresivos. De modo que los portugueses tienen un motivo más para irritarse: paradójicamente, la suya viene a ser una actitud muy española.

Por nuestra parte, los españoles (entiéndase esto de españoles en un sentido amplio y sin ánimo de ofender) mostramos una sorprendente indiferencia hacia los hermanos-primos-vecinos-piojosos (táchese lo que no proceda) portugueses. Es como si Portugal no existiera. Llegan algunas novelas, Saramago sobre todo, algunos deportistas (Luis Figo), muy poca música... En algún festival algo de teatro... Cuando a los niños españoles se les pide que dibujen España, la mayoría pinta la Península Ibérica y sus profesores no les corrigen.

No es este el lugar para abordar el complejo y delicado tema de las relaciones entre España y Portugal. Nuestro propósito es más modesto y nuestra intención muy clara, y no queremos ocultarla. Haya o no lazos de sangre entre nuestras dos poblaciones, es evidente que las relaciones de vecindad se imponen y ante ese hecho podemos escoger

entre ser buenos vecinos, de esos que no se niegan el pan y la sal, o llevarnos mal, como, me temo, lo hacemos a menudo. Y nosotros queremos apostar por el acercamiento entre dos culturas que a lo mejor son una, por la cordialidad, por el conocimiento, por el intercambio.

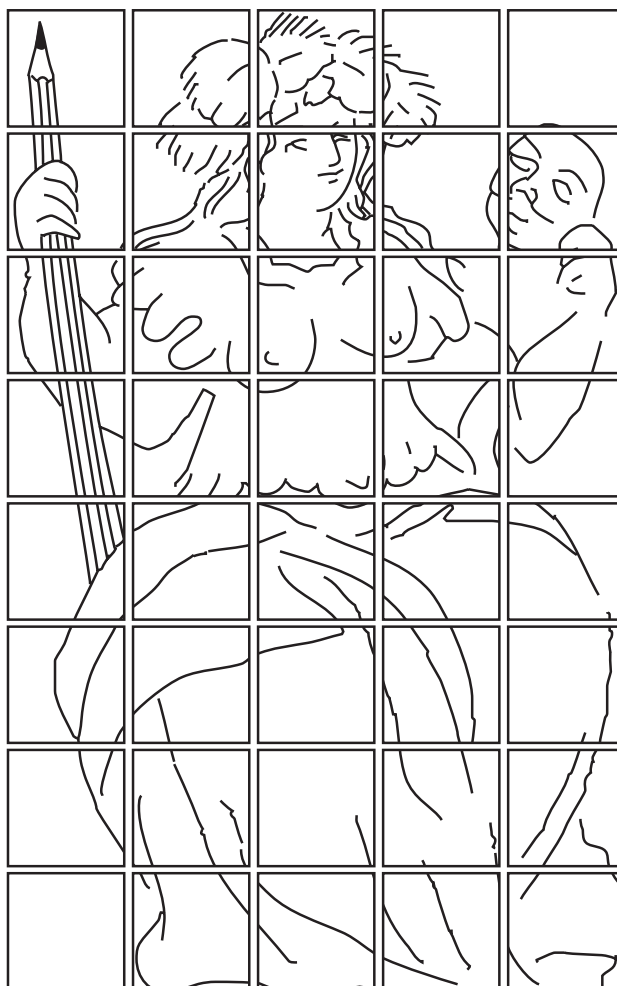
Para ello hemos invitado a varios estudiosos y dramaturgos portugueses para que nos den noticia de lo que está pasando en su país. Algunas de las colaboraciones que hemos recibido tienen un carácter de análisis histórico, que pensamos que era necesario para entender las raíces de lo que está pasando ahora en el teatro portugués. El profesor José Oliveira Barata se ha encargado de hacer una introducción que llega hasta la época, ya reciente, de Bernardo Santarém. Y este esfuerzo histórico se completa con el artículo de María Helena Sêrodio, que analiza lo que ha ocurrido en los últimos años. Junto a estos dos eminentes estudiosos hemos querido incorporar la opinión de cinco dramaturgos de distintas generaciones. En primer lugar, el decano de la literatura portuguesa contemporánea, Luiz Francisco Rebello, hoy presidente de la Sociedad de Autores de Portugal, que nos recuerda lo que ha supuesto para los dramaturgos el paso del régimen fascista a las libertades democráticas. Por su parte, Helder Costa, quizá el dramaturgo portugués mejor conocido en España, nos hace un recuento de su itinerario personal. Y junto a ellos, la nueva generación de autores portugueses está representada por Joaquim Paulo Nogueira, Abel Neves y José Maria Vieira Mendes, que se esfuerzan por aproximarnos a un fenómeno aun muy reciente, la nueva dramaturgia portuguesa, pero de indudable fuerza creciente en el curso de los años 90.

Esperamos que este pequeño dossier sirva para iniciar un acercamiento más profundo entre los dramaturgos españoles y portugueses, y que indirectamente, contribuyamos también a la normalización de las relaciones culturales entre los dos países. ■

Y TAN LEJOS

EL TEATRO PORTUGUÉS, DE LA CENSURA A LA REALIDAD

[Luiz Francisco Rebello]



La naturaleza dictatorial y pro-fascista del régimen que rigió en Portugal desde 1926 a 1974 —cuales quiera que hayan sido las vicisitudes por las que atravesó— presuponía el control de toda la vida nacional, ejercido por medio del aparato represivo de la policía política y de la censura previa. Esta última incidió con particular rigor (lo que no siempre excluía las más absurdas arbitrariedades) sobre las manifestaciones culturales, en especial sobre el teatro, acerca del cual todavía a fines de los años 60, en instrucciones dirigidas a la prensa, se recomendaba «mucho cuidado».

La dictadura se preparaba para conmemorar su primer aniversario cuando, el 6 de Mayo de 1927, se publicaba un decreto que ordenaba la prohibición de todos los espectáculos que fueran considerados «ofensivos a la ley, la moral y las buenas costumbres» con el fin de «impedir la perversión de la opinión pública» —expresiones suficientemente elásticas para que en ellas los celosos funcionarios encargados de «fiscalizar y reprimir» la actividad teatral pudieran incluir todo lo que quisieran. Pero todavía no era bastante: cuando los censores advirtieron que el teatro no se agotaba en el texto dramático, su intervención se extendió al espectáculo en sí, e incluso más allá de éste. No faltan los ejemplos de piezas que habiendo superado la prueba del estreno, vieron truncada abruptamente su carrera, gracias a las denuncias o las campañas sabiamente orquestadas por la prensa afecta al régimen.

Así, durante casi medio siglo, y con algunos intervalos de relativo ablandamiento (como al finalizar la segunda guerra mundial, cuando «la bandera de la victoria fue enarbolada y quedó ondeando en el viento de la democracia», Salazar fue coaccionado a reconocer, o durante los primeros años de la denominada «primavera marcelista»), la censura condicionó la *praxis* teatral en los diferentes niveles en la que ésta se produce: prohibiendo el acceso a los escenarios de muchas obras fundamentales de la dramaturgia nacional y extranjera (no sólo moderna sino también clásica, de Gil Vicente y Shakespeare a Lope de Vega) o mutilándolas, desanimando a los autores a escribir para la escena, manteniendo al público en la ignorancia de la evolución del arte dramático que desde el final del siglo pasado se desarrollaba más allá de nuestras fronteras. No sorprende, pues, que las empresas privadas organizaran su repertorio con el doble cuidado de no desagradar a los funcionarios de la censura y agradar al público principalmente burgués que frecuentaba las salas de espectáculo, en su mayoría contrario a todo lo que perturbase la rutina (no sólo estética) a la que lo habían acostumbrado. La lógica mercantilista del sistema obligaba a eso: siendo el teatro una actividad comercial, que como tal pagaba sus impuestos (y trabajosamente), había que disminuir el margen de riesgo; y como el riesgo mayor

era la prohibición del espectáculo, de allí a la autocensura había sólo un paso que se daba sin dificultades. Por otro lado, un feroz centralismo mantenía a la inmensa mayoría de la población alejada del teatro. Fuera de Lisboa, y en cierto modo Oporto, el país era, desde el punto de vista teatral, un vasto desierto.

Claro que, como todas, esta regla tuvo excepciones, algunas de ellas notables. Si la generación de autores del período entre las dos guerras se mantuvo fiel al código naturalista, del que eventualmente se desviaron un Raul Brandão (*O Doido e a Morte —El Loco y la Muerte—*, 1923) un Almada Negreiros (*Deseja-se Mulher —Deséase Mujer—*, 1927) un Alfredo Cortez (*Gladiadores*, 1934) un José Régio (*Jacob e o Anjo —Jacob y el Angel—*, 1937) un Carlos Selvagem (*Dulcinea ou a Última Aventura de Dom Quixote —Dulcinea o la última Aventura de Don Quijote—* 1944), el movimiento experimental nacido en la postguerra con el Estudio del Salitre (1946) dio lugar a una importante renovación dramática que acabaría por alcanzar los escenarios profesionales. Es en ese marco en que se afirman autores como Bernardo Santarém, Costa Ferreira, Romeu Correia, Jorge de Sena, el autor de este artículo, más tarde Luis Sttau Monteiro, Jaime Salazar Sampaio, Natalia Correia, Augusto Sobral, Fiamma Pais Brandão, que igualmente vieron muchos de sus textos privados de subir a escena, o sólo autorizados después de muchos años de espera. El recurso de la parábola, la metáfora histórica o el absurdo, a los que alternativamente recurrían, no siempre conseguía eludir la censura.

Desacreditado en el exterior, el régimen intentaba desesperadamente unir las fisuras que «intramuros» lo iban fraccionando. Por eso, no era fácil detener el crecimiento que irrumpió en el terreno del arte teatral. Los años que discurrieron hasta el accidente que en 1968 alejó a Salazar del poder fueron de gran desorientación. Se multiplicaron las iniciativas y las propuestas renovadoras, al mismo tiempo que la represión se intensificaba. Se formaron compañías independientes —el Teatro Moderno de Lisboa, una cooperativa de actores, en 1961, el Teatro Experimental de Cascais en el 65, el Grupo 4 en el 67—, el teatro universitario gana un nuevo ímpetu en Lisboa, Coimbra y Oporto.

La revolución de Abril del 74, que derrumbó la dictadura y puso fin a la censura, vino a transformar radicalmente este estado de cosas.

En notable contraste con el período anterior, los textos de autores portugueses, algunos de ellos aproximándose al escenario por primera vez, predominaban sobre los extranjeros. Esta situación no tardó, sin embargo, en invertirse.

Si bien obras de Dürrenmatt, Max Frisch, Edward Albee, Harold Pinter, John Osborne, Mrozek, Jean Genet, fueron autorizadas, en cambio otros como Brecht, Sartre, Peter Wiess, vieron su obra íntegramente prohibida, e igualmente ninguna de las obras premiadas por la Sociedad Portuguesa de Escritores —brutalmente extinta en 1965— (*Felizmente Há Luar* —*Felizmente hay lugar*— de Stau Monteiro, *Condenados à vida* —*Condenados a la vida*—, de Luiz Francisco Rebello, *Os Chapeus de Chuva* —*Los Sombreros de lluvia*— de Fiamma Pais Brandão) verían cumplido su destino en el escenario. También en ese mismo año la pieza de Miguel Franco *O Motin* —*El motín*— fue retirada de escena días después de su estreno por la compañía del Teatro Nacional, a pesar de haber sido aprobada por el consejo oficial de lectura —lo que motivó una indignada protesta, firmada por centenar y medio de escritores y artistas, denunciando «las restricciones que pesan sobre el teatro portugués y que lo están condenando a un silencio que se asemeja, cada vez más, al de la muerte». Se inauguraron algunos teatros, pero no en número superior a los que se perdieron— conquistados por el cine, cerrados, destruidos por el fuego o sacrificados al urbanismo. Y como si no bastase la prohibición de algunos de los espectáculos montados por los grupos universitarios, sus directores —como los argentinos Victor García y Juan Carlos Oviedo, el catalán Ricard Salvat y Luis de Lima, portugués radicado en Brasil— fueron expulsados del país por la policía política.

Las ilusiones reformistas nacidas con el lavado de cara del gobierno de Marcelo Caetano se desvanecieron rápidamente. La comisión de censura cambió su nombre por el de «examen y clasificación de espectáculos», pero la realidad subyacente permanecía inalterada. En 1972, el proyecto de un teatro Municipal en Lisboa se frustró con la prohibición del segundo espectáculo y la dimisión de su director (y de toda la compañía), que demostró, que mientras subsistiese la censura, no existirían las condiciones para una efectiva renovación de la escena portuguesa. Al año siguiente un informe presentado en el Congreso de la Oposición Democrática, realizado en Aveiro, denunciaba las «prohibiciones y la estranguladora y asfixiante centralización,

destinadas a evitar una verdadera emancipación del teatro portugués». Un informe de la Sociedad Portuguesa de Autores, elaborado pocos meses antes del fin del régimen, mostraba que el número de obras originales de autores portugueses llevadas a escena entre 1969 y 1973 había disminuido de diez el primer año a ninguna en el último.

Pero la revolución de Abril del 74, que derrumbó la dictadura y puso fin a la censura, vino a transformar radicalmente este estado de cosas. En el tumulto de los primeros días, se formaron, se reestructuraron y disolvieron grupos y compañías, se replanteó la actividad sindical y asociativa, se cuestionó el estatuto de la profesión, se montaron espectáculos hasta entonces inviables, sobre textos ya existentes o improvisados. Pero al poco tiempo se hizo evidente que la recuperación de la plena libertad de expresión, por sí sola, era insuficiente para la normalización de la *praxis* teatral, y que ésta exigía la adopción de otras medidas, tales como la eliminación de los monopolios de producción y explotación de espectáculos, un amplio movimiento descentralizador, una política de concesión de subsidios que se inscribiese en un proyecto cultural coherente.

Con todas las limitaciones y carencias que condicionaron la práctica teatral posterior a la restauración del orden democrático, esta vino a restituir al teatro en el lugar, que de pleno derecho, le correspondía en la ciudad. Si es cierto que, como observaba Brecht poco tiempo después de la derrota del nazifascismo, «la disolución violenta de los monopolios de la cultura da siempre origen a una especie de vacío», no es de extrañar las dudas, las lagunas y los errores comprobados en estos años de transición. Pero el país (y el teatro) salían de un largo túnel de casi medio siglo, y ambos procuraban ansiosamente reencontrar su propia identidad. De ahí, la pluralidad de caminos abiertos por los diversos grupos y compañías, las rupturas experimentadas a nivel de escritura y de producción teatral, la reformulación de las relaciones entre el teatro y el público, la apertura de nuevos espacios escénicos en detrimento del escenario tradicional «a la italiana», la acentuación del divorcio entre el teatro empresarial y el teatro llamado

independiente, el descenso acelerado del primero (casi circunscrito a la revista) y la progresiva ascensión del segundo, todo ello a pesar de la indefinición de una política global para el sector, substituida por una serie de medidas y decisiones fragmentarias y desarticuladas entre sí.

Como era de esperar, el «vacío cultural» al que aludía Brecht fue llenado, en los primeros tiempos, por obras cuyo acceso al escenario había sido negado hasta ese momento o por espectáculos contruidos a partir de textos de circunstancias o libremente adaptados a estas. Pero muchas de estas obras, ahora parecían pasadas, ya que había desaparecido la meta que se proponían alcanzar, y obedecían más a una finalidad política que a una profunda necesidad estética. Lo que, evidentemente, no excluía algunas producciones memorables, en los casos en que fue posible equilibrar estas dos exigencias.

Al comienzo, la mayoría de los espectáculos presentados provenían del acervo nacional. En notable contraste con el período anterior, los textos de autores portugueses, algunos de ellos aproximándose al escenario por primera vez, predominaban sobre los extranjeros. Esta situación no tardó, sin embargo, en invertirse. No sólo se ablandó el ritmo de producción de los dramaturgos que ya se habían consolidado, sino que ningún gran autor se reveló, sin perjuicio de la publicación o la representación —la primera más frecuente que la segunda— de un cierto número de piezas francamente estimables, e incluso de nivel superior. Pero, en una perspectiva global, el teatro que se ha hecho en Portugal en estos últimos años da más importancia al actor, al director, al creador del espacio escénico, que al autor, sobre todo nacional. ¿Y no es esto lo que hoy sucede, con raras excepciones, más o menos en todo el mundo? La dictadura de los directores que llegaron a

ser considerados como los verdaderos creadores del Teatro moderno provocó una recesión de la escritura dramática, que sólo muy lentamente ha vuelto a recuperar su lugar (insustituible) en la economía del arte teatral. Reducido a escala nacional, este fenómeno vino a producirse entre nosotros.

No será extraño, por eso, que en la historia de esos años el lugar más destacado le sea atribuido a los directores y las compañías que dirigen João Lorenzo y el Nuevo Grupo, sucesor del Grupo 4; João Mota y la Comuna; Luis Miguel Cintra y la Cornucópia; Jorge Silva Melo y los Artistas Unidos; Joaquin Benite y el Teatro de Almada; Mário Barradas y el Centro Dramático de Évora; José Martins y el Teatro del Noreste; João Brites y el Bando; los cuatro últimos radicados fuera de Lisboa. Pero sería injusto, y sin ellos esta visión panorámica quedaría incompleta, omitir los nombres de los autores que persisten en dar continuidad a la creación dramaturgica, como Helder Costa, Antonio Torrado, Norberto Ávila, Fernando Dacosta, Jaime Gralheiro, o, entre los más jóvenes, Carlos Pessoa, João Santos Lopes, Jaime Rocha, Vieira Mendez, y, alternando la escritura de novelas con la de teatro, Mário Claudio, Mário de Carvalho y José Saramago. Se registra también un creciente número de autores del sexo femenino, destacando Luisa Costa Gomes, Isabel Medina, Luisa Sigalho y Teresa Rita, y sin olvidar la eventual contribución de las novelistas Hélia Correia, Lidia Jorge, Maria Velho da Costa. La diversidad de temas y estilo de sus obras, que van de escritura realista a metáfora histórica, de la sátira social a la invención poética, es testimonio de un deseo de superación de las fórmulas tradicionales y autoriza la esperanza en el futuro de un teatro que, habiendo resistido a la censura, se muestra ahora dedicado a ganar la batalla de la libertad. ■

El teatro que se ha hecho en Portugal en estos últimos años da más importancia al actor, al director, al creador del espacio escénico, que al autor, sobre todo nacional.



C O N T I N U I D A D Y R U P T U R A EN LA LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA

[José Oliveira Barata]

Desde Garret la debilidad tan publicada de la dramaturgia nacional tiene preocupados a los que se encuentran más próximos al fenómeno teatral.¹

Limitándonos exclusivamente, a nuestra más reciente producción, desde luego nos damos cuenta de como las principales compañías de teatro mantienen, ante la producción dramática nacional, una prudente distancia que encierra, por regla general, un juicio poco positivo sobre las posibilidades de la eficacia en escena de esos mismos textos.

Se encuentran, ciertamente, buenas y fundadas razones para esta actitud de desconfianza frente al teatro «anémico», que a pesar de existir como literatura —casi siempre editado en pequeñas tiradas— no consigue persuadir a los creadores de espectáculos que, prioritariamente, eligen para sus repertorios textos dramáticos no portugueses.²

Teniendo presente nuestra más reciente dramaturgia, se hace difícil trazar una clara línea evolutiva.

Considerando el arco cronológico que abarca el final del siglo XIX hasta el importante período entre y post guerras, sólo con esfuerzo se detectará, entre nombres y obras de desigual valor, la persistencia de la continuidad y la marca de la ruptura innovadora.

Aunque sepamos que los juicios sobre la producción dramática portuguesa son, en la mayoría de los casos, catastróficos, habrá que aceptar que, sin minimizar los reflejos de las dramaturgias europeas, para merecernos, sobre la producción exclusivamente nacional, no encontraremos grandes razones de queja o justificados lamentos.

Nadie cuestionará que, dentro de la variada e irregular

producción, es posible encontrar una línea dramática secuencial que, en ciertos momentos llega, inclusive, a co-dearse con el resplandeciente vigor de nuestra mejor narrativa y poesía.

En efecto, junto al entusiasmo neorromántico por el teatro histórico, ya iniciado a finales del siglo XIX, divisamos fácilmente la persistencia y la cohabitación de líneas estéticas que, por el sinuoso recorrido que trazan en el mapa de nuestra historia dramática, no siempre son valoradas como expresión paradigmática del pulso de una dramaturgia nacional.

La desigualdad cualitativa que forzosamente hay que establecer, no puede ocultar la importancia de dramaturgias como la de João da Câmara, oscilante entre naturalismo y simbolismo, o —menos estudiado— el psicologismo moralizante de Victoriano Braga, particularmente productivo en los años veinte de comienzos de siglo.

No obstante, la confirmación de que el primer cuarto de siglo no es un pantano dramático se comprueba con la aparición de expresionistas como Alfredo Cortez, o también del pre-existencialista Raúl Brandão que, en su breve pero elocuente trayecto dramático, nos ofrece una visión que podríamos llamar el caos de nuestra modernidad, y a quien en síntesis armoniosa, tendremos que asociar al simbolismo poético teatral de Antonio Patrício.

Hilos de un tejido que hay que juntar para comprender mejor como todas las experiencias estéticas, en todos los dominios, acabaron por no confinarse a meros contornos periodológicos. Las encontraremos por el contrario, prolon-

¹ Para el período que aquí mas nos interesa véase las críticas dispersas de Jorge de Sena (ahora reunidas en un volumen único). Allí se pueden detectar las principales críticas a la reticencia de la escena portuguesa ante los originales portugueses, desde el segundo espectáculo esencialista (1947) a las preocupaciones en torno a un teatro popular (1970). Cf. Jorge de Sena, *Do teatro em Portugal (Del teatro en Portugal)*. Lisboa, Ediciones 70, 1988.

² Particularmente sugerentes son las *Inquéritos e balanços (Encuestas y balances)* realizados por alguna de nuestras más regulares revistas literarias. Cf. «*Inquérito sobre a literatura teatral nos últimos cinco anos (Encuesta sobre la literatura teatral en los últimos cinco años)*». In: *Coloquio/Letras*, Lisboa, 46 (1978), pp. 52-56.

gadas hasta los años treinta y cuarenta, sobre todo cuando las experiencias de Régio y Almada, aún reflejando la crisis europea que la escritura dramática atravesaba, surgen como un marco de referencia obligatoria para comprender mejor como ciertas formas de nuestra más reciente producción dramática, establecen con esa importante herencia evidentes relaciones, a pesar de pretender distanciarse de ellas.

Sea a nivel teórico o a nivel de la *praxis* teatral, Régio nos legó los más lúcidos testimonios sobre una «posible» estética para un moderno teatro portugués.³

Las preocupaciones filosóficas y morales, fácilmente reconocibles en el teatro de Régio, se diluyen, no obstante, en una poeticidad formal que lo aproxima a la producción europea (de Montherland a Lorca, de Paul Claudel a Yeats o Hoffmannsthal) pero nunca alejado decisivamente de las convenciones realistas.⁴

Por todo esto, Régio es asumido, críticamente, como punto de referencia obligatorio. No porque se nos muestre como decidido «subversor» de los cánones dramáticos heredados por la tradición sino, porque en él, y en la producción que de él emana, se concentran las líneas orientadoras que vendrán a conformar, por mucho tiempo, nuestra mejor producción dramática.

Por el alegorismo poético-simbólico postsimbolista con que motiva de nuevo al drama histórico finisecular, por el denso realismo-naturalismo con el que teje algunos de sus personajes, claramente asumidos como intérpretes de poetizados debates metafísicos —comprobando como la temática religiosa era apreciada por los «presencistas»—, o también por la deliberada ruptura con los modelos del teatro realista que el gusto burgués consagrara y que ahora sufrían los asaltos de tímida e innovadoras «experiencias», el papel de Régio, como modelo influyente para todos los que aparecieron después de él, es indiscutible.

El trayecto de Régio, sólidamente apoyado por una constante (y muy actual) reflexión teórica, no podía llegar a los límites del absurdo y de la paradoja que los escenarios europeos ya exhibían.

La gran e importante tarea teórico-práctica a la que Régio se dedicó debe apreciarse, a nuestro entender, por los puentes que establece con el pasado dramático e institute, como perspectiva a desarrollar, con el futuro.

Es posible encontrar una línea dramática secuencial que, en ciertos momentos llega, inclusive, a codearse con el resplandeciente vigor de nuestra mejor narrativa y poesía.

Almada, que en *Deseja-se Mulher (Se desea Mujer)* veía su «mejor ejemplo» como «despojamiento de la necesidad en escena»⁵ defendiendo el teatro como «escaparate de todas las artes» y alejándose del «modo literario» para privilegiar el visual si, por un lado, aparecía como contrapunto a la bordada dramaturgia a la que tan cáusticamente atacara en el Manifiesto Anti-Dantas, por otro, la vehemencia y la extravagancia de su experimentalismo proponía una ruptura demasiado violenta con el legado de la tradición, hecho que no todos estarían dispuestos a seguir.

Pese a las significativas excepciones de Régio, Almada, Redol, o Romeo Correia, de el *Orfeo* al Neorrealismo, pasando por la *Presença (Presencia)*, una vez más la confrontación entre el género dramático —que Régio tan anticipadamente expuso— lo poético y lo narrativo se saldaba por una evidente subordinación de primero, a lo que no era ajeno la herencia literaria que durante mucho tiempo dominó la definición de lo dramático.

Los hombres y las tendencias dramáticas y estéticas que, cada uno a su modo representa muestran, en el sinuoso laberinto estético-ideológico de inicios de siglo, la vehemencia que siempre acompañó la discusión sobre la esencia y la determinación del fenómeno del espectáculo.

En un tiempo en que el arte se enfrentaba con nuevas y diversas realidades, cada «escuela» intentaba encontrar respuestas que, en la mayoría de los casos, no quedaron sólo como caprichosas teorizaciones. No obstante, como sobradamente podemos comprobar, no siempre la osadía teórica acompañó a la ejecución práctica.

Incluso un movimiento como el Neorrealismo, cuya intervención literaria, fundada en presunciones filosóficas —que apuntaban a una «transformación revolucionaria del mundo»— no consiguió encontrar en el «teatro» el deseado instrumento para esa «transformación» quedándose la escasa producción dramática neorrealista en un mero (y tímido) proyecto literario sin comprobada eficacia escénica.

Se diría —con absoluta propiedad— que algunos de los autores neorrealistas se encontraban en el *índice*, no solo en cuanto a escritores sino también en cuanto a ciudadanos de reconocida intervención cívica.

Otras razones más, fácilmente detectables cuando se analiza la producción programática del neorrealismo, nos

3 Cf. José Régio, *Vista sobre o Teatro (Vista sobre el Teatro)*. In: *Tres ensaios sobre Arte (Tres ensayos sobre Arte)* Porto, Brasilia Editora, 1980, 2º, pp. 103-170; tb. *Nota preambular*. In: *El-Rei Sebastião (El Rey Sebastián)* Porto, Brasilia Editora, 1978, 2º, pp. IX-XV. como bien señala Jorge de Sena el cuidado «pedagógico» de Régio se traduce no sólo en la precisa clasificación escogida para su propia producción, sino también en la vertiente «teórica», legándonos algunas de las más importantes páginas de estética teatral que se han escrito en nuestro país. Cf. Jorge de Sena. *Algumas notas sobre o teatro de José Régio (Algumas notas sobre el teatro de José Régio)*. Inicialmente publicado en *In Memoriam* (1970), en el primer aniversario de la muerte de Régio aparece, más tarde incluido en Régio, Casais, a «*presença*» e outros afines —Régio, Casais, «la presencia» y otros afines— Porto, 1977. Ahora, en: *Do Teatro em Portugal*. Lisboa, Ediciones 70, 1988, pp.322.

4 Cf. Jorge de Sena, art. cit., p.391-320.

5 José de Almada Negreiros, *Obras Completas*. Teatro. Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p.14.

demuestran que el teatro no fue el género escogido por los neorrealistas como frente en la lucha cultural.

Personalidades como Luiz Francisco Rebello —cuya importancia en el panorama del teatro portugués se reparte en múltiples dominios (dramaturgo, traductor e historiador)—, parecen, inclusive, dudosas a la hora de declarar su filiación con las valoraciones estético-filosóficas que en otros terrenos de la creación, se afirmaban con indiscutible vigor

No sorprende pues, que en 1961, Luiz Francisco Rebello, teóricamente, hable de teatro de significación realista, prefiriendo esta formulación a la de teatro realista, pues ve el teatro como creación que «no se apegue a un determinado método de aproximación de lo real —lo que fatalmente conduciría a una visión unilateral de éste—, pero si un teatro que haga de la realidad objeto de investigación: la realidad que, aquí y ahora, estamos asumiendo en la angustia y en la esperanza, nuestra realidad existencial».⁶

Sabemos que no se podía ser muy explícito en lo que se escribía. A pesar de ello, hasta los que, como Redol, intentaron la adecuación de las valoraciones estético-filosóficas al teatro, no consiguieron en esa materia, la proyección de calidad y el rasgo de eficacia que obtuvieron en otros ámbitos, especialmente en la narrativa.

Al mismo tiempo, los que más de cerca acompañaban la regular producción dramática portuguesa, no dudaban en dar testimonio de las muchas vicisitudes por las que pasaba el enclaustrado renacimiento del teatro portugués.

A esta visión de conjunto, tímidamente optimista (¡siempre la obsesiva idea de un «resurgimiento de nuestra literatura teatral!»!), le siguieron los juicios sobre los principales nombres.

Se llegaba, por esto, a comprender muy claramente que, en el caso del Neorrealismo, tanto Redol como Romeu Correia intentaban «con una obra de inexperta textura, la aproximación del teatro a la corriente del neorrealismo, limitada en él exclusivamente a estas obras», hecho que redundaba «en el absoluto desequilibrio con una vasta y profunda estabilización y penetración en la poesía y en la novela».⁷

La llegada tardía del Neorrealismo al teatro (la principal producción coincide con los años cincuenta)⁸ fue pues, consecuencia de múltiples factores: algunos ajenos (pero

El teatro no fue
el género escogido
por los neorrealistas
como frente en la
lucha cultural.

determinantes) al mundo de las letras y de las artes, junto con una confesada identificación teórica que, después del comienzo, parecían limitar el éxito de la iniciativa.

Al mismo tiempo, y un poco por todo el país, nacían pequeños grupos de teatro, en torno a los cuales se congregaban jóvenes actores, escritores y directores que parecían querer prolongar las pioneras experiencias del *Teatro Estudio de Salitre*.⁹

Como fácilmente puede comprobarse, este fue un nuevo y decisivo paso para

ensayar lo que hasta entonces circulaba, dispersamente, en cuanto a dramáticas puntuales, diluidas en la creciente importancia de la lírica y de la narrativa.

Esta nueva postura, que inclusive, lleva a que, progresivamente, se preste mayor atención a la preparación de los actores y profesionales del teatro, pone en contacto a nuestros más jóvenes dramaturgos con el ejemplo, escénicamente proyectado, de los autores más representados en los escenarios europeos.

Simultáneamente, se abrían a caminos estéticos innovadores que, rompían definitivamente con el realismo y el naturalismo hasta entonces dominantes.

Descontando el entusiasmo militante que se tenía que ostentar en presencia de «las instituciones (...) que a veces hablan al público», queda a pesar de ello la idea que corresponde a los hechos que hoy, más fríamente, podemos analizar sobre el desarrollo global y armonioso de nuestra vida teatral.

La línea trazada por el simbolismo poético de Régio, o por el experimentalismo de Almada, aunque fácilmente detectables, sobre todo en el valor referencial que los dos autores tienen para la historia del teatro portugués, no se desarrolló de forma continuada. En esto influyeron mucho los condicionamientos de la vida política y cultural portuguesas, entre 1926 y 1946, que destruyeron lo mejor de la creación artística portuguesa.

A pesar de todas estas limitaciones, nacía una nueva dramaturgia portuguesa representada por varios nombres, a cuya persistencia en la lucha cívica se añadía el deseo manifiesto de sintonizar con los nuevos vientos estéticos que recorrían las demás capitales europeas y, en especial, París, refugio político y cultural de la intelectualidad portuguesa. Entre muchos nombres que fácilmente se podrían señalar, surge desde luego Bernardo Santareno, el mismo que en el *Llamamiento* que redactó para introducir una pequeña

6 Luiz Francisco Rebello, *Por um teatro de significação realista (Por un teatro de significación realista)* In: *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 1961, n.º 6, p. 7.

7 Mário Vilaça, *ant. cit.*, p. 145.

8 Redol publica, en 1946, *Maria Emilia*, en 1958, *Forja (Fragua)* y en 1967, *O Destino Morreu De-repente (El Destino Murió De repente)* El itinerario dramático neorrealista puede junto con la singular trayectoria de uno de sus más fecundos escritores de teatro: Romeu Correia. Cf. Alexandre M. Flores, Romeu Correia. *O Homem e O Escritor. (Romeu Correia, el Hombre y el Escritor)* Almada, Câmara Municipal Almada, 1987.

9 Junto con esta experiencia de Lisboa, particular importancia asume António Pedro que, primero con el *Patio das Comédias (Patio de las Comedias)*, y después con el *Teatro Experimental do Porto (Teatro Experimental de Oporto)*, inició la divulgación, sobre todo a partir de 1953, de los textos fundamentales de la más reciente dramaturgia europea. Cf. Luiz Francisco Rebello, *Retrato incompleto de um homem de teatro completo (Retrato incompleto de un hombre de teatro completo)*. In: Antonio Pedro, *Teatro Completo*. Lisboa, INCM/Biblioteca Nacional, 1981, pp. 9-38.

antología del Novísimo Teatro Portugués (que incluía originales de Artur Portela Filho, Augusto Sobral, Fiama Hasse Pais Brandão, José Estêvão Sasportes y Maria Teresa Horta) reafirmaba la esperanza en una dramaturgia que fuese un «testimonio interesado». ¹⁰

En una prueba elocuente de que se estaba al borde de los nuevos tiempos Santareno se dirigía, preferentemente, a los más novatos, sin olvidar la otra realidad teatral portuguesa —la protección a cierto teatro «ligero»— que se mostraba más contrario al «compromiso». ¹¹

Pero los vivos teatralmente convivían con un poder que jugaba con ellos al juego del gato y el ratón... cuando de censura se trataba. No ignorando esta realidad, Santareno no olvidó, en este *Llamamiento* la apelación al buen sentido de los censores y a la benevolencia de la crítica. ¹²

Los datos de que disponemos nos muestran, desgraciadamente, que los deseos formulados no encontraron reciprocidad por parte de quien decidía. ¹³

El apoyo de las autoridades directamente responsables de la política cultural en el país era nulo. Entre el teatro para vivos y el teatro digestivo —comercialmente administrado por grandes emporios teatrales— este último ganaba y era más tolerado (¡a pesar de que también tuviese que rendir cuentas a la censura!).

Indiscutiblemente, se asistía a un vivo y estimulante interés de nuestros escritores por la producción dramática.

Algunos de ellos, con la clara percepción de que los tiempos no daban para muchas esperanzas, suscribirían las desencantadas palabras de Artur Portela Filho:

«(...) Si la situación del teatro en Portugal no evoluciona, creo que me quedaré por aquí en esta materia. Como se quedó, allí, temprano, Almada, y como ya se va a quedar, Cardoso Pires. Nos restan los fascículos de Luiz Francisco Rebello y los oscuros cantantes de Santareno». ¹⁴

Los condicionamientos de la vida política y cultural portuguesas, entre 1926 y 1946, destruyeron lo mejor de la creación artística portuguesa.

En efecto, por diferentes razones, de los innumerables nombres que se podrían mencionar, fueron muchos los que cedieron a otras tentaciones literarias, habiendo entrado en la aventura dramática como un *intermezzo* sin continuidad.

No sorprende entonces, que en 1962, casi diez años después del inicio de la carrera de Luiz Francisco Rebello —cinco después del estreno teatral de Santareno con *A Promessa (La Promesa)*, pasados dos cortos años del éxito que representó *O Render dos Heróis (la entrega de los Héroes)* de José Cardoso Pires, ¹⁵ e inme-

diatamente después de la publicación de *Felizmente Há Luar (Felizmente hay lugar)* de Sttau Monteiro—, Mário Vilaça, en un gesto de balance, indague —quién es quién— en la dispersa producción teatral que heredamos de la *Presença* hasta el post-Neorealismo. ¹⁶

Independientemente de la indiscutible importancia que asumen las producciones de Luiz Francisco Rebello, Sttau Monteiro y Bernardo Santareno, el teatro portugués de la post-guerra no puede ser reducido a estos nombres; y mucho menos, a su exclusiva producción escrita. Tanto en Luiz Francisco Rebello como en Sttau Monteiro, es visible la sintonía con modelos dramaturgicos extranjeros, asimilados en momentos distintos. La producción de Sttau Monteiro —traductor de varias piezas del neorealismo americano e inglés— va sintonizando con otros paradigmas de los que se oye hablar cada vez más en Europa. No puede sorprender que una pieza como *Guerra Santa* —demoledor (y panfletario!) libelo acusador contra el militarismo y su desarrollo y desenvolvimiento en la guerra colonial— o *A Estatua*, tenga evidentes puntos de contacto con el *Canto de Espantilho Lusitano* (El canto del fantoche Lusitano) de Peter Weiss (de quien circulaban los escritos sobre Teatro Político en versión brasileña) que en ese momento se representaba en muchos escenarios europeos. Publicada en 1961, y hasta

10 Bernardo Santareno, In: *Novíssimo Teatro Português*. Reunido por Ilídio Ribeiro. Lisboa. edição dos Autores, s.d., pp. 6-7: «Lo que quiero decir es que por más vueltas y revueltas que le den, un nuevo dramaturgo, de este tiempo, no puede dejar de reflejar, en sus escritos, en sus creaciones, estas realidades del hombre —las del hombre solo y las del hombre solidario—. Y como a pesar de todo, somos Europa, las realidades de ésta son también las nuestras: vestidas a nuestra manera, con nuestros colores, con el ritmo propio de nuestras reacciones y la urgencia de nuestros problemas específicos. Por esto, el teatro portugués no puede dejar, de recorrer, uno de estos dos caminos: Por eso mismo, no podrá ser otra cosa que no sea denuncia en primer lugar, y después, esperanza político-social (o religiosa) o la contemplación desesperada del absurdo».

11 Bernardo Santareno, In: *Novíssimo Teatro Português*, cit., p. 7: «está claro que se representa en los escenarios portugueses, además otra forma de teatro: aquel que podríamos llamar teatro satisfecho, digestivo y granuja, algunas veces cargado de fanfarronadas y «banderolas», otras gimiendo y suspirando, (...). Pero este teatro es de muertos para muertos: No interesa a los vivos».

12 Bernardo Santareno, In: *Novíssimo Teatro Português*, cit., p. 9: «Lo que ahora quiero pedir a las personas administran los destinos del teatro, es esto: no dificulten, revisen vuestros criterios de censura, prologarnos cuanto sea posible, no vean gigantes en reales molinos de viento, ¡jarriesguen! (...) De cualquier manera hay, un real crecimiento del interés por el teatro en Portugal, sobre todo por parte de los más novatos: a pesar de todas las trabas puestas en la representación de las piezas, nunca se escribió tanto teatro en nuestra tierra; por lo menos desde que estoy por acá. (...) Amen un poco más nuestras tentativas de teatro: critiquen con un poco más de simpatía. Y la cosa marchará, ¡Estoy seguro! Seamos todos un poco más generosos».

13 Cf. Luiz Francisco Rebello, *Combate por um teatro de combate*. Lisboa, Seara Nova, 1977.

14 Artur Portela Filho, *Novíssimo Teatro Português*, ant. cit., p. 129.

15 Escrita en 1960, fue representada, con gran éxito, en 1965 por el Teatro Moderno de Lisboa.

16 Mário Vilaça, «Panorama do Teatro português Contemporâneo». In: *Teatro Contemporâneo. Problemas do jogo e do espírito (Teatro Contemporâneo. Problemas del juego y del espíritu)*. Coimbra, Vértice, 1967, p. 146.

hoy ininterrumpidamente reeditada, *Felizmente Há Luar (Felizmente bay lugar)* asume en el panorama de la dramaturgia portuguesa contemporánea un lugar paradigmático. Luego de su publicación vinieron los elogios. Hoy, pasados casi treinta años, podemos constatar como el juicio de la crítica de entonces no era dictado por los convencionalismos de su tiempo.

A la par de la aparición de nuevas compañías, habrá que tener en cuenta la «renovación» de nuestro repertorio, por medio de un mayor contacto con las dramaturgias europeas y norteamericanas o, no menos importante, por la contribución ofrecida por una mayor reflexión crítica, bien expresada en los escritos teóricos, desgraciadamente dispersos por periódicos y revistas como *Vértice, la Seara Nova* o *O Tempo y O Modo*.

La evolución de la vida pública portuguesa daba evidentes muestras de inquietud que la nueva dramaturgia expresaba y exploraba en sus más evidentes contradicciones.

En efecto, el estallido de la Guerra Colonial, en 1961, y el creciente aumento del descontento frente a las limitaciones que sufría el ejercicio de la libertad, anunciaban la agudización de las tensiones, denunciando, simultáneamente, las rivalidades internas que contribuyeron a poner fin a cuarenta y ocho años de dictadura.¹⁷

Luciana Stegnano Picchio, analizando globalmente la más reciente producción dramática portuguesa, le reconoce la falta de fuerza vital necesaria en la creación de verdaderos «personajes de carne y hueso», en su opinión incapaces de afirmarse como intérpretes del conflicto entre lo individual y los «gélidos mecanismos del destino», para concluir:

«(...) Tal vez esto sea así debido a la historia de Portugal en los últimos años, sutil juego de equilibrios individuales, exhaustivo contrapunto de situaciones personales, ajenas a las grandes pasiones colectivas que maceran la carne y desenfundan las armas. No hubo gran guerra, con bombardeos, muerte masiva, tremendas convulsiones políticas y sociales: cada cual sufrió, pensó y murió para sí mismo».¹⁸

Tal vez por estas razones —pero no exclusivamente—

A la par de la aparición de nuevas compañías, habrá que tener en cuenta la «renovación» de nuestro repertorio, por medio de un mayor contacto con las dramaturgias europeas y norteamericanas

la historia del teatro portugués contemporáneo acabe por valorizar (y justamente) los que se distinguieron más a través de una producción regular y que, cualitativamente, expresan mejor los desafíos que se presentaban al escritor-ciudadano comprometido en la lucha por los derechos fundamentales que acompañaban al creador artístico.

Así sucedió con Bernardo Santareno, que reclamando —en el estreno de Jean Vilar—, el teatro como «servicio social» al que el Estado debería prestar mayor atención y empeño, no esconde la urgencia del testimonio comprometido del que el autor dramático no puede eximirse.¹⁹

Si es cierto que la producción de Santareno confirma el «sutil juego de equilibrios indivi-

duales» y el «exhaustivo contrapunto de situaciones personales, ajenas a las grandes pasiones que maceran la carne y desenfundan las armas», como refiere Luciana Stegnano Picchio, no es menos cierto que la amplitud y coherencia temática de su obra nos remite a una sintonía con el trágico universo europeo de post guerra.

Para nosotros, Santareno surge pues, como testimonio privilegiado (y preocupado) de un «retorno a lo trágico» que, sabiendo superar las limitaciones reductoras que provendrían de una presentación filtrada por una sensibilidad individual muestra, en la evolución de su obra dramática, una inequívoca sintonía con las más representativas escuelas estéticas europeas.

Nombres de la dramaturgia europea que no podemos disociar de la producción de Santareno y que se prolongaron en múltiples infancias estéticas entre nosotros. Y si a Sartre, Camus, Genet, Tennessee Williams, Brecht y Artaud añadimos la herencia dramática de nuestro mejor naturalismo, asistido por un lenguaje eminentemente poético, en estrecha relación con el ejemplo lorquiano, fácilmente comprenderemos como, a pesar de los sobresaltos y vicisitudes político-culturales por las que pasaron los dramaturgos portugueses, siempre detectaremos en el itinerario dramático portugués, un interesado diálogo con las demás dramaturgias europeas. ■

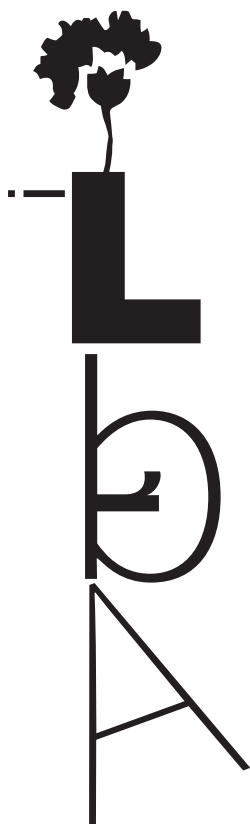
17 Para una visión global y complementariamente informativa cf. Luiz Francisco Rebello, *O Teatro português no pos-guerra (El Teatro portugués en la post-guerra)* Lisboa, Secretaría de Estado de la Información y Turismo/Dirección Gral. de la Información, 1972; tb. Idem, *Combate por un Teatro de combate*, ant. cit.

18 Luciana Stegnano Picchio, *Historia do Teatro Português*. Lisboa, Portugal Editora, 1969, p. 344.

19 Cf. Bernardo Santareno, *Situação de um autor dramático em Portugal (Situación de un autor dramático en Portugal)* In: *O tempo e o Modo*. Lisboa., 50-53 (1967), pp. 591-592.

LA DRAMATURGIA PORTUGUESA:

una visión parcial de la dramaturgia contemporánea
[después de abril de 1974]



1. Considerando algunos de los argumentos esgrimidos a propósito del postmodernismo, António Sousa Ribeiro citaba a Gerald Graff y lo que él llamaba el «argumento mortal» usado por quien, en un debate de ideas, prefería no enfrentarse con lo que desconocía, o no quería conocer, decretando —muy oportun(ist)amente— su muerte¹. Así también, a mi parecer, se pueden encarar algunas alegaciones a propósito de la no existencia de una dramaturgia portuguesa, con independencia de admitir que, por razones históricas de orden político y cultural, esta no ha podido desenvolverse libremente en muchos períodos. Persistir hoy en considerar que no existe es, por tanto, una coartada perversa para no leer, no editar, no estudiar, no citar y no escenificar textos dramáticos escritos por portugueses.

Algunos destacados ensayistas e historiadores de la cultura en Portugal han procurado sistematizar las razones que pueden dilucidar la cuestión de la dramaturgia portuguesa, como hacen ejemplarmente Jacinto do Prado Coelho o Luiz Francisco Rebello. En el primer caso considerando cuales puedan ser las razones de su debilidad «subjetividad congénita, incapacidad de producir figuras-símbolos o tipos, falta de dones tectónicos y de poder de síntesis»². Jacinto Prado Coelho considera que el argumento más fuerte radica efectivamente en las condiciones sociales y culturales que han enmarcado nuestra vida colectiva: «la ausencia de una vida social intensa, la ausencia de un vasto público adecuado, la ausencia también de una crítica orientadora»³. En el caso de Luiz Francisco Rebello, han sido varias sus perspectivas de cuestionamiento y análisis que buscan comprender el fenómeno y se orientan no sólo a la constatación de las múltiples formas de dominación política y religiosa que durante mucho tiempo cercenaron la imaginación de los autores, sino también a prejuicios varios y múltiples carencias en términos también culturales y artísticos que inhiben el pleno desarrollo de una dramaturgia fuerte, como es manifiestamente el caso de una prolongada e inadmisiblemente indefinición relativa a lo que es y debe ser, por ejemplo, un Teatro Nacional⁴.

[Maria Helena Sêrodio]

1 António Sousa Ribeiro, *Modernismo e pós-modernismo: O ponto da situação*, Revista Crítica de Ciências Sociais. N.º 24: Pós-modernismo e Teoria Crítica. Mayo de 1998, p. 29.

2 Jacinto do Prado Coelho, *Originalidade da literatura portuguesa* (1977). Lisboa: ICPL, Biblioteca Breve, 1983, p. 52.

3 Idem, p. 52.

4 Cf. Luiz Francisco Rebello, *Breve história do Teatro Português*. 5.ª ed. Men Martins: Europa-América 2000, pp. 11-15.

Persistir hoy en considerar que no existe es, por tanto, una coartada perversa para no leer, no editar, no estudiar, no citar y no escenificar textos dramáticos escritos por portugueses.

No hay, por eso, una «corriente» creativa muy visible, ni una verdadera «oficina» de escritura y debate, ni un cuidado crítico continuado (en los medios ni en la Academia), ni un esfuerzo sistemático para revisar a los clásicos o experimentar nuevas dramaturgias. Pero hay, eso sí, esfuerzos aislados que, con mayor o menor inserción editorial y teatral, van apareciendo cada vez con mayor consistencia y que a mi parecer requieren una atención y apreciación que debería estimular mucho más a la *intelligentsia*. Porque el pensamiento crítico que minusvalora el teatro y olvida pronunciarse sobre las obras que se van escribiendo en portugués está por abandonarse, por reducir su campo de acción, por no enseñar un discurso propio, por no colaborar en la exigencia de una mejor escritura, en suma, por desaparecer. Y creo que es urgente activar el debate público, promover el estudio y la reflexión en varios planos, crear una crítica operativa, multiplicar las instancias de intervención y análisis, para que todos podamos aprender a leer, a conocer y a juzgar el sentido y los valores que se pueden extraer de la escritura y de la escena.

Hoy, son varios los indicios que apuntan hacia un nuevo encuadramiento y estímulo que vale la pena citar: (1) el trabajo de editoriales como la Cotovia, la sociedad Dom Quixote y SPA (Sociedad Portuguesa de Autores), el Campo das Letras, la Imprensa Nacional-Casa de la Moca, (2) algunas iniciativas de DRAMAT-Centro de Dramaturgias Contemporáneas de Oporto, (3) varios concursos y premios que han sido creados (Novo Grupo/SPA; Associação Portuguesa de Escritores; INATEL, entre otros), y (4) la preocupación de varias compañías por trabajar con la dramaturgia portuguesa, llegando incluso a arriesgar el encargo de autores vivos.

Y si observamos el balance hecho anualmente por la Asociación de Críticos Literarios (publicado en la revista *Vértice*) vemos que la simple enumeración de las piezas publicadas en los últimos años ya muestra que algo está cambiando. En ese computo —considerable— cabe no solamente dramaturgos ya consagrados (Jaime Salazar Sampaio, Luiz Francisco Rebello, Norberto Avila, Jaime Gralheiro, José Jorge Leitira, entre otros), sino también creadores más jóvenes (Abel Neves, Carlos F. Pessoa, Mário Botequilha, Jacinto Lucas Pires, José

Maria Vieira Mendes), así como varios escritores de obras hechas en otros géneros literarios que con competencia y creatividad han venido a conquistar sus propios universos dramáticos (Mário de Carvalho, José Saramago, Almeida Faria, Fernando Guimarães, Agustina Bessa Luís).

De hecho, van creciendo voces diferenciadas en registros dramaturgicos muy propios y también es cada vez más perceptible una clara enunciación de lo femenino en el teatro. En este caso destacaría nombres tan importantes como Teresa Rita Lopes, Luísa Costa Gomes, Maria Velho da Costa, Hélia Correia, Eduarda Dionísio, Fiana Hasse Pais Brandão o Lídia Jorge. Todavía, la creciente presencia y actividad de mujeres en la escritura, tanto como en las otras instancias creativas del teatro (dirección, escenografía, dirección de compañías de teatro, traducción y dramaturgia, organización de performances, etc.) no se traduce en un posible «frente» femenino, y mucho menos feminista. No podemos, por eso, decir que se haya creado una realidad homogénea de lo femenino, ni en cuanto práctica social de construcción escénica, ni en cuanto a «norma» singular de construcción de la «subjetividad femenina». Pero ha servido para modelar de forma enriquecedora el protagonismo de lo femenino y sobre todo para despejar algunas cuestiones de lo cotidiano, así como para cuestionar algunas formas culturalmente más marcadas de la representación de lo femenino.

2. En la definición de un campo dramático que pueda referirse a una realidad nacional es inevitable enfrentarnos con la cuestión de una eventual identidad portuguesa que se pueda escribir en drama. Y siendo imposible enunciar puntos concretos de una arquitectura teatral específica, por la manifiesta ausencia de marcas colectivamente válidas, hay, todavía, un lugar temático, *os topos*, que le puede conferir alguna singularidad: la historia de Portugal.

Luciana Steggnano Picchio escribía a final de los 60 que uno de los motivos de la debilidad de la dramaturgia portuguesa

deriva de la tendencia a «descomponer la realidad a través de los prismas de la historia y de la leyenda», en una persistente nostalgia de un pasado heroico ⁵. Y Luiz Francisco Rebello habla también de esa fijación en el «eco de pretéritas grandezas, la memoria de tiempos gloriosos» ⁶, haciendo remontar esa idea a una equívoca comprensión de las protestas de Garrett ⁷.

Pero a pesar de una continuada «remodelación» heroica del pasado sobre todo en el recorte de figuras que todavía encontramos en el drama de Miguel Rovisco (*Trilogía Portuguesa*, 1987) o en el de João Osório de Castro, ha habido una más diversificada utilización de la historia, sobre todo desde que en los años 60 la lección de Brecht llevó a agilizar la indagación de la historia, no tanto para fijarla en marcos irrepetibles y en figuras majestuosas, sino para pensar lo colectivo, interrogar el presente y ponderar el sentido de la acción de los hombres. Fueron, por eso, decisivas en esa época, piezas emblemáticas como *O render dos heróis* (1960) de José Cardos Pires, *Felizmente Há Luar* (1961) de Luís de Sttau Monteiro, *O motim* (1965) de Miguel Franco, o *O judeu* (1966) de Bernardo Santareno, justamente porque dramatizaban la historia con una clara intención alusiva al tiempo político de la dictadura de Salazar.

De esos tiempos difíciles de opresión política vinieron posteriormente testimonios dramáticos concretos cuando la Revolución del 25 de Abril abolió la censura y permitió la libre edición y escenificación. Esas piezas son por eso una guía indispensable (tanto en la evocación realista, como en su formulación más simbólica y alegórica) para comprender lo que históricamente pasó y de qué forma esa vivencia —de violencia, persecuciones, denuncias y torturas— marcó los vínculos en el espacio doméstico, en las relaciones sociales y en la subjetividad de cada uno. Es el caso de Carlos Continho (*A última semana antes da festa*, 1974, y algunas otras piezas reunidas en Teatro de circunstancia: *O cartão, A teia, O telefonema, Ritual, Amanhecer*; 1976), de Jaime Gralheiro (*Vieram para morrer*; 1980) o el de Romeu Correia (*Tempos difíceis*, 1982). En una perspectiva más extensa que entreteje cuadros históricos, teatro documento,

visitas a espectáculos de la época y una trama dramática, está la pieza *Guía Portugal años 40* (1982) de Luiz Francisco Rebello. Escenificada por Carlos Avilez para el Teatro Experimental de Cascais 2000 (una primera puesta en escena tuvo lugar en 1982 en la Fundación Calouste Gulbenkian) el espectáculo logró evocar un tiempo, reconstruir ambientes, transportarnos al recuerdo de una década en toda su diversidad (incluyendo los espectáculos de teatro y de cine, los movimientos de oposición y resistencia, la presencia en Portugal de exiliados y fugitivos) al mismo tiempo que enmarcaba la vivencia portuguesa en la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, hablando de la esperanza de alguna apertura política en el régimen dictatorial portugués que la derrota del nazismo parecía traer, pero que muy pronto se reveló frágil y breve.

Una forma de dramatizar la historia como intención manifiesta de pensar el presente fue la teatralización de la *Crónica de Juan I*, del cronista medieval Fernão Lopes, por dramaturgos como Virgílio Martinho y Jaime Gralheiro en las obras, respectivamente, *1383* y *Arraia-muída*, ambas de 1977. Estas piezas mostraron la historia hecha por el pueblo, que da su apoyo al Mestre de Aviz contra el partido de Castela ligado al Conde de Aldeiro y a la reina Leonor Telles, y registran la acción colectiva en un movimiento apasionado que parece tomar la justicia por su mano y comandar el curso de la historia. Aún, si Jaime Gralheiro integra de forma más visible la tendencia alegórica y usa lo grotesco para satirizar los adversarios del pueblo despojado y de la pequeña burguesía (los *mesteirais*) que apoyaba al futuro rey Juan I, Virgílio Martinho mantiene una relación más próxima con la crónica medieval, proponiendo una narrativización del tiempo histórico, diseñando las figuras populares con robustez y alegría propias de quien, con los pies en la tierra, sabe leer, interpretar y hacer la historia. Se trataba también de interpelar el tiempo de la revolución portuguesa, buscando semejanzas, alertar peligros, apelando a una participación activa en una especie de «brechtianismo heroico». Se convirtió, en suma, en una galvanización singular que el grupo de Teatro de Campolide (entre tanto profesio-

La simple enumeración de las piezas publicadas en los últimos años ya muestra que algo está cambiando.

⁵ *Ibid.*, p. 335.

⁶ Luiz Francisco Rebello. *O teatro naturalista e neo-romântico: 1870-1910*. Lisboa: ICP, Biblioteca Breve, 1978, p. 49.

⁷ Luiz Francisco Rebello. «Uma planta exótica de há cen anos» Prefacio para la reedición de Figados de Tigre, de Francisco Gomes de Amorim. Lisboa: de la IN-CM, 1984; posteriormente integrado al volumen Fragmentos de uma dramaturgia. Lisboa: IN-CM, 1994, pp. 13-22.

Van creciendo voces
diferenciadas en
registros dramaturgicos
muy propios y también
es cada vez más
perceptible una clara
enunciación de lo
femenino en el teatro.

nalizado y rebautizado Compañía de Teatro de Almada) dirigido por Joaquim Benite, recorrió el país con este espectáculo, en 1977 y en 1983, marcando un tiempo cultural que ya era de plena libertad política y de asumida madurez artística. Acompañando alguno de los movimientos que entonces procuraban seducir a un público popular no sólo en la ciudad, sino también en las pequeñas localidades, el espectáculo fue también la bandera de una descentralización que traía consigo la idea de que la democracia y ejercerla no debería limitarse al uso del voto, sino también debería implicar el acceso a la cultura, no sólo para poseerla sino también para practicarla.

Sobre el acontecimiento político único que fue el 25 de Abril de 1974 el estallido de la «Revolución de los Claveles», citaría dos obras, de gran valor dramático y que marcaron historia, escritas por novelistas de crédito establecido: *A noite* (1979), de José Saramago y *Corpo-delito na salba de espelhos* (1980), de José Cardoso Pires. En el primer caso se evoca la noche del 24 al 25 de Abril en la redacción de un periódico, caracterizando con gran realismo y algún sentido épico el comportamiento de diferentes grupos sociales en escena, periodistas y tipógrafos. El peso de las relaciones jerárquicas, la connivencia política de los jefes con el régimen, las opciones políticas de izquierda de algunos periodistas finalmente asumidas, la determinación de la clase obrera, todo contribuye para urdir un drama que construido sobre un diálogo realista y que resuelve la intriga de una forma políticamente comprometida.

Con Cardoso Pires, la construcción es menos lineal, implicando una secuencia de escenas que transcurren en pleno periodo del fascismo y otras que señalan los cambios traídos por la revolución, focalizando la acción de la policía política, la PIDE. Lo que este texto tiene de relevante y singular es la complejidad con que refiere la actuación de la policía, presentandola en la banalidad (obscena) de la «normalidad», en una secuencia de actos que operan no sólo en la imagen y en el cuerpo de los torturados, sino también a niveles más profundos de las reverberaciones sonoras (los golpes que se oyen marcando la cadencia de los enfrentamientos) y de los comportamientos sexuales de los verdugos. Evita, no obstante, tanto el

aprovechamiento naturalista de la situación carcelaria, como cualquier forma de ejercicio simbólico sobre la relación arquetípica verdugo-víctima, para sugerir la «teatralidad» absoluta de la situación, y el vacío interno al que conduce. Se trata de un mundo inquietante, que tal vez sea la revelación más brutal de una connivencia muy generalizada en el país con la situación represiva y que tanto emergía en el silencio de la «situación» del régimen antes del 25 de Abril, como en la euforia de la revolución que parecía olvidar (sino hasta perdonar) la vil actuación de las «fuerzas del orden». Como escribe Edouardo Loreço en el prefacio de la pieza: «En un solo día, nuestras buenas costumbres apagaron los gritos estrangulados de medio siglo, los cadáveres escamoteados, las noches sin párpados, la vergüenza de tener un rostro de hombre en un paisaje desierto de ojos para aceptarlo todo con la naturalidad del nacer del sol y de la luz del día»⁸.

Para la evocación de estos tiempos que durante casi medio siglo (de 1926 a 1974) marcaron la cotidianidad triste y limitada de Portugal, destacaría tres piezas que iluminan momentos o figuras de forma algo inesperada: *Salazar-Deus Pátria Maria* (1997) de Maria de Céu Ricardo, *A desobediência* (1998), de Luiz Francisco Rebello, y *O magnífico Reitor* (2001), de Freitas de Amaral.

En la obra de Maria de Céu Ricardo, que se inició de este modo en la escritura dramática, surge una figura de condición modesta en un monólogo bien orquestado. Se trata de la gobernanta de Salazar a la que se muestra como dividida en sus sentimientos contradictorios de afecto, admiración y resentimiento hacia el dictador. Trabajaba para él hace ya 33 años, y no había manera de ver sus expectativas amorosas satisfechas, ni su vejez asegurada con la prometida (pero no cumplida) casa y huerta en la aldea. Dividida en tres escenas, esta pieza en un acto sitúa la acción en la mañana, tarde y noche del día siguiente a las elecciones presidenciales del 9 de junio de 1958, en la que el General Humberto Delgado se presentó como candidato al sufragio. María se pregunta sobre qué pasaría si él, de hecho, ganase las elecciones y viniese a cumplir la célebre promesa del «obviamente, dimito» (refiriéndose a Salazar). La obra presenta una aproximación original a la materia de la

⁸ Edouardo Loreço, *Espelho sem reflexo*, *Corpo-delito na sala de espelhos*. Lisboa: Moraes Editores, 1980, p. IX.

historia no solamente por el modo como evoca estas dos figuras históricas vistas en su vivir cotidiano (la *petite histoire*, los mezquinos hábitos caseros, los pequeños vicios y mañas, las sollicitaciones de amigos y de gente influyente), sino también por como la voz de Maria articula los más repetidos tópicos ideológicos del régimen y los aforismos populares.

En la pieza de Luiz Francisco Rebello *Desobediencia* se cuenta una situación de excepción: la figura y la actuación de Aristides Sousa Mendes, el cónsul portugués que desobedeció a Salazar para salvar innumerables judíos en Burdeos. Con una caracterización fina y cuidada de los personajes, la fluidez del diálogo tanto en el proceso de argumentación como para evocar la conversación social, la justa medida de los trazos que describen las contradicciones y enuncian el conflicto, la pieza apela simultáneamente a la fuerza de la razón y al desarrollo de los afectos.

Más recientemente, en el 2001, el político Freitas do Amaral se inició en la escritura dramática componiendo una pieza que evoca el inicio de los años 60 en Portugal, en el contexto de las manifestaciones universitarias en torno de la celebración en el día del estudiante. Se trata del retrato de un rector liberal que apoya algunas de las reivindicaciones de los estudiantes, que se enamora de una profesora progresista, pero que, una vez nombrado ministro y creyendo en una promoción política superior (como delfín nombrado del dictador) cambia su comportamiento prohibiendo a los estudiantes lo que antes consentía. Cuestionando un argumento ético y político importante —el de la ambición y corrupción que el poder conlleva—, la pieza es una alusión velada a Marcelo Caetano, a pesar de que el autor repetidamente invocase su carácter ficcional. Un cierto revisionismo de la historia y algunas debilidades en la composición dramática —como la dificultad de crear personajes convincentes y de construir escenas verosímiles— son a veces compensadas por una curiosa movilización de estrategias retóricas de argumentación y de confrontación verbal que dan testimonio de la formación de jurista de su autor.

Pero también a propósito de la historia reciente de Portugal, y aludiendo a un tema de difícil abordaje como la guerra colo-

nia, es importante reseñar dos piezas que, de modo diferente, abordaron esa problemática: *Um jipe em segunda mão* (1982), de Fernando Dacosta y *O sentido da epopeia* (1992), de Mario de Carvalho.

La pieza de Fernando Dacosta presenta cuatro amigos que fueron juntos a la guerra colonial y que, años más tarde en Lisboa, deciden pasar un fin de semana en los alrededores de la capital, en una vieja casa de campo que pertenece a uno de ellos. Los recuerdos que van desfilando, las confidencias, el alcohol que ingieren y la confesión de lo difícil que es para ellos integrarse en una sociedad (de la post-revolución) que pone en entredicho la política colonial, todo esto irá a desencadenar un clima de excitación e irracionalismo. Así es como se explica que un momento dado uno de ellos suba al jeep y apunte con la escopeta a un grupo de gitanos que andaban por allí, en una lógica de guerra en la que los gitanos acá los negros en Africa eran el enemigo a abatir sin contemplaciones.

La pieza de Mário Carvalho, *O sentido da epopeia*, confronta a una generación con el desgaste de algunas de sus ideas y revela el egoísmo y la indiferencia que encierran a cada uno en su mundo. Dos amigos planean pasar unos días en una casa de campo para descansar. El recuerdo de sus tiempos de estudiante (finales de los años 60), la combatividad que testimoniaron, la iniciación en la política, todo sirve para probar que ese es un pasado remoto y que la vida acabó por hacerlas indiferentes a la lucha política de los días de hoy. Saben, entre tanto, que un amigo, profundamente perturbado por la guerra colonial en la que participó, está cerca y varias veces afirman que lo irán a visitar. Todo se termina en una triste situación que da testimonio de la casi inevitabilidad de la disgregación de cualquier idea de compañerismo activo y solidario.

De las consecuencias a medio plazo del pasado colonial nos habla la pieza *Às vezes neva em Abril* (1998) de João Santos Lopes, focalizando la actitud racista de *gangs* en un suburbio de Lisboa, y que João Lorencço escenificó de forma brillante y arrebatador en 1998. La obra resultó ganadora del premio convocado por el Novo Grupo/SPA, demostrando así la importancia de tales estímulos institucionales, pero tam-

Ha habido una más diversificada utilización de la historia, no tanto para fijarla en marcos irrepetibles y en figuras majestuosas, sino para pensar lo colectivo.

Otros universos literarios y míticos han marcado algunas de las más reciente dramaturgia.

bién las cualidades artísticas a las que puede acceder un autor en una primera obra. Con una estructura dramática fuerte, un riguroso diseño de personajes y una lectura política de la implicación —de instituciones y figuras destacadas— en el desarrollo de sentimientos xenófobos y prácticas agresivas, la obra muestra el rapto y la violación de una africana por un grupo de jóvenes blancos, insinuando, finalmente, que existe una poderosa estructura que comanda en la sombra algunas de estas acciones aparentemente episódicas, al mismo tiempo que, en el plano de la acción dramática, sugiere el fin trágico de los que desconocían que la joven era, al final, portadora de SIDA (AIDS).

3. Si en la confrontación con la historia puede sobresalir el modo de construir (o leer) una imagen de la realidad portuguesa, otras formas de interpelación de lo real también han sido practicadas en el sentido de posicionar el sujeto en una relación bien sea con sus propios fantasmas, o con algunos de los mitos o grandes figuras de la literatura.

Jaime Salazar Sampaio y Augusto Sobral vienen construyendo sus universos dramáticos a partir de situaciones relativamente comunes, pero van introduciendo aspectos de cierta extrañeza. Piezas como *Conceição ou crime imperfeito* (1980), *O desconcerto* (1981), *Adieu* (1992) o *A escolha acertada* (2000) de Jaime Salazar Sampaio justifican ampliamente que su teatro sea encuadrado en el absurdo o en la dramaturgia pirandelliana, por la visión algo inquietante que nos revela y que deriva de la inefabilidad a propósito de la caracterización de los personajes o de la definición de tiempo y espacio. Así, entre los elementos del escenario, por lo menos uno parecerá inadecuado al lugar o a la circunstancia, lanzando la duda sobre la consistencia del conjunto; los personajes surgen con una caracterización relativamente vaga e incierta, y ni sus actos, ni sus intenciones son completamente comprensibles; por último, la acción en su conjunto

aparece rodeada de dudas, con la superposición constante de pasado y presente, realidad y ficción, en un juego en que se cruza el estigma de la soledad y una vaga ironía nostálgica con la idea de lo imprevisible de la vida.

Augusto Sobral, con una escritura tensa y económica, trabaja una zona entre el realismo y lo simbólico, indagando algunas de las razones que determinan las relaciones sociales en un mundo en que la violencia es muchas veces subliminal. De este modo, las contradicciones, los conflictos, la lucha por el poder, la oposición entre fuertes y débiles son elementos decisivos del universo ficcional de obras tan interesantes como *Memórias de uma mulher fatal* (1982) o *Abel Abel* (1992), que exploran de una forma original la situación arquetípica del episodio bíblico.

Otras formas de interpelar otros universos literarios y míticos han marcado algunas de las más reciente dramaturgia. Norberto Ávila es el autor que más ejercita ese proceso en piezas como *Dom João no jardim das delícias* (1987) *Arlequin nas ruínas de Lisboa* (1992), *Uma nuvem sobre a cama* (1997) *O marido ausente* (1997) en registro generalmente de comedia amena, poco intrigante, pero bien urdida.

Pero es, sobre todo, en el contexto trágico donde algunos autores se interrogan sobre el sentido del comportamiento humano. Hélia Correia en *Perdição: exercício sobre Antígona* (1991) y *O rancor* (2000), sobre Helena de Troya, se pregunta sobre el lugar de lo femenino en el mundo violento de los hombres. Una indagación semejante ilumina el bellissimo texto de Eduarda Dionísio *Antes que a noite venha* (1992), formado por monólogos poéticos dichos por cuatro heroínas trágicas: Julieta, Antígona, Inés de Castro y Medea. Representan explicaciones del amor en edades diferentes y sus voces doloridas, lamentan el dolor de vivir y sufrir en un mundo en que el poder se define en lo masculino.

Podemos identificar dos procedimientos diferentes en las piezas de Jorge Silva Melo, actor, director, cineasta y dramaturgo que fundó (conjuntamente con Luís Miguel Cintra) La Cornupcópia en 1973 y está hoy al frente de la compañía Artistas Unidos. En su pieza *O fim outende miserável de nós* (1997), Jorge Siva Melo

recompone dramáticamente un universo próximo al *Woyzeck* de Büchner, a partir, también, de un caso real ocurrido en Sicilia (en 1993) y relatado en el periódico *La República*, al que el autor confirió, no obstante, una identidad portuguesa. La acción transcurre en un cuartel de provincias, evocando un universo masculino «duro», habitado por las preocupaciones, deseos, fantasías y obsesiones de los jóvenes, y donde circula errática la conversación en torno a comida, conciertos de rock, droga, novias, aventuras, problemas familiares, carencias sociales, travestís, sucesos, desastres, adulterios, negocios, caza, etc. Todo en un lenguaje vulgar, de jerga, marginal, obsceno, a veces. Sólo que en ese tejido lingüístico de verosímil naturalismo irrumpen dos tipos de lenguaje que de algún modo, lo suspenden y le inventan un contrapunto discursivo: la lectura de fragmentos del Apocalipsis y el discurso poético que ora, es evocación hechizada de las delicias de la caza en la aldea, ora es el miedo y la cobardía, ora la conciencia de culpa a gritos. La acción tendrá su clímax en el bárbaro asesinato de una joven después de una *raveparty*, a la que seguirán las dudas entre la asunción y el rechazo de la culpa, la confesión y la delación, la conciencia y el delirio.

También en 1997, Jorge Silva Melo retoma la intertextualidad en torno al mito de Prometeo escribiendo varias versiones para *Prometeu Rascunhos* en un proyecto más abiertamente político. Se trata de una reflexión filosófica y política en torno a la revolución y al comunismo, y presenta en cuadros más o menos autónomos las figuras de la leyenda y de la historia que, de algún modo, repitieron el gesto prometeico. Mezclando la realidad portuguesa más reciente con algunos de los nombres de la historia del comunismo internacional, trabajando sobre el mito y la historia, la *hybris* y la magia, la obra invoca figuras como Rosa Luxemburgo (la figura más conmovedoramente celebrada), Marx, Bujarin, Lenin, Stalin, Otelo Saraiva de Carvalho, Prometeo, Hércules, Io, etc. Pero dentro de su composición también caben los testimonios de anónimos, campesinos y obreros, luchadores antifascistas, un republicano herido en la guerra civil de España, jóvenes de hoy menos comprome-

tidos, todos llamados a una polifónica reflexión sobre las posibilidades de proponer y de hacer la revolución, en nombre del anarquismo.

4. Diferente es la voluntad de dramatizar lo cotidiano, señalando los modos de vivir contemporáneos sobre todo en las grandes ciudades: miedos, obsesiones, manías, diferentes debilidades en el modo de relacionarse con los otros, consigo mismo y con la vida en general. A modo de comedia, estas piezas son curiosas aproximaciones a escenas de la vida contemporánea, registrando temáticas amorosas (generalmente para hablar de desencuentros e incompatibilidades) o formas de actuación reveladoras de una mentalidad reprobable.

Luisa Costa Gomes, novelista, se estrenó en la escritura dramática con *Nunca nada de ninguém* (1991), convenciendo de inmediato por su capacidad para captar con fina observación escenas de lo cotidiano y construir con gran fluidez y humor sutil, fragmentos de conversaciones que nos transportan a temáticas contemporáneas, haciendo un examen casi exhaustivo de las obsesiones de hoy. Es sobre todo, la mujer, con sus problemas, miedos, frustraciones y deseos, la que provoca este universo. El dialogo oscila entre la confesión y el desmoronamiento monologado y los aciertos y desaciertos de las relaciones cruzadas que vive en casa y en la sociedad.

Más recientemente, Teresa Rita Lopes en *Esse tal alguém* (2001) diseña una composición dramaturgica que desafía, como dice en la introducción, «los géneros pura sangre» optando por elementos que tienen que ver con la poesía, la narrativa y el teatro. La pieza presenta una secuencia de monólogos —de un Él y una Ella— (que podrán ser representados por una sola pareja de actores multiplicados por varios personajes), o bien como un coro, con una presentación física y función próximas al de la tragedia griega, a pesar de estar repartido en un semicoro masculino y un semi coro femenino. La secuencia de voces que monologan —o

Otras formas de interpelación de lo real también han sido practicadas en el sentido de posicionar el sujeto en una relación bien sea con sus propios fantasmas, o con algunos de los mitos o grandes figuras de la literatura.

En la aproximación
a lo cotidiano ha
habido también un
intento por centrar los
universos dramáticos
en torno a
figuras jóvenes.

escenifican también diálogos imaginarios— cuentan historias o describen situaciones captadas de lo cotidiano y en ella las figuras se revelan frágiles, alucinadas, contradictorias, incompetentes, provocadoras, soñadoras, en fin, humanas. Son historias inventadas con un brillo poco vulgar, de una concisión y eficacia discursiva notables, y que nos devuelven —con una ironía cómplice, serena, casi amorosa— una visión de las verdades humanas en un proyecto teatral de inusual creatividad.

También en el registro crítico de lo cotidiano señalaría la comedia de costumbres de António Torrado en *Conte comigo* (1996), urdida en torno a un presentador de un *talkshow* de televisión, o como la pieza de Mário Carvalho *Se preguntarem por mim não estou* (1999), una comedia inteligente y bien estructurada sobre las reacciones de algunos vecinos durante una situación de peligro en el edificio —tal vez un tigre suelto—, simbólico del eventual espectro de un estado represivo.

Pero en la aproximación a lo cotidiano ha habido también un intento por centrar los universos dramáticos en torno a figuras jóvenes, lo que a veces coincide, pero no siempre, con autores que podemos considerar jóvenes.

Las piezas Pentateuco: *Manual de sobrevivência para o ano 2000* (1998) de Carlos E Pessoa, *Universos e frigoríficos* (1998) de Jacinto Lucas Pires, y *Contos de ócio* (1997) de Mário Botequilha ejercitaron una escritura que podríamos calificar a grosso modo como postmodernista. Se trata de una escritura fragmentaria distribuida en cuadros sin gran articulación de tiempo, espacio o acción, y en cuyo universo de personajes se

confunden figuras más o menos individualizadas, estereotipos (sociales, culturales y otros), además de seres fantásticos de procedencia fílmica o de dibujos animados. Son ejercicios verbales que reposan en una cierta frivolidad, a pesar de permitir alguna libertad de interpretación a los actores y también conseguir algunos efectos escénicos y visuales más o menos interesantes.

En este conjunto de escritura más ágil (pero tal vez dispersa y desequilibrada) es de resaltar la consistencia de la dramaturgia de Abel Neves. Con una obra ya considerable, subrayaría su capacidad de iluminar escenas de lo cotidiano en una estrategia de aleatoriedad. De este modo, en *Além as estrelas são a nossa casa* (1999) Abel Neves nos da un conjunto de 30 escenas, apelando a que cada director escoja aleatoriamente (como en un juego de dados) un conjunto de 7 u 8 escenas, para lo que precisa apenas 3 actrices y 2 actores. El patrón dominante de cada una de las escenas es una situación de lo cotidiano y en ella se van a diseñar una oposición entre la situación evocada y una frase más romántica o más absurda. El final será casi siempre inesperado y el tono de crítica aparece en forma de ironía fantasiosa a la que no faltan transformaciones delirantes o la idea de una sospecha que discretamente se confirma.

Es así, en un mosaico relativamente irregular como se puede definir el territorio de la dramaturgia portuguesa contemporánea, señalando nombres, recorridos, tendencias que ofrecen una idea de competencia y habilidad, a pesar de que pueda carecer de una mayor profundización, de un estudio más serio y de una recreación escénica más consciente y continuada. ■

Visita nuestra web
www.aat.es

Escena de *Além as estrelas são a nossa casa* de Abel Neves.

ESCRIBIR PARA EL TEATRO HOY EN PORTUGAL

Al intentar abrir, no las puertas, pero por lo menos una ventana sobre la escritura teatral portuguesa de hoy, voy a intentar hablar de la actividad de la escritura para el teatro en Portugal, estableciendo un paralelismo con las condiciones que hoy, en toda Europa, nos sirven para analizar el grado de desarrollo de la escritura teatral. Hablo desde la edición de textos, la divulgación, la experimentación, la producción y montaje de textos portugueses en los escenarios nacionales hasta el intercambio internacional y la investigación.

Desde luego, esta perspectiva es una señal positiva. Es decir, es posible hablar de la escritura teatral en Portugal analizándola según cada uno de estos campos. Lo que, siendo un dato reciente, nos hace tener en cuenta que el desarrollo actual de la escritura teatral es aún una realidad muy frágil y no consolidada.

La primera mención, como estrategia para enfrentar de forma articulada todas a-

quellas condiciones ha de ser para Dramat, Centro de Dramaturgias Contemporáneas, del Teatro Nacional de S. João. Esta unidad orgánica del T.N.S.J que surgió con Fernando Mora Ramos a finales de los noventa, en el período en el que Ricardo Pais dirigió el Teatro de Oporto, ha desarrollado un trabajo notable y ha creado condiciones para el surgimiento de nuevos autores como João Tuna, Jorge Loureiro Figueira, Fernando Moreira, Angela Marques y Pedro Eiras (éste último acaba de presentar su obra *Antes de los Lagartos* dentro del «Festival de Teatro Europeo EuroThalia» durante el mes de junio, en Bratislava).

Oficinas de escritura, dinamización de prácticas de lectura de los textos creados en estas oficinas, representación y edición de los textos teatrales, seminarios sobre diferentes dramaturgias europeas, relación estrecha con las Escuelas Artísticas de Oporto, el congreso de lecturas del T.N.S.J, son partes de una intervención global y cohe-

[Joaquim Paulo Nogueira]

El desarrollo actual de la escritura teatral es aún una realidad muy frágil y no consolidada.

Premios y concursos,
en busca de una
mayor divulgación e
incentivo para la
aparición de nuevas
dramaturgias, ha sido
uno de los caminos
seguidos por muchos
grupos e instituciones.

rente, que ha convertido a Oporto en un polo de desarrollo de la dramaturgia portuguesa contemporánea.

De diferente dimensión y naturaleza, los Artistas Unidos, una compañía de teatro independiente creada en 1996 y liderada por Jorge Silva Melo, ha demostrado perseguir también una estrategia clara y diversificada en lo que se refiere a la escritura teatral. Vivero de algunos de los más interesantes nuevos autores, ha diversificado sus actividades entre el montaje de nuevos textos, la edición de los mismos, seminarios de escritura, lecturas dramatizadas y la edición de una publicación regular sobre las actividades del grupo.

Uno de los grandes problemas que limitan el desarrollo de nuestra dramaturgia ha sido la no inserción de los dramaturgos en la actividad teatral. A este respecto destaca, la práctica de un amplio grupo de autores, de diferentes generaciones, muy cercanos al proceso de creación teatral, como Luís Assis, Francisco Pestana, Abel Neves, Mário Botequilha, Paulo Filipe, Cucha Carvalheiro, José Mora Ramos, João Meireles, Carlos Alberto Machado, José Carretas, Teresa Faira, Luis Mourão, Isabel Medina y Domingo Galamba. También es importante resaltar el apoyo del Servicio de Teatro de la Fundación Calouste Gulbenkian a la integración temporal de dramaturgos en los grupos y compañías.

O la forma como —en un contexto donde hasta hace poco tiempo la única excepción era el trabajo de Vera San Payo de Lemos en el Nuevo Grupo— se ha desarrollado una gran complicidad de trabajo entre determinados grupos y dramaturgos. Como son el Teatro Bruto, de Oporto, con Vânia Cosme, Víboras, con José Luis Peixoto, Utopía Teatro, con Rui Bras y Nuno Vicente, Teatro Não, con Miguel Clara Vasconcelos, Artistas Unidos, con José Vieira Mendes y Jacinto Lucas Pires, Cassefaz, con Maria do Céu Ricardo, teatro do Nariz, con Luís Mourão, Teatro Circo, con Regina Guimarães, Teatro de Serra de Montemuro, con Abel Neves y Escuela de Mulheres, con Isabel Medina. Y no solamente entre grupos y autores. También entre directores y dramaturgos, como por ejemplo las parejas formadas entre Celso Cleto y Jaime Rocha y entre José Neves y Tiago Torres da Silva.

También, en este contexto de aproxima-

ción de la escritura al proceso de trabajo teatral, y además de los Artistas Unidos, destaca el trabajo de la Compañía Sensoround con Lúcida Sigalho, de el Olho con João Garcia Miguel y del Teatro de Garaje, que acaba de conseguir un nuevo espacio en Xabregas. En este último grupo, Carlos J. Pessoa ha podido desarrollar una línea autoral en la cual es importante destacar las cinco piezas de su *Pentateuco: Manual de Supervivencia para el año 2000*. También en este ámbito, el de los proyectos donde la marca autoral y la integración de los procesos de escritura es dominante, se encuentra el reciente proyecto del Teatro del Vestido, de Susana Gonçalves y Joana Craveiro. La relación casi umbilical de este trabajo y el de el Teatro de Garaje tal vez indique una capacidad de regeneración que puede llegar a ser decisiva en la consolidación de esto proyectos.

La edición de textos teatrales portugueses contemporáneos es también una de las áreas de desarrollo significativo, a pesar de las lagunas que persisten a nivel de la creación de un repertorio de teatro en nuestro país, tanto de dramaturgia mundial como de la portuguesa. Destacando así el trabajo de algunas editoriales, especialmente el de Ediciones Cotovia, y también el de Don Quixote, Campo de las Letras, Salamandra, ediciones Tema. O el empeño en este campo del IPLB, Ministerio de la Cultura, de la Sociedad Portuguesa de Autores, del Teatro nacional S. João y del DRAMAT y de compañías como Novo Grupo, la Efímero-Compañía de Teatro de Aveiro, el Teatro Circo de Braga y la Acert-Tondela.

En la emergencia de un trabajo crítico y de investigación teatral, principalmente a través del Centro de Estudios de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, destacan Maria João Brilhante, José Camões y Maria Helena Sêrodio. Esta última, investigadora y crítica teatral, ha sido una de las voces más activas con relación a la dramaturgia portuguesa contemporánea. Junto con ella está Eugenia Vasques, de la Escuela Superior de Teatro y Cine de Lisboa, sin duda la investigadora más productiva en el área de la escritura teatral (su último trabajo: *Mujeres que escribieron para el Teatro en el siglo XX*, es una preciosa recopilación que reposiciona la escritura femenina en la dramaturgia



portuguesa. Hay que destacar también los recientes trabajos de Vera Borges (sobre los nuevos mapas de creación teatral), Carlos Alberto Machado (sobre la Cornucópia) y Armando Nascimento Rosa (su último trabajo fue sobre Antonio Patrício).

La estrategia de creación de premios y concursos de teatro en busca de una mayor divulgación e incentivo para la aparición de nuevas dramaturgias ha sido uno de los caminos seguidos por muchos grupos e instituciones. Dentro de estos, además del reciente premio de la Asociación Portuguesa de Argumentistas y Dramaturgos, que acaba de premiar a Mario Botequilha, hay que destacar el Gran Premio otorgado por la SPA/Novo Grupo. Ha sido dentro de esta iniciativa donde hace unos años surgió *A veces nieva en Abril*, de João Santos Lopes, el que mejor ha respondido a la necesidad de llevar a escena los textos premiados. También el premio del Círculo Dramatúrgico de La Barraca, ahora inactivo, motivó la aparición de uno de los textos revelación de la dramaturgia portuguesa contemporánea, *No hay nada que se coma*, de Francisco Pestana.

Hay que decir que el rejuvenecimiento de la dramaturgia portuguesa se ha producido en paralelo con la continuación del trabajo de autores como Jaime Salazar Sampaio, Hélder Costa, António Torrado, Hélia Correia, Lúisa Costa Gomes, Eduarda Dionísio, Luiz Francisco Rebello, Fernando Augusto, entre otros, a los que podríamos añadir autores provenientes de otros campos de la literatura, como José Saramago, Mario de Carvalho, Lúcia Jorge, Francisco Duarte Mangas, Jaime Rocha y María Vêlho da Costa.

El principio del nuevo milenio ha permitido la aparición de algunas señales sobre una mayor capacidad de internacionalización de la escritura teatral portuguesa, y en este aspecto la escena lusitana ha promocionado, de manera reiterada y persistente, el intercambio con los diversos países de habla portuguesa (Brasil, Angola, Mozambique, San Tomé y Príncipe, Cabo Verde, Guiné-Bissau y Timor). Pero lo que se ve ahora es la aparición de otros espacios, especialmente aquellos que resultan de nuestra integración europea. Y ahí empezamos a notar la participación portuguesa (a través de autores como Jaime Salazar Sampaio, Hélia Correia, Jaime Rocha, Abel

Neves y Adolfo Gutkin) en los encuentros internacionales de escritura dramática de Valdigna-Valência (una iniciativa del IITM y del Municipio de La Valdigna que ha forjado, pacientemente, el encuentro de la escritura teatral europea del Mediterráneo). Y, en otra perspectiva, hay que señalar los indicios de una mayor capacidad para responder a la dificultad de que textos escritos en portugués penetren en el espacio europeo. En este caso es verdaderamente ejemplar el trayecto internacional de uno de los más recientes trabajos de Abel Neves, *Más allá, las estrellas son nuestra casa*, que después de una primera lectura pública en el 2001 en el «Festival Mousson d'Été», subió a la Comédie Française en el 2002, habiéndose montado en el mismo año por la Compagnie du Zephir y Ferme du Buisson.

Acabaría este breve viaje por la actividad de la escritura teatral portuguesa contemporánea con esta obra, *Más allá, las estrellas son nuestra casa*, de Abel Neves, que es, simultáneamente, un trabajo de gran madurez literaria y con una gran capacidad de ruptura con las formas más tradicionales de escritura para el teatro. A través de una estructura muy sencilla, una sucesión de fragmentos dramáticos interconectados por tejidos invisibles que se unen para la producción de un sentido plural, donde el autor crea un universo poético muy poderoso. Donde estamos siempre entre este finito que es nuestra manera particular de ver la vida, donde brota la multiplicidad de historias que constituyen nuestras tragedias, nuestras comedias, nuestras farsas, y el infinito con el cual establecemos una relación perturbadora, apasionante y misteriosa. El más allá en que habitamos y donde hacemos nuestra verdadera casa. ■

Joaquim Paulo Nogueira

Dramaturgo, investigador de la escritura teatral en Portugal, en los años noventa. Creador de la página web «Escrita Teatral na 1ª Pessoa do Plural» www.escritateatral.no.sapo.pt

La edición de textos teatrales portugueses contemporáneos es también una de las áreas de desarrollo significativo, a pesar de las lagunas.

EL TEATRO es una de las fo

[Helder Costa]

Así comenzaba un texto de mis primeros tiempos en estas andanzas teatrales.

Más tarde, pensé en el teatro como una fusión entre forma de Arte y comunicación social.

Hay que entender este tipo de reflexión: en pleno fascismo portugués, es evidente que queríamos (y conseguíamos) utilizar los textos y grupos de teatro como un arma más contra la opresión y la estupidificación.

La dramaturgia portuguesa era ejercida por media docena de nombres, y la mayor parte de los textos se destinaban a divulgar ideas a los posibles lectores, pues ya se sabía que muy difícilmente llegarían a escena.

Con el 25 de Abril y el fin de la censura, se comprobó un relativo crecimiento de la escritura teatral, rápidamente extinto pasados pocos años, pues el proceso histórico había dado otro giro irónico, y «los tiempos se volvían peligrosos» como divulgaban apresuradamente algunos avisados intelectuales.

La evolución de la dramaturgia portuguesa ha sido penosa y difícil, a pesar de bastantes iniciativas tendientes a descubrir nuevos escritores.

Desgraciadamente, en la mayoría de los casos, ni siquiera las piezas premiadas han sido llevadas a escena, lo que ha hecho desistir hasta al más santo de los mortales.

Por eso es bastante complicado apuntar las líneas dominantes del ejercicio dramaturgógico.

Siendo así, pienso que mi colaboración en vuestra revista sólo podrá tener algún interés contando mi experiencia personal, totalmente atípica, pues debo ser de los raros autores que trabajan con una compañía, La Barraca, donde puedo montar algunos de mis textos y exponerlos al juicio del público.

El repertorio de la Barraca

El punto de partida fue considerar indispensable estudiar nuestra historia y nuestra cultura, para eliminar las falsificaciones de la enseñanza y de la censura del fascismo.

Es en este campo de acción donde se incluyen las drama-

turgias sobre Gil Vicente, nuestro mayor dramaturgo *Histórias de fidalgotes (Historias de hidalgüelos)*, *É menino ou menina? (¿Es niño o niña?)*, presentadas en el «Festival de Sitges en 1977 y 1981», *Uma floresta de enganos (Un bosque de engaños)* en 1991, estrenada en el teatro principal en Santiago de Compostela, y, *El Llanto de María Parda*, Premio UNESCO en la Expo de Sevilla en 1992).

También sobre el siglo XVI, escribí y dirigí *Fernão, mentes? (Fernando, ¿mientes?)* adaptación de *Peregrinação (Peregrinación)* de Fernão Mendez Pinto, libro de viajes best-seller de su época que influenciaría a Swift en su *Gulliver*, *Damião de Gois (Damian de Gois)*, cronista, músico, discípulo de Erasmo, asesinado por la inquisición.

A viagem-Camões, poeta práctico (El viaje-Camoens, poeta práctico), sobre la vida y obra de nuestro gran poeta clásico, con montaje del grupo «La Comuna», y *Um dia na capital do Império (Un día en la capital del Imperio)*, sobre la obra de Chiado, fraile bohemio compañero de Camoens en sus aventuras en la Lisboa de la época.

Insistiendo en la Historia, escribí *Zé do Telhado (José del Tejado)* sobre la vida de un «bandido social» (según bella expresión de *Hobsbawn*) del siglo XIX (*Premio Cau Ferrat en Sitges 1978*), y *D. João VI*, sobre la vida del rey que huyó a Brasil para escapar de la invasión francesa (*Premio Santiago Rusiñol, Sitges 1978*, y premio al mejor actor para Mário Viegas en *Sitges 1979*).

Ahora bien, como La Barraca no es propiamente una Academia o Instituto Universitario,

también nos acercamos a nuestros tiempos, estrenando a Dario Fo en Portugal y Brasil con *Morte acidental de um anarquista (Muerte accidental de un anarquista, Sitges 1981)*, creando dos espectáculos colectivos *Ao qu'isto chegou! (¡A lo que esto llegó!)* con dirección de Augusto Boal, (*Sitges 1978*) y *Tudo bem (Todo bien)* consiguiendo la participación de varias decenas de escritores, músicos, pintores y poetas.

En este período que puede ir de 1976 hasta 1992, hicimos también montajes de Brecht (*Santa Juana de los Mataderos*), Mrozek (*Los Policías*) y abordamos nuestro tiempo con *Calamity Jane*, basado en las cartas a la hija de esa heroína del Far-West (hice un montaje en Barcelona

Con el avance internacional de la extrema derecha y el renacer evidente de fascismos y nazismos, decidí orientar mi escritura hacia esos temas.

Formas de contar una historia

con Vicky Peña), *O Baile* (de la que hice una versión para la historia de Cataluña y España, *Dancing*, para el Teatro Condal, *Premio de la Asociación de Actores y Directores de Cataluña* y *Gran Premio del festival Internacional de Ciudad de México 1989*, y destacado como uno de los mejores espectáculos de la década 1981-1990 por la revista *El Público*), un espectáculo único sobre la Constitución de la República Portuguesa en 1911, presentado en la sala del Senado de la asamblea de la República en 1986, y, entre otros, *O menino da sua mãe* (*El niño de su madre*) sobre textos de Fernando Pessoa.

Nuevas experiencias

A partir de 1992, decidimos estudiar otras dramaturgias, con Ionesco, Woody Allen, Ben Hecht, Swift, Fassbinder, Molière, Shaffer, Scola, Carson McCullers, Topor...

Pero no terminó la preocupación por la Historia, entre otras cosas porque es inagotable.

Y con el avance internacional de la extrema derecha y el renacer evidente de fascismos y nazismos, decidí orientar mi escritura hacia esos temas.

En 1995 estrené, en el «Festival de Cádiz», *Parabéns a voçe! (Felicitaciones para tí)* alegoría crítica sobre las situaciones de guerra, inspirada por la guerra de Yugoslavia.

En 1996 escribí *¡Viva la vida!* para recordar los 60 años del inicio de la Guerra Civil de España, en 1998 estrené en Portugal *O Príncipe de Spandau (El Príncipe de Spandau)* monólogo de Rudolph Hess en su prisión de Spandau, y en 1999 *Um dia inesquecível (Una jornada particular)* de Scola para referenciar el fascismo italiano.

También en 1999, para señalar los 25 años de la Revolución de los claveles, escribí *Abril em Portugal* para recordar el fascismo portugués.

Mis textos más recientes son *O mistério da camioneta fantasma (El misterio de la camioneta fantasma)* sobre los asesinatos de dirigentes Republicanos el 19 de octubre de 1921, fecha ocultada por el fascismo portugués, conocida como *La noite sangrenta (La noche*

sangrienta), todavía por estrenar, *Marilyn, meu amor (Marilyn, amor mío)* sobre el mito de Marilyn Monroe, y *O incorruptível (El incorruptible)*, drama moderno y absurdo sobre un político que quiere ser corrupto y no lo consigue porque nadie le invita...

Concluyendo

Sé que este historial ha sido extenso, ¿pero qué quieren? Son más de 25 años de actividad ininterrumpida...

Supongo que por el desfilarse de los temas se comprende lo que me interesa en el trabajo dramaturgico: descubrir e inventar historias, y conseguir contarlas lo mejor posible, para que otros las cuenten a otros, y así se eliminen muros de silencio, y se combata el estéril post-modernismo que apuesta por enterrar el pasado, la experiencia, el esfuerzo de los millones que han trazado el camino del Progreso.

No confundamos esta posición con el trabajo de agitación y propaganda, siempre necesario, siempre urgente, pero desgraciadamente, muchas veces ineficaz por falta de valorización estética, o por el desprecio manifiesto a los componentes psicológicos y oníricos de nuestro material de

trabajo, el ser humano.

Para terminar, pienso que allí, tanto como acá, se debe discutir a fondo la crisis del teatro.

Y se deben indagar en caminos tales como los del teatro metafísico, el humor blanco, la escenografía hollywoodense, etc, etc.

Una cuestión que discutimos acá en nuestra tierra: luchamos toda la vida contra la censura de Salazar, y curiosamente, si ahora volviera, ¿podría autorizar cerca del 80% de los espectáculos que están en escena!

¿No será eso un factor de crisis?

Si en los noticieros de TV sólo vemos terror y pánico, con la guerra, con las quiebras de Enron, Xerox, etc. (pobre clase media que no tiene descanso) ¿es natural ir al teatro para adormecerse y no sentir ningún sobresalto intelectual? ■

QUÉ ESPERANZA HAY SOBRE LOS ESCENARIOS

[Abel Neves]

Tampoco yo estoy seguro de nada, probablemente no sé de lo que hablo, tal vez apenas la intuición de una insuficiente arte combinatoria, y de vez en cuando también las nieblas que hacen del paisaje una vieja pintura china. Pero siempre las hubo. La melancolía vino con la humanidad. Escribir será siempre alimentar la ilusión de los otros, después de procurarse para uno, la armonía con los mundos. ¿Será fácil vivir y estar en la literatura? Quiero decir, ¿será fácil aceptar el compromiso con el arte que exige la separación de las aguas? En el juego de las evidencias el teatro puede representar el grado inferior, o superior de la vida, pero dependerá de lo que en él seamos capaces de ofrecer. De vez en cuando somos hábiles y nos convertimos en malabaristas en el arte del espectáculo. ¿Y quién puede impedirnos las preocupaciones de la ilusión y del disparate? Me canso con las inmensas formalidades pero la verdad es que tenemos la pobreza a las puertas del teatro. Son todavía tantas las prácticas del dolor en la condición humana que se puede desear nunca perder el humor, esa disposición instintiva para el alivio. ¿Y si me falta el humor? ¿Y si no hubiera palabra que valga la pena ser pensada y escrita? Necesitará tanto el teatro de palabras recompuestas, de este acentuado gusto por las maniobras de lo que nos vamos diciendo los unos a los otros en la vida real? Definitivamente escribir es un acto independiente, absolutamente diferente al acto de jugar a la representación con los sentidos del público, yo creo, como muchos, que palabra es acción.

¿Qué esperanza hay sobre los escenarios para que las personas decidan levantar las posaderas de sus sillas y volver a visitar la casa de los comediantes?

En el teatro miramos hacia dentro del mundo porque allí nos encontramos con la atención más clara, una disponibilidad más justa, podemos entenderlo mejor, como si hubiese la necesidad de domesticarlo, siempre cada vez más. De este modo, el mundo es un lugar salvaje y el teatro un lugar de cultura. Pero pasará lo mismo con los libros, los jardines, con algunos diálogos en la calle, en la mesa. Depende del gusto que vamos teniendo y de la atención que prestemos, y de tanto elogiarnos, la vanidad puede dañar al teatro. Y me acuerdo del pintor valenciano Ignacio Pinazo, o de las muchas tablas de madera pintadas al óleo: «Con elogios soy mal pintor».

Lavo los platos, la ropa, extendiendo los calcetines al sol, preparo una sopa de siete legumbres, y me siento a escribir. Estas acciones mínimas anteriores a la reflexión influyen lo que debo o no decir ahora. Hace algunos días, el 10 de Agosto, en la aldea de Campo Benfeito, en el interior serrano de Portugal, y después de haber iniciado hace siete años una feliz aventura teatral con un espectáculo para el cual contribuí con el texto, *Lobo-Wolf*, un pequeño grupo de personas, viviendo en la población (ahora seis, y tienen nombre: Graeme Pulleyn, Eduardo Correia, Carlos Cal, Paulo Duarte, Abel Duarte y Paula Teixeira), inauguraron su «Espacio MonteMuro», una

Definitivamente
escribir es un acto
independiente,
absolutamente
diferente al acto
de jugar a la
representación
con los sentidos
del público.



Escena de *Lobo-Wolf*, de Abel Neves.

amplia casa prefabricada entre robles y pantanos que mira hacia el poniente de la sierra, y que servirá con renovado placer para las nuevas aventuras. Es el lugar posible y, en una época en que una vez más se pretende despreciar las cosas de la cultura y la repuesta es lo banal y lo efímero (el romano Marco Aurelio decía lo mismo, «todo es banal y efímero»), mis amigos de MonteMuro, lejos de Lisboa, promueven la construcción de un espacio físico para el juego teatral. El lugar es esencial y siempre debe defenderse. Ya escribí que tuve la suerte de haber contribuido a las andanzas del Teatro Regional de la Sierra de MonteMuro, desde que *Lobo-Wolf* se estrenó en la vieja sala de piedra al lado de la capilla de Nuestra Señora del Fôjo donde los devotos todavía rezan dando la vuelta al templo y dejando una piedra en el pretil de la ventana que marca los pasos de la oración. En el Fôjo continúan los trabajos, otras obras, aumentando el interés de quien ya tenía alguno, el entusiasmo a quien no lo tenía, estimulando los gustos y los comentarios en cada nuevo espectáculo. El día 10 de Agosto del 2002, en una noche que fue de invierno, las personas de la aldea y los que quisieron unirse (casi doscientas de todas las edades) bajaron del Fôjo hasta el «Espacio MonteMuro» en un cortejo de linternas, exhibiendo cada uno la suya, construida libremente durante la tarde, en el viejo lugar. Linternas de bambú, mimbre y papel colorido. Hubo merienda antes del cortejo y la diversión fue teatral. Quien pudo participar se acordará de la belleza simple con que se abrieron, así, las puertas del «Espacio MonteMuro», con nosotros a coro, contando simplemente hasta tres. Hace algunos años, en 1986, también participé en la apertura de otra sala de espectáculos, la nueva sala de Comuna-Teatro de Pesquisa (donde trabajé por doce años) con un texto que a su vez inició mis andanzas «más seguras» en la dramaturgia, *Amadis*. Continuaron otros encuentros, nuevas personas, de otras geografías, otros textos e iniciaciones.

Hay algo muy útil que debería atravesar el arte de la escritura para el teatro: el servicio. No tengamos dudas: escribamos lo que escribamos, no tenemos que escribir lo que imaginamos que el público desea, pero en muchas situaciones él está esperándonos, tímido y disponible, en algún lugar de la sala, y deseando prendarse de lo que se nos acercó, antes, al espíritu. He tenido suerte, pero también es



Escena de *Amadis* de Abel Naves.

verdad que hago un esfuerzo para que al público le interese lo que a mí me parece bueno y verdadero, sin imposiciones, ni otra afirmación que no sea el ir escribiendo para el teatro. No es fácil, y los días han de encargarse de iluminar uno u otro diálogo. Veo tanta gente tan poco preocupada con lo que decimos o lo que hacemos que me pregunto insistentemente si, teniendo en cuenta a los otros, y por medio de la palabra, los esfuerzos para conseguir la belleza valen la pena. Pero este es el trabajo glorioso del texto, allá en los grados inferiores y que podrá apaciguar —¿quién sabe?— las últimas preocupaciones, las que inevitablemente nos desvían de nuestra condición actual y para concedernos el lugar de la pura virtualidad. ¿Y quién será yo para atribuirme misiones de rescate?

Creo en el teatro, es verdad, pero es preciso vivir con él, sintiendo la casa que es, sirviéndole para que algunas veces podamos también usarlo. Y es así como también creo en el texto, siendo necesario vivir con lo que digo. Cosas simples, como se ve, pero no siempre posibles.

Y la sopa está hirviendo. Hace mucho. ■

No tenemos que escribir lo que imaginamos que el público desea, pero en muchas situaciones él está esperándonos, tímido y disponible, en algún lugar de la sala, y deseando prendarse de lo que se nos acercó, antes, al espíritu.

UNA ESCRITURA PARA NO DEJAR ESCAPAR AL PÚBLICO

[José Maria Vieira Mendes]



La escritura para el teatro en Portugal no tuvo ni tiene una fuerza cultural idéntica a la de otros países europeos. Cuando comencé a escribir, eran pocos los autores portugueses representados, y poco se hablaba de la escritura en el teatro. Era, y sigue siendo, difícil encontrar gente que escriba habitualmente para los escenarios, y menos que lo haga exclusivamente. Tal como la mayoría, mi interés iba dirigido a la prosa.

Ocurrió, sin embargo, que en el momento dado en que fui desafiado por un actor para escribir mi primer texto para el teatro, un monólogo basado en una obra de Franz Kafka (esto era en 1998) comenzaba a crecer el interés por los autores jóvenes, interés algunas veces falto de criterio y cuya gran ventaja, desde mi punto de vista, fue sobre todo, haberme ayudado (como a otros de mi generación) a continuar traba-

jando en esta área. Después de este monólogo (que esceniqué junto con el actor, Luis Gaspar, y que titulamos *Dois Hommes —Dos hombres—*), recibí un encargo para una adaptación de *Crime e Castigo (Crimen y Castigo)* de Dostoievky y entregué también otro proyecto que pretendía adaptar una novela de Arthur Schnitzler. Fui invitado por personas de mi edad, o un poco mayores, algunas recién

salidas de la Escuela Superior de Teatro con ganas de arriesgar en sus proyectos y cuyas ideas en relación al trabajo en el teatro coincidían con las mías.

El trabajo apareció por invitaciones. Con tanta rapidez que no tuve casi tiempo para reflexionar sobre lo que andaba haciendo. Fui pasando de trabajo en trabajo, hice adaptaciones, unas más libres que otras, traduje teatro, participé en talleres de escritura (en el Royal Court Theatre de Londres y en Bochum, en Alemania), trabajé con los actores, escenifiqué con ellos mis dos primeros trabajos, trabajé también con directores, hice producción y dramaturgia en una compañía de teatro asentada en Lisboa (los Artistas Unidos), organicé con ellos encuentros con escritores extranjeros en el Teatro Capital, trabajé (y trabajo) en la revista de teatro *Artistas Unidos* y, después de tantos saltos, sentí la necesidad de parar para pensar un poco en lo que andaba haciendo. Lo que me interesaba del teatro, lo que descubrí en el teatro, ¿por qué sería que ahora, cuando tenía una idea, me apetecía escribir una obra y no una narración?

Probablemente la respuesta a estas preguntas no tendrá tanto interés para los otros como lo tuvo para mí. Puedo decir que pasa por ideas tan repetidas como el lado humano del teatro, la faceta empírica y física de la escritura, el desafío de trabajar con el espacio de la escena en el espacio del papel, la musicalidad y sonoridad de la palabra en el teatro, el público y la relación que se tiene que establecer entre un texto, el actor y el público, los diferentes elementos que participan en una pieza y que hacen que nuestro texto sea apenas una parcela más y que por tanto, lo que yo tengo en mi cabeza al escribir será enriquecido (porque debo ser optimista en querer conseguir y trabajar con quien lo enriquezca) por el actor, por la luz, por el sonido, por el modelo, etc.

Estas ideas cambiaron también mi manera de ver la propia escritura para el teatro y, si en los primeros textos que escribí estuve más influido por la poesía y por una prosa más elaborada, resultando una escritura más «literaria» y distante, hoy esta es una escritura que no persigo en principio. A base de lecturas, a base de cruzarme con Harold Pinter, Arne Sierens, Spiro Scimone, Sarah Kane, David Harrower, Bertolt Brecht, Heiner Müller o Rodrigo Garcia (nombres que me influenciaron por la forma más que por la

temática), a base de espectáculos que vi y que me gustaron o no y a base de pensar por qué me habían gustado, fui encontrando mi camino, mi escritura. Lo que no significa que mañana no pueda cambiar.

Mis intereses pasan hoy por una escritura que consiga ser clara sin ser obvia, ser misteriosa sin ser indescifrable. Una escritura que no deje escapar al público. No soy de la opinión de que se de al público lo que quiere, pero estoy en contra del teatro que le da la espalda. Porque como público a mí mismo no me gusta que me den la espalda.

Al mirar para atrás en el tiempo creo que me concentré demasiado en las palabras, en los ritmos, en los pormenores, en los raciocinios y dejaba de lado el aspecto más funcional, más físico y hasta más sentimental. Hoy, sin perder la atención por el uso de la palabra, me interesa privilegiar una escritura que esté en el escenario, con los actores, con el público, que sea simple, humilde, concreta, ambigua sí, pero sin palabras que confundan, ser rápido cuando sea necesario, estar atento a las reacciones, conseguir agitar, recordar al público cuando escribo, no porque quiero servir sino porque quiero desafiar. La poesía nacerá después, si ella así lo considera.

Esto implica ahorrar palabras, ahorrar imágenes, metáforas, adornos. No me interesa un teatro elástico que confunda de veinte maneras diferentes una misma idea, que alargue un «Buenos días» en dos párrafos y que, me parece, comienza a presentarse demasiado en la dramaturgia portuguesa contemporánea. Del mismo modo, no me interesa un teatro que me diga lo que quiere que yo, como espectador, haga o piense, un teatro que es normalmente el que hace y piensa por nosotros. Arne Sierens (autor contemporáneo belga) decía que le gustaba que parte del espectáculo pasara en el escenario pero que otra parte pasara en la cabeza del público. Esto es.

También quiero un teatro con música. Siempre intenté cuando fue posible, y por un prolongado amor de adolescencia, trabajar con música, y en esto tuve la suerte de encontrar un director (Manuel Wiborg) que también busca el mismo contacto entre la música y el teatro. Intenté e intentaré explorarlo de diversas formas.

Trabajando dentro de una compañía como los Artistas Unidos, compañía que trabaja bajo el

Lo que yo tengo en mi cabeza al escribir será enriquecido (porque debo ser optimista en querer conseguir y trabajar con quien lo enriquezca) por el actor, por la luz, por el sonido, por el modelo, etc.

Si un autor portugués deseara mostrar una pieza suya a algún curioso de otro país, tendría que pagar él mismo una traducción.

lema de que un actor, más allá de representar debe producir, dirigir, organizar, vender billetes, ser acomodador, ayudar a pintar decorados, etc., comprendí la importancia de mantener próximos al actor, el escritor y el director (cuando éste existe, porque he participado en espectáculos en que esta figura se diluye en el grupo). Me agrada, como escritor, poder probar el texto con los actores, poder modificarlo con ellos. Pese a preferir trabajar con personas que respeten, a pesar de todo, el texto, no soy el de la palabra sagrada, ni de la didascalia intocable. Me gusta desafiar al actor y al director, disfruto estimulando con la escritura a los otros creadores de una representación. Me gusta ver al texto como un elemento más que ayuda al nacimiento del espectáculo.

Hoy, cinco años después de haber tenido mi primer contacto con el teatro, el panorama del teatro portugués, en lo que se refiere a la escritura, ha cambiado un poco. Se han creado mejores condiciones para la aparición de nuevos textos y nuevos dramaturgos, existe un creciente interés, sobre todo por parte de los creadores, en buscar textos nuevos e inéditos. Estos pasos son titubeantes todavía. Porque falta, me parece, una mirada más crítica sobre los nuevos textos, un trabajo más riguroso con los nuevos autores, que muchas veces crecen para la escritura del teatro desamparados, vemos nuestros textos escenificados pero no recibimos de vuelta una crítica que nos pueda ayudar a crecer. Faltan más talleres, más lecturas dramatizadas de nuevos textos en los que se critique, se sugieran lecturas, se discutan las capacidades e incapacidades de la obra.

Todavía se encuentra abandonada la publicación de los textos, tanto portugueses como extranjeros. No obstante, gracias a los esfuerzos de algunas editoriales y compañías, van saliendo libros que venden poco y reciben poca atención y que entran de prisa en las librerías pero con muy poca fuerza para quedarse en las estanterías.

No obstante, no he dicho todo, Portugal tiene de hecho una población reducida que sólo con esfuerzo consigue comprar una edición de 1.000 ejemplares de una pieza de Eugene O'Neill o de Beckett. Esta escasa población (en comparación con Inglaterra, España, Francia o Alemania) hace también que un texto de autor contemporáneo portugués, que tenga la suerte de ser producido, se quede en esta primera producción. Porque nadie quiere repetir repertorios cuando las distancias entre los teatros son tan reducidas y el mundo del teatro tan pequeño. Las giras tampoco rinden mucho, en gran parte por culpa de un programa de itinerancias que a pesar del esfuerzo nunca funcionó como debía.

De este modo, si la pieza de un autor alemán puede ser representada al mismo tiempo, con dos puestas en escena diferentes, en Berlín y Hamburgo, en Portugal esto nunca pasa. La solución sería exportar, como hacen todos los países que antes mencioné. Pero, en Portugal existe por un lado, la dificultad de la lengua, y por otro, un desinterés absoluto hacia esta posibilidad. Alguna vez se entra en contacto con el extranjero, pero casi siempre, más por curiosidad de fuera que por ambición de divulgar lo que hay por aquí. Si un autor portugués deseara mostrar una pieza suya a algún curioso de otro país, tendría que pagar él mismo una traducción. Y sería importantísimo entregarse a este trabajo. Aunque sólo fuese para facilitar una mayor independencia del dramaturgo, tantas veces dependiente del deseo de un grupo o de un director, tantas veces dependiente de un subsidio, o una beca o un encargo.

Todavía hay que estimular la escritura en Portugal, estimular el teatro, estimular al público para que el teatro también consiga implicarse con los otros, para que sea más relevante en la vida de más personas y para que más personas que quieren escribir lo hagan para el teatro. ■



**Cuaderno
de bitácora**

Las brujas de Barahona por Domingo Miras

Cuando escribí esta obra, aún me quedaba algo de credulidad. No esperaba que un texto así pudiera llegar a montarse, eso no: a tanto no llegaba. Pero sí creía que en el último teatro español, en el teatro de los autores vivos, existían textos que, gracias a su ambición y calidad, formaban parte de la cultura española, se integraban en el mundo de nuestro teatro, aunque no llegasen nunca a corporeizarse sobre la escena. «En nuestro país se han escrito durante los últimos años —escribí por entonces— varios textos dramáticos que reúnen cuantas condiciones son precisas para la creación de espectáculos teatrales de éxito nacional y larga memoria. Y, sin embargo, estos textos están sin estrenar por miedo a su costo de montaje. ¿Significa esto que su concepción y su escritura fueron trabajos de amor perdidos? ¿Daría igual que esos textos se hubiesen quedado sin escribir? La respuesta es enérgica y segura: esos textos, aun sin estrenar, constituyen por sí mismos un patrimonio cultural del teatro español del que ya forman parte, incluso si nunca llegasen a salir de su oscura situación de inestrenados. El mero imaginar que tales obras no se hubiesen escrito se nos antoja como una auténtica amputación, como un empobrecimiento efectivo de un teatro al que paradójicamente no han verificado su incorporación formal por medio de la pública exhibición de su montaje. Aun no siendo su estreno sino potencial, esa simple posibilidad hace que se tenga en cuenta a esos títulos, que se cuente con ellos; que, a la hora de planear, de escribir teatro, se considere su existencia, el espacio que ocupan y la influencia que ejercen. Evidentemente, esos textos no sólo están ahí, sino que son ya cultura viva».

Tal era mi ingenuidad hacia los finales de la década de los setenta. Una ingenuidad que casi todos compartíamos, esa es la verdad.

Con esas ideas de que no se perdía el tiempo escribiendo para el cajón, no me importaba escribir textos de representación casi imposible, y había un tema que me rondaba desde hacía tiempo, un tema tan duro y complicado de escritura como duro y complicado de montaje. Lo fuí dejando de lado hasta que se me ocurrió pedir una «Beca March», de las que entonces daba esa Fundación para obras de creación.

Al hacer la petición, justifiqué el interés de mi proyecto a partir de la idea de que siempre se afrontan desde el punto de vista de los demás, no desde el de ellas mismas. Yo pretendía mostrar el mundo de las brujas tal

como ellas mismas lo ven y lo sienten, ese era mi propósito inicial, y eso fue lo que pretendí hacer, aunque me temo que lo que logré como máximo fue acercarme a mi meta tanto como me fue posible, pero sin alcanzarla plenamente, puesto que para eso yo mismo tendría que haber sido una bruja.

Una paradoja que no era nueva en mí, pues antes había escrito (y volví a hacerlo después) sobre mujeres que se rebelaban, sin que yo fuese mujer rebelde alguna. Todos tenemos nuestros propios estímulos, nuestros pequeños desafíos, nuestras secretas gratificaciones que justifican un gozoso esfuerzo que por sí solo no tendría sentido.

¿Cómo delimitar un tema sobre la brujas? Y, antes que eso, ¿con qué criterios abordarlas? Siempre tuve muy claro que ese criterio tendría que ser lo más teatral posible, entendiendo que si el teatro es la fiesta de Dionysos, mis brujas tendrían que ser tan dionisiacas como fuera posible en la medida de mis capacidades. Ahí radicaba precisamente el origen de mi interés por ellas, y el magisterio de Caro Baroja confirmaba mis propias ideas y me estimulaba en mio propósito. Para él, también la bruja es un personaje de tipo dionisiaco, y añade: «Incluso hasta por la conexión que se establece entre ella y ritmos, músicas y bailes violentos y arrebatados. La bruja, como Dionysos y como el mismo Demonio medieval, en ciertas ocasiones produce risa, es objeto de burlas; pero en otros momentos causa terrores y espantos sin iguales. El paso de la burla, la sátira (incluso la alegría desenfrenada) a la cólera y al terror es un paso que se produce mecánicamente en los borrachos». (*Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, 1973, pag. 269). Y, por mi parte, puedo añadir que ese desorden sentimental, esa específica asociación con la borrachera, ¿no nos trae a la memoria el oscuro origen vendimiario del teatro en el mundo helénico? ¿Acaso no tuvo éste por simiente las fiestas de borrachos en honor del dios coronado de pámpanos? Esos ritmos, esos bailes violentos de que habla Caro Baroja, ¿no nos recuerdan a las bacantes? El macho cabrío que tan importante papel juega en el aquelarre, ya como presidente y eje de la fiesta, ya como mágica cabalgadura de las asistentes, ¿no será tal vez el «tragos» del que la tragedia toma nombre? *Las Erinias* de Esquilo dicen de su propio canto que es «canto de delirio, de locura, de furor, que perturba las almas».

El teatro que contemple a las brujas desde su propio

espíritu será una especie de rito colectivo vibrante y opulento, confuso y potente, jovial y doloroso; será un teatro barroco, fulgurante y oscuro, que ha de vulnerar toda norma llevado de su impulso transgresor, y se retorcerá sobre sí mismo como una columna salomónica cargada de ramas de vid y dorados racimos de bronce. Un texto sobre las brujas y desde las brujas tendrá que mostrarlas con toda su fuerza dramática, todo su poder de captación y de repulsa, toda su capacidad de estímulo para la imaginación, su fuerza, su debilidad, su atractivo y su repugnancia, su inocencia infantil y su voluntaria perversidad, su turbadora y confusa mezcla de comicidad y horror, la negrura de su mundo secreto, la estridencia de su alegría y la desesperación de su pavor, sus placeres y sus trabajos, su locura y su martirio.

El contenido crítico del tema se manifestaría en dos vertientes distintas y opuestas entre sí: en primer lugar, las brujas aparecería como una secta reprimida, integrada por mujeres que individualmente son víctimas de una situación social deplorable y cuya misma existencia pone de manifiesto un estado de angustia colectiva. A consecuencia de esta situación, entre sus rasgos definitorios se destacaría una debilidad que las hace sentirse perseguidas y aterradas y, como reacción a ello, la elaboración de una antimoral para hacerse a su vez aterradoras y perseguidoras, ganándose así el temor y el respeto de sus vecinos y, sobre todo, el respeto de sí mismas. Y, en segundo lugar, y como resultado de esta reacción defensiva, las brujas asumirían por su propia voluntad un papel agresivo no sólo en el terreno religioso y moral, sino también en el estético y cualesquiera otro, y así vienen a convertirse en el negativo y el calco de sus opresores, en la caricatura repugnante de una sociedad deforme y perversa, tal como Goya las representó como horroroso símbolo del mundo real.

Siempre consideré, desde antes de acometer las tareas de redacción, que el posible espectáculo que resultase de este texto debería provocar en el público unos efectos catárticos de gran intensidad y de diversa naturaleza, porque a los tradicionales sentimientos de compasión, de horror, de risa o de sorpresa, indignación, asco, etc., habría que añadir la turbación y el gozo del atrevimiento, del vértigo y la angustia de la degradación, puesto que daba por supuesto que su representación sólo desarrollaría la plenitud de sus posibilidades de comunicación cuando actuase sobre los espectadores por contaminación y contagio, haciéndoles participar de la fiesta secreta en que todas las experiencias se desbordan, en que todos los valores se corrompen, en que todas las prohibiciones se vulneran.

A la hora de entrar en el terreno más concreto de escoger la historia a desarrollar, tuve muy clara la conveniencia de que su protagonista o sus personajes principales hubieran tenido existencia histórica real, lo que haría que su estructura literaria fuese más consistente y verosímil, ganando en fuerza y poder

de convicción, lo que es indispensable en una historia de esta naturaleza. Sobre esta base, seleccioné en principio a tres mujeres cuyo carácter les daba la capacidad de soportar el peso dramático de la pieza:

1.^a Margarita de Borja. Hechicera que residió en Madrid a principios del siglo XVII. Astuta y enredadora, su marido estaba en América y ella ganaba su vida con hechizos y conjuros. Tenía treinta y tantos años cuando fue procesada por la Inquisición en 1615.

2.^a Juana Dientes, de Madridejos (Toledo). Viuda de mediana edad, procesada a mediados del siglo XVI como especialista en conjuros amorosos, que practicaba con sus cómplices La Cebolla y La Boquineta.

3.^a Quiteria de Morillas, de Pareja (Guadalajara). Joven aún por conjeturas (se casó en 1519 o 1520) cuando, en 1527, fueron procesadas por la Inquisición un grupo de brujas de Pareja entra las que estaban ella, su madre Juana de Morillas que se ahorcó al ser detenida, y Francisca la Ansarona, otro tipo notable.

Excluida la primera por su carácter de hechicera urbana, y la segunda por su excesiva especialización, Quiteria de Morillas ofrecía la ventaja de ser una hechicera rural típica inserta en un medio social coherente en que se incluían el pueblo de Pareja y los de sus inmediaciones, en la comarca alcarreña.

La investigación concreta de los datos relativos a Quiteria de Morillas y a su paisana y compañera Francisca la Ansarona me llevó al estudio de sus respectivos procesos inquisitoriales que se conservaban en el Archivo Diocesano de Cuenca, con el número 1.425 del legajo 96 y el 1.441 del 99, respectivamente. Durante los meses de noviembre y diciembre de 1977 hice numerosos viajes a Cuenca para examinar esos expedientes. Los procesos de Violante de Alonso y Teresa López los despaché en sólo una mañana, pues ya estaba decidido que ambas serían personajes muy secundarios. Y prescindí del de Águeda de Luna, bruja de Molina procesada en la misma redada, por tener ya estructurado mi trabajo sin su presencia.

Durante aquel invierno recorrí un par de veces los lugares de la acción histórica que ahora iban a ser lugares de la acción dramática: Pareja, Sacedón, Córcoles, Casasana, las ruinas del Monasterio de Monsalud (después he visto que lo están restaurando) y el Campo de Barahona. Un baño intensivo en el tema.

Esta inmersión tan radical en la historia, ¿es conveniente? Para mí, sí. Me ofrece una garantía de honradez sin la que me sentiría incómodo, aunque me estimula más para seguir investigando por pura curiosidad, que para detener esta tarea y ponerme a escribir. Pero se hace un esfuerzo y se escribe, qué le vamos a hacer...

Ah, el estreno fue en Sevilla, en el marco de la Expo... ■

Las brujas de Barahona [fragmento]

Ante las primeras casas de un pueblo, en una especie de plazoleta, cuelga de la horca un ajusticiado. Es negra la noche como boca de lobo, y sólo las fachadas del fondo blanquean ligeramente. Doblando la esquina, aparecen dos mujeres arrebujadas que transportan una escalera de mano. Hablan a media voz, y su presencia alborota a las nocturnas aves ahítas que posan sobre el madero y que aletean torpemente entre cortos chillidos y el graznido de algún cuervo o corneja que se ha quedado a dormir a la vera del banquete.

JUANA: Se ha de dar al diablo el carpintero cuando, en siendo de día, salga a su puerta y no vea su escalera.

QUITERIA: Ya le dirán los vecinos donde puede hallarla. Mire, ahí tenemos el arbolico con su buena carga.

JUANA: Con tal que no esté ya cosechado. ¡No se alboroten los señores pajarracos, que con voacedes no va nada!

QUITERIA: Que no oiga alguno el ruido y se asome a la ventana.

JUANA: Cuantos más ruidos oigan, menos se asomarán.

QUITERIA: No se fíe y hable bajo, señora madre.

JUANA: ¿Vas a tener miedo de estos villanos cagones, cuando estás desdentando a un ahorcado?

QUITERIA: Los vivos me dan miedo, que no los muertos.

JUANA: Pues a tí solica, puedo yo decirte en secreto que a mí me dan miedo los unos y los otros. Por eso procuro y miro yo de asustar a los demás cuanto puedo y cuanto sé. ¡Buuuh! ¡Fuera de ahí, pajarillos! ¡A los aleros! ¡Fuera! ¡Día y medio que es muerto, y cómo hiede el hieputa! ¡La pasada noche debimos venir, Quiteria! ¡La pasada, y no hoy!

Han llegado bajo la horca, y apoyado en ella la escalera. Revoloteo de volátiles con alguna algazara, optando paulatinamente por abandonar el campo.

QUITERIA: ¿Se le ha ido de la memoria que eso ya fue hablado y quedamos en un acuerdo?

JUANA: Lo que no se me ha de ir de la memoria, es si encontramos a este galán desvirgado.

QUITERIA: Dificultoso lo veo. Ayer lo ahorcaron al medio día, y por la noche tuvo sus guardas y nadie se le llegó. Por eso, la segunda noche lo dejan solico y nosotras lo pelamos.

JUANA: Tú siempre con tu cabeza y tus razones, pero yo soy vieja y mira que más sabe el diablo por viejo que por diablo. Que con abrir estos ojos, echo de ver que en las narices te están dando esos pies descalzos que pregonan que ya le han sido hurtados los zapatos.

QUITERIA: ¿Los zapatos, dice? ¡Ay, los zapatos! ¿Qué zapatos tuvo en toda su vida este gitano piojoso? ¡Descalzo lo parió su madre, y descalzo lo colgó el verdugo!

JUANA: Fuera disputas, que no hay para qué. Súbete a la escalera, bachillera, y en llegando a esa cabeza, sabremos si hay o no hay dientes. ¡Arriba, leona!

QUITERIA: ¡Ay! ¡Guárdese sus pellizcos para otra sazón!

JUANA: Apártale la pelambrea a ese ladrón, que le tapa toda la cara.

QUITERIA: Deje, ya sé yo lo que tengo que hacer. Sujete la escalera.

JUANA: No cures de la escalera, y a lo tuyo. Dí como está el palomo.

QUITERIA: *(Empuñando a dos manos las negras melenazas del difunto, y esforzándose)* ¡Más tieso está y más duro que una piedra, este cabrón! ¡El nudo tiene helado, y le sujeta la cabeza como si fuese un clavo!



Escena de *Las brujas de Barahona* de Domingo Miras.

JUANA: ¡Melindrosa ruin, para qué tienes esos dos brazos! ¡Rómpele el cuello si es menester, y mírale la boca! ¡Si se nos han adelantado, tuya es la culpa! ¡Juro a Barrabás que derribo la escalera, a ver si te quiebras una pierna y aquí te quedas, que los sacerdotes te maten cuando te encuentren a la mañana!

QUITERIA: *(Gozosa)* ¡Calle, calle, calle, no ensarte más disparates y dígame qué ha de dar en albricias a su niña!

JUANA: ¿Albricias dices, hermosa de tu madre, bien mío? ¿Luego está entero?

QUITERIA: ¡Enterico, enterico, igual que vino al mundo!

JUANA: ¡Putal! ¿Quiéresme decir que se halla sin dientes?

QUITERIA: Quiero decir que mis manos pecadoras son las primeras que tocan esta bendita cara después de las del verdugo. ¡Oh, qué dentadura, cuerpo del mundo! ¡Si no le falta pieza!

JUANA: ¡Ay, Quiteria, Quiteria de mis ojos! ¡En toda la Alcarria no hay otra tal como tú!

QUITERIA: ¡Todos los tiene a la vista, de cabo a rabo! ¡Que al comerle los cuervos labios y encias, le han puesto una risa de perlas que no hay más que ver!

JUANA: ¡Ay, mira si le han comido también los ojos, niña, aunque me figuro que sí!

QUITERIA: ¡Y cómo si le han comido! ¡Los agujeros negros bien vacíos, que me llega el dedo hasta el colodrillo! ¡No sabremos por esta parte si nos mirará la fortuna o seguirá para nosotras con el ojo cerrado!

JUANA: Tanto se me da, que en todas maneras, sé que de pobre no he de salir. ¿Y tiene también la muela del juicio?

QUITERIA: Pienso que sí, pues mejor dentadura tiene el bellaco que yo. ¡Oh, señora madre, y qué ahorcado tan lindo!

JUANA: ¡Ay, corazón, qué alegría tengo en verte así de contenta! ¡Hija de mis entrañas, cuánto te quiere tu madre!

QUITERIA: No se ponga tan tierna, que se me ablanda el cuerpo y no es éste tiempo de blanduras, que he de hacer de sacamuélas y preciso todo mi brazo. Sujete la escalera, no se me vaya al hacer fuerza.

JUANA: ¡Apalanca, perla mía, y duro con él, que aquí va la honra! Acuérdate del barbero que desdentaste en Auñón había cinco años y haz hoy otro tanto, que hay quien dice que Quiteria de Morillas ya no es la que fue.

QUITERIA: ¿Otro tanto quiere mi señora madre que haga? Siete dientes esparcidos tenía el ahorcado de Auñón y este tiene más de treinta, conque mire si no haré otro tanto y bien sahumado. Que me den a mí gitanos galanes como este gerifalte. ¡Ay, ven aquí, burlador, que soy tuya! Daca, daca ese dientecico, que lo agarre la tenaza; deja, amigo, que coja bien no se escape, así, *(haciendo fuerza)* ¡uuh! ¡uuh! ¡Ay, ya salió el primero, aquí lo tengo!



Siempre he admirado a los llamados artistas creadores que, a despecho de todas las convulsiones de su tiempo, tienen a su creación por lo más importante del mundo, y no toleran interrupción alguna. Esa admiración no era, ni es, sin tacha. Cuando pienso en cómo un literato rumia con toda hondura cuándo tiene que fumarse su héroe un cigarrillo o, incluso, si debe prenderlo, mientras en Ucrania son asesinados cientos de miles, en mi admiración se entremezcla una chispa de desprecio hacia los creadores y la obra que crean.

Soma Morgenstern: *Huida y fin de Joseph Roth*.

Y no olvidemos que las ovaciones del campo propio tienen muchas veces efectos más letales que la pólvora de los adversarios. La cuestión a examinar es que un hecho improbable o inesperado contiene más información, es decir, reduce más incertidumbre que uno esperado aunque, al mismo tiempo, un hecho sorprendente es procesado con mayores dificultades.

Miguel Ángel Aguilar: *Arquímedes y la sucesión*. El País, martes 21 de mayo de 2002.

Por más audaces o cautelosos que opten ustedes por ser, en el curso de sus vidas tienen todas las probabilidades de entrar en contacto físico directo con lo que es conocido como el Mal. [...] Ni la mayor bondad ni los cálculos más astutos impedirán este encuentro. De hecho, cuanto más calculadores y más astutos se muestran ustedes, mayor es la probabilidad de esta cita y más duro será su impacto. La estructura de la vida es tal que lo que consideramos como Mal es capaz de una presencia extraordinariamente ubicua, aunque sólo sea porque tiende a aparecer disfrazado de bien. Nunca se le ve atravesar nuestra puerta diciendo: «Hola, soy el Mal!». Esto, desde luego, indica su naturaleza secundaria, pero el consuelo que pueda obtenerse a partir de esta observación queda amortiguado por su frecuencia.

Joseph Brodsky: *Una conferencia de graduación*, (1984) en *La canción del péndulo*.

Sobre todo, los artistas son hombres que quieren llegar a ser inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en ninguna parte en la naturaleza. Son la verdad, y fuera de ella no conocemos realidad alguna. Pero no descubriremos nunca la realidad de una vez para siempre. La verdad será siempre nueva. Si no, es un sistema más miserable que la naturaleza.

Guillaume Apollinaire: *Méditations esthétiques*.

Cunde la impresión, a mi juicio muy justificada, de que el estudio de las «leyes» de la economía y el devenir histórico nos han ocultado, más que revelarnos, los auténticos mecanismos del poder político: y que la utopía revolucionaria se ha estrellado finalmente contra esta fundamental ignorancia...

Fernando Savater. [Prólogo a *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, de Maurice Joly], 1982.

Un hombre fue tentado, por otro hombre, a inclinarse por lo que no podía alcanzar, dada su naturaleza, lo cual entraña la más alta tentación, pues conduce a la desesperación. El tentado, empero, resistió la seducción mediante la acción de escucharla y transcribirla, retratando con ello al tentador y apartándolo de sí.

Miguel Espinosa: *La fea burguesía*.

Me vuelvo calculador y práctico, sé cómo tratar a la gente, maravillo a mis superiores con números de prestidigitador, la relación con mis subordinados es inmejorable, sé convertir en mi cómplice a todo aquel que me parece útil a mis planes.

Sándor Márai: *Divorcio en Buda*.

Como en esas reseñas necrológicas en las que se deshacen en consideraciones hacia el que ya ha dejado de ser un rival.

Yann Queffélec: *Bartók*.

Pero ya está bien de hablar de mí, hablemos de ti. ¿Qué te ha parecido mi último libro?

Tobias Wolf: *En el jardín de los mártires americanos* (Cazadores en la nieve).



Teatro completo

De Fernando Pessoa

José Antonio Llardent, tras su admirable rastreo por las vidas y las obras de Fernando Pessoa (1888-1935), llegó a escribir un interesante estudio, que tituló *Sobre heteronimia*, publicado póstumamente en la reedición del recordado número de revista de Gonzalo Armero, *Poesía*, dedicado al poeta portugués. Allí, Llardent nos desveló al poeta dramático que, en pureza, quiso ser, y fue, Pessoa.

Es oportuna la reflexión al considerar la edición de *Teatro completo*, de Pessoa, realizada por la meritoria editorial Hiru en el 96, que incluye, junto a la única obra que se considera acabada del escritor, *El marinero*, el efervescente material en elaboración correspondiente a su *Fausto*, además de las escrituras de cuatro piezas cortas: *Diálogo en el jardín de palacio*, *Salomé*, *La muerte del príncipe* y *Sakiamuni*.

Llardent, tras anotar que el sistema heteronímico no fue considerado por Pessoa como nuevo, sino, y en palabras del poeta, como «una nueva manera de utilizar procedimientos ya antiguos», hace hincapié en la mirada del creador hacia la división aristotélica de la poesía en lírica, elegíaca, épica y dramática. Para Pessoa, se subrayaba, el proceso de despersonalización en el poeta culminaba en el poeta dramático.

El propio Pessoa, tras analizar el itinerario poético por los tres primeros grados, al afrontar el cuarto, el dramático, sostiene que el poeta cuando penetra en él, «entra en plena despersonalización. No sólo siente», matiza Pessoa, «sino que vive los estados del alma que no tiene directamente. En gran número de casos caerá en la poesía dramática propiamente dicha, como hizo Shakespeare, poeta sustancialmente lírico elevado a dramático por el asombroso grado de despersonalización que alcanzó».

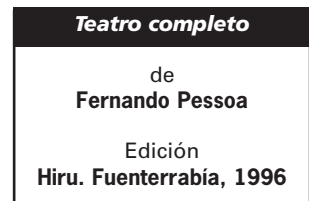
Continuando en la misma dirección, Pessoa observa un quinto estadio, donde ubi-

cará las escrituras de sus heterónimos, como personajes de ficción: ahí estarán Alberto Caeiro, Ricardo Reis o el más apasionado Álvaro de Campos. Desde la atalaya del cuarto grado, escribe: «Pero supongamos que el poeta, eludiendo siempre la poesía dramática, la externamente tal, avanza aún un paso más en la escala de la despersonalización. Ciertos estados del alma, pensados y no sentidos, sentidos imaginativamente y por ello vividos, tenderán a definir para él una persona ficticia que los sintiera sinceramente».

Ya tenemos a Pessoa dramaturgo configurando una espectacular obra dramática en la que los personajes son sus heterónimos y él, Fernando Pessoa —Pessoa, como se sabe, es igual a persona, que viene del prósopon griego, que es igual a máscara—. Una cuestión que Pessoa se encarga de explicitar en todos sus términos. Primero, llegando a afirmar su irreductible condición de dramaturgo: «El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; continuamente tengo, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo». Y, consecuentemente, Pessoa se considera autor de dramas, o, mejor, autor de un gran drama casi viviente. Sus creaciones las ve formando, «cada una, una especie de drama, y todas juntas forman otro drama. Es un drama en gente, en vez de en actos». Esos heterónimos, esa gente, tiene una vida propia, como los personajes de Pirandello, o el más cercano Augusto Pérez unamuniano.

Pessoa llega, al fin, en su autorretrato a, desentrañándose, desentrañar la condición del dramaturgo, la esencia de la autoría teatral: «Como dramaturgo», dirá, «trasmuto automáticamente lo que siento hacia una expresión ajena a lo que he sentido, construyendo en la emoción una persona inexistente que la sintiera verdaderamente, y por tanto sintiera, en derivación, otras

Por Ignacio Amestoy





emociones que yo, puramente yo, me había olvidado de sentir». El autor y sus personajes, el autor y sus heterónimos.

Desde esta perspectiva vamos a mirar el *Teatro completo* de Pessoa, editado por Hiru. Su prologuista y traductor, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, al introducirnos en la obra dramática del poeta, sin proponérselo, nos conecta con su universo esencial —«una preocupación personal»—, que hemos entrevistado, y con su universo creativo, que veremos: «El teatro de Pessoa», afirma, «mantiene una capacidad mística y su poder de convicción como artefacto estético porque es fiel a una preocupación personal, anterior, de índole existencial, que encontramos en toda la obra de Pessoa (la desconfianza sobre la identidad del ser), a una indagación colectiva (los tortuosos itinerarios del simbolismo en el teatro) y a una tradición cultural propia, la de la península ibérica, que ancla sus raíces en el misticismo oriental transmitido a través de la cultura árabe».

Pessoa, al escribir las obras, o los bocetos de las obras, que se encierran en el volumen que se comenta, no sólo piensa en dar vida a sus heterónimos, envueltos en su «preocupación personal» por expresar su «desconfianza sobre la identidad del ser», sino que, como creador de unas obras dramáticas puras, y, sobre todo, contemporáneas, indaga y experimenta con los colores que «el simbolismo» ha puesto en la paleta del teatro. Lo del misticismo oriental que afirma Rodríguez es muy cierto, pero se podría dudar de que la influencia viniera a través de la «tradición cultural propia, la de la península ibérica» y la cultura árabe, ya que la incidencia más pudiera venir, como efectivamente viene, de las portuguesas Indias Orientales, y concretamente de la India, lo que no deja de apuntar el prologuista.

Por lo que respecta al «simbolismo», Maeterlinck será la obsesión de Pessoa. Con relación a *El marinero* (*O marinheiro*), que, para el emblemático autor dramático luso Luiz Francisco Rebello, es la «única composición teatral que el mejor poeta portugués de este siglo dejó completa», Pessoa escribió que, en comparación con ella, «la mejor nebulosidad o sutileza de Maeterlinck es grosera y carnal». Rotunda afirmación que si la completamos con lo que sobre el autor de *La intrusa*, afirma Álvaro de Campos, su «histé-

rico» heterónimo, nos da una perfecta idea del amor-odio de Pessoa hacia Maeterlinck. En su apocalíptico *Ultimátum*, Álvaro de Campos, cuando clama «¡Orden de desahucio a los mandarines de Europa!», tras mandar ¡fuera! a Kipling, Shaw, Wells, Chesterton, D'Annunzio y hasta a Yeats, grita: «Y [fuera] tú, Maeterlinck, fogón del Misterio apagado!» Sea como fuere, y pese a que el lisboeta, como buen dramaturgo que es, no se hace responsable de muchas de las afirmaciones de sus heterónimos (o personajes), se observa en Pessoa la obsesión por la autoría de Maeterlinck, una autoría que conmovió el teatro occidental y todavía nos conmueve.

Las seis obras, o bocetos de obras, que se incluyen en *Teatro completo* nos dan la idea de la extraordinaria dimensión dramática de Pessoa. Fechada los días 11 y 12 de octubre de 1913 está *El marinero*, obra en la que tres doncellas velan a una cuarta que se encuentra, sobre un estrado, en un ataúd. Pero hay un quinto personaje, del que se da cuenta, de manera sutil, en la primera acotación y, luego, en el parlamento de una de las doncellas.

En la acotación, cuando se describe el ámbito escénico y la posición y actitud de los personajes, Pessoa quiere decir, y dice: «A la derecha, casi frente a quien imagina el cuarto, hay una ventana...» No es el espectador ése que «imagina el cuadro». ¿Quién es? ¿Y dónde está en realidad?

En uno de los parlamentos finales de la Doncella Segunda —que reproducimos íntegro—, el difuso personaje dice lo siguiente: «Nada. No he oído nada... Quise fingir que oía para que vosotras creyerais que oíais y yo pudiese creer que había algo que oír... Oh, qué horror, qué horror íntimo nos desata la voz del alma, y las sensaciones de los pensamientos, y nos hace hablar y sentir y pensar que todo en nosotros pide silencio y el día, y la inconsciencia de la vida...», para concluir, y aquí es donde vuelve a aparecer ¿quién imagina el cuadro?, «¿Quién es la quinta persona en este cuarto que alarga el brazo y nos interrumpe siempre que vamos a sentir?».

Cinco personas, cinco «pessoas», ¿cinco hermanas?, que basculan en sus palabras y en sus vivencias entre el pasado, el presente y el sueño. Precisamente el sueño de una de las hermanas que esperan estáticas va a vertebrar el drama. «Soñaba en un marinero que se hubiera perdido en una isla remota...», comienza su relato la Doncella Segunda.



Es el caso que este marinero soñado sufre al recordar a su patria, y por ello empieza a pensar en una patria distinta, construyéndola: sus calles, sus casas, sus amaneceres, sus costas, su infancia, su mocedad, sus amigos... «Pronto tuvo otra vida anterior...» Una vida muy distinta de la que había vivido realmente. Pero llegó un día el marinero se cansó de soñar y soñar, y quiso recordar su verdadera patria. No se acordaba de nada, para él ya no existía aquella patria, su vida auténtica era la que había soñado, no pudo haber existido ninguna otra...Y pasó un barco por la isla y el marinero ya no estaba. ¿Se había ido a su patria imaginada?

Las tres hermanas estáticas seguirán reflexionando sobre su existencia. Al cabo, se preguntará la soñadora: «¿Por qué no va a ser el marinero lo único real en todo esto, y nosotras y todo lo que hay aquí apenas un sueño suyo?» La hermana Tercera le dirá, más adelante: «No nos tenías que haber contado esa historia. Ahora me extraño de estar viva con más horror. Lo contabas y yo me distraía tanto que oía el sentido de tus palabras y su sonido separadamente. Y me parecía que tú y tu voz, y el sentido de lo que decíais [«tú y tu voz», subraya el que escribe], eran tres entes distintos, como tres criaturas que hablan y andan».

Tres criaturas que sueñan, que hablan y... andan. Significativo ese andar en un Pessoa al que le cuesta que sus personajes, que sus heterónimos teatrales, que sus «pessoas», anden, salgan de su estatismo. Pessoa llamará precisamente estático a su teatro, definiéndolo así: «Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo dramático no constituye acción —esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque se trasladan ni hablan de trasladarse, sino que ni siquiera tienen capacidad para producir una acción; donde ni hay conflicto ni enredo perfecto. Se dirá que esto no es teatro. Creo que lo es porque creo que el teatro tiende a teatro meramente lírico y que el enredo del teatro no es la acción ni la progresión y consecuencia de la acción— sino, más ampliamente, la revelación de las almas a través de los diálogos y la creación de situaciones [...]. Puede haber revelación de almas sin acción, y puede haber creación de situaciones de inercia, momentos de alma sin ventanas o puertas hacia la realidad».

Desde esta perspectiva, Pessoa proyectará su *Fausto*, que concebirá como «poema dramático». En sus «notas para un poema dramático sobre Fausto», observamos el meticuloso trazado de los cinco actos previstos: se sucederán cuatro conflictos: de la inteligencia consigo misma, de la inteligencia con otras inteligencias, de la inteligencia con la emoción y de la inteligencia con la acción —la acción, clave del *Fausto* de Goethe—, para, a la postre, ver la derrota de la inteligencia.

Cinco actos que no serán desarrollados plenamente en los cuatro temas poéticos que llegó a escribir. El primero, *El misterio del mundo*, en el que Fausto es como una prolongación del marinero del sueño, pero con una mayor impotencia que aquel, cuando dice: —No recuerdo ninguna vida mía / Y el esfuerzo obligado, deseado / Para acordarme, no lo puedo tener». Y los temas siguientes serán: *El horror de conocer*, *La insolvencia del placer y del amor* y *El temor de la muerte*. Dos diálogos cierran el esbozo. En uno, Fausto pugna con el Viejo, al que matará, por la pócima milagrosa. En el otro, Fausto está ya con su amada. ¡María le ama! ¿María, para Pessoa, es Margarita o es Helena? Sea la que sea, Fausto es incapaz de amar: «Quiero hablar de ternura y no sé hacerlo».

El diálogo en el jardín del palacio se establece entre A y B. Es la pasión, el amor, entre dos hermanos de diferente sexo, la reflexión de un hombre y una mujer. La mujer (A), comienza diciendo: «Nuestro padre y nuestra madre fueron los mismos. Así que nosotros somos una misma cosa: ¿somos uno sólo aunque parezcamos dos?» El hombre (B), luego, le propondrá a su hermana: «Juguemos a que somos uno sólo. [...] así, amor... No muevas ni el cuerpo ni el alma...». Otra vez, el estatismo. Y la unión será imposible. El hombre llegará a una conclusión: «En el fondo no somos nada, sólo Dos. En el fondo somos una epopeya eterna, el Hombre y la Mujer...»

En el boceto de Salomé, la hija del Tetrarca y sus damas imaginan. Salomé imagina sueños: «Quiero que el profeta que imaginé cree un dios y una nueva forma de dioses, y otras cosas, y otros sentimientos, y otra cosa que no sea la vida. Quiero sueños tales que nadie los pueda realizar». Al cabo, unos soldados le traerán la cabeza del Bautista. Salomé, exclama:



mará: «No se puede soñar sin que lo sepa Dios. Mi mentira era verdad. Era cierto que en los desiertos había un santo que clamaba por un nuevo dios, un dios triste como las rocas y tan solo como las grandes llanuras. [...] Las cosas en que pensáis es que hacen gestos en el aire». ¡Gestos en el aire! ¿Teatro?

Sakiamuni —«nombre de linaje de Buda», anota el introductor— tiene aquellas influencias orientales, que logró esencializar Rabindranath Tagore. Ese pensamiento hindú, asentado en el Mahabharata y el Ramayana sánscritos, depurado en la mística budista. ¡Portugal se contagió de sus colonias, mientras España contagiaba a sus colonias...! Sakiamuni es capaz de matarse, para que el mundo viva: «Encarnaré en mí todo el mal del mundo, el mal pasado, el mal presente y el futuro. Y como el mal es el nombre positivo de la Negación, una vez convertido en Mal Absoluto, me habré vuelto Nada Absoluta, [...] ya extinguido por completo, muerto del todo». En sus cantos finales, el coro dirá: «¡Éste es el mundo! ¡Éste es el Mundo! ¡Nunca hubo tiempo ni espacio! ¡Nunca hubo alegría ni dolor!».

La muerte del Príncipe es tal vez la pieza que nos delimita mejor al dramaturgo Pessoa y la modernidad —entiéndase, vanguardia— de su teatro. ¡Qué cerca tendremos a Ghelderode! Es el diálogo de un Príncipe que agoniza con su amado, y la vida que empieza

a experimentar, tras su óbito, al otro lado de la muerte, al «otro lado de la ilusión». En la agonía, el repaso de su triste reinado, de las princesas que no amó, de sus sueños siempre más allá de su futuro... En el momento cumbre le pide a su amado: «Trátame de Señora... Soy una princesa de quien se olvidaron al buscar reina... ¡Ah, qué horror, qué horror!» La lucha con su propio sexo, antes de comenzar la escena de la muerte. El propio Príncipe lo anuncia, con una sutil metateatralidad, que nos puede recordar el «teatro imposible» de Federico: «Veo, veo... Veo a través de las cosas... Las cosas escondían... Las cosas sólo eran un velo... Se levanta el telón, se levanta el telón del teatro...» Y, al «otro lado de la ilusión», ¡qué sosiego! El autor del desasosiego hace llegar al castillo en llamas del Príncipe revivido en su muerte a los victoriosos ejércitos que ha soñado mandar, y que nunca mandó... Anochece para el amigo. Y amanece para el Príncipe, que le pregunta al amante al acabar la obra: «¿Por qué parte de mi alma suena tu voz?».

Concluimos el recorrido por el *Teatro completo* de Pessoa. Tras el periplo, pensamos en la cercanía entre poesía y teatro. Las palabras de Pessoa, aquellas que hemos considerado al principio de la andadura, nos llevan a reflexionar, una vez más, sobre lo que, de verdad, pueda ser el arte dramático. Sin duda, no está lejos de Pessoa. ■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>

¡Hay motín, compañeras! El último dragón del Mediterráneo

De Alberto Miralles

**Magda Ruggeri
Marchetti**

**¡Hay motín, compañeras!
El último dragón del
Mediterráneo**

De
Alberto Miralles

Prólogos
**María Francisca Vilches y
José Monleón**

Edición
Espiral/Fundamentos

Miralles es un personaje polivalente: en efecto no sólo es autor, sino también director y profesor de interpretación, tres características que le consagran como un completo hombre de teatro. Por eso tiene la ventaja de escribir con la competencia de quien conoce el valor de los numerosos códigos de significación teatral, aptos para transmitir las emociones vividas por los protagonistas. En todas sus obras numerosas son las acotaciones que describen minuciosamente la escenografía, los movimientos, los gestos y la evolución de los personajes. Considera el teatro como una investigación minuciosa e implacable de la verdad y, rehusando cualquier compromiso, lucha incansablemente contra todo lo que considera enemigo del hombre. Siempre atento a denunciar los problemas y las lacras de la sociedad contemporánea, ha sido, sin duda, el primero en tratar un tema que hoy, después de trece años, está omnipresente en los escenarios de Madrid: la violencia en contra de la mujer. En efecto, *Comisaría especial para mujeres* fue escrita en 1989 y estrenada en 1992 con gran éxito. También en 2001, en *Cuando las mujeres no podían votar*, centró su análisis en la situación de la mujer, enfocando el problema femenino como un problema de esclavitud social.

En *¡Hay motín, compañeras!* Miralles defiende los derechos de las presas y se solidariza con ellas denunciando las crueldades a las que son sometidas. La obra está protagonizada casi totalmente por mujeres, y el autor en ningún momento las idealiza, sino que, como de costumbre, las presenta con sus defectos. Amelia, una publicitaria dispuesta a todo para ascender, es una persona ambiciosa y sin escrúpulos como su director. Aunque denuncia que está cobrando la mitad que sus compañeros, subraya que «la ambición no tiene sexo», tanto que despierta la admiración de su director que la define: «sin piedad, calculadora, testaruda y ambiciosa». En efecto es ella quien tiene la idea de servirse de los medios de comunicación mientras presentan un reportaje contundente

para dar a conocer un producto sustitutivo de la leche materna. También para Lucía Rábula, la conductora de un programa de gran audiencia, es bueno cualquier medio que la aumente y se hace ayudar en el trabajo por un cámara objeto de su interés sexual, que no sabe «ni donde está el botón del zoom».

Pero mientras estas dos ejecutivas son bastante despreciables, encontramos muchas cualidades positivas en el grupo de reclusas amotinadas, que lidera Helena, una mujer inteligente, que defiende su dignidad ante todo. Miralles está tras las denuncias de las amotinadas. Encontramos a Toña que se halla en prisión engañada por el compañero que le había entregado droga, ocultándole su naturaleza, a Teresa que lleva encerrada un año y seis meses en espera de juicio, a Rosario a la que atan de manos y pies cuando tiene ataques de locura. Helena denuncia también que las funcionarias les roban para que sospechen de sus compañeras, que sobre ellas experimentan fármacos antidepresivos, que las castigan no dejándolas salir al patio y les infligen todo tipo de vejaciones. A través de las reivindicaciones de las presas, Miralles lanza un duro ataque contra el sistema político-social denunciando que «la ley no es igual para todos, [...] los ricos pueden pagarse la libertad, [...] los políticos salen antes de entrar [y] el robo no es un delito si se llama operación financiera». Al descubrir que el motín estaba preparado por los carceleros para encubrir el asesinato de dos presas, Lucía se solidariza con las detenidas y llega a admitir la peor lacra de la televisión: «...hemos convertido el índice de audiencia en dios y los dioses piden sumisiones y sacrificios». Después de todo, ella misma es víctima de este medio que saca a relucir los secretos de su vida privada.

Como todos estos sucesos se han difundido por televisión «la oposición ha exigido al Parlamento que se abra una investigación. Y el Ministro del Interior ha dimitido». La obra concluye con una perspectiva optimista. La



solidaridad ha triunfado y las presas terminan ocupando un puesto digno en la sociedad. Estamos totalmente de acuerdo con María Francisca Vilches que, en su meticuloso prólogo a la obra, quiere «llamar la atención sobre la calidad de la «carpintería teatral» de esta acertadísima pieza.

El último dragón del Mediterráneo es una brillante creación dramática con personajes ficticios que viven entre figuras y situaciones reales. El mismo título evoca el modelo de avión (Dragon Rapide), que llevó a Franco desde Canarias hasta Marruecos y la conocida película, pero también el volumen de Manuel de Benavides, *El último pirata del Mediterráneo*, que trata de Juan Albert, un aventurero mallorquín. Narrando la turbia biografía del protagonista, José Mercán, el autor pasa revista a un período candente de la Historia de España, exactamente entre el 14 de abril de 1931 hasta el 18 de julio de 1936, y sube al escenario a personajes históricos como José Antonio Primo de Rivera, Mangada y Goicoechea. En los diálogos se cita a Lerroux, Azaña, Juan de la Cierva, Franco, Mola, Queipo de Llano, Sanjurjo, Juan Ignacio Luca de Tena, etc. Una vez más Miralles se lanza contra el poder mostrando su falsedad y su lado más corrupto, alertándonos ante los posibles Mercán que puedan surgir hoy. En efecto la obra muestra como el poder político está en manos de los que tienen el dinero y que condicionan los asuntos del Estado para favorecer sus turbios negocios.

Los desórdenes que ensombrecieron desde el principio a la Segunda República están llenos de enigmas. Miralles ha puesto nombres a esas ambigüedades y ha convertido los sucesos en ideas. Es una licencia dramática que le permite singularizar a personajes que nadaban en una violencia que ellos mismos propiciaban. No es casual el epígrafe con que el autor introduce su propio texto: «Esta obra es una metáfora sobre el mal, donde la violencia es el destino ineluctable de los personajes». En efecto, Mercán parece ser una encarnación del mal en lucha con el bien, sutilmente representado por su *alter-ego* joven. Toda su vida es una conspiración en la sombra. Considera que la República no le conviene y con su dinero trama contra ella, sobornando a todos, comprando incluso al ladrón que le atraca para que incendie iglesias. A sus intereses personales les convenía la violencia en la calle, que exasperaría a la gente haciéndole desear un gobierno fuerte que restaurase el orden. Es él quien

corrompe a los periodistas y a los carceleros, financia al partido de José Antonio y a los que preparan el alzamiento. Con su inteligencia mefistofélica consigue que también sus enemigos políticos trabajen para él. Pero su maldad no se revela solo en su actitud política, sino también en su vida familiar. Marca diferencias entre los hijos privilegiando a Jorge, que le traicionará, antes que a Luis, maltrata a su mujer hasta el punto de golpearla cuando estaba embarazada de Ana, que nacería con lesiones cerebrales. El mismo confiesa su visión antropofágica de la vida («Yo vivo porque otros mueren y si no mueren los mato [...] socialmente. Los arruino o los desprestigio»), y como su hijo Jorge, es «Despiadado [...] Maquinador [...] Vengativo». El protagonista de Miralles probablemente está inspirado en la figura del millonario Juan March por algunas coincidencias con su trayectoria vital. Como este financiero, Mercán había obtenido el monopolio del tabaco en Marruecos, estaba en estrecho contacto con los conspiradores, financiaba expediciones de material bélico (véase Hugh Thomas, Págs. 65, 100, 270), pero su historia personal y la de su familia son imaginarias y enriquecen la trama de la obra con amores, enredos, asesinato por equivocación, etc. Consigue así mantener siempre despierta la atención del lector-espectador, conduciendo la historia a un desenlace trágico y totalmente inesperado.

La obra se estructura en dos actos compuestos de numerosas escenas breves y veloces, hábilmente concatenadas y apoyadas en un lenguaje de altura, que mantienen un ritmo sostenido. La acción dramática pasa del despacho de Mercán al interior de su casa, de la calle al sótano clandestino, del taller de pintura de Luis a la cárcel. Cada acto empieza en un ambiente conspirativo y en cada uno hay una escena simultánea que subraya ulteriormente que los acontecimientos están dirigidos por Mercán. En el primero, mientras el financiero avisa al fabricante de armas Kruger, nombre evocador del industrial Krupp, que «...el plan ha comenzado...», en otra parte del escenario, Mateo, el atracador, «iluminado por el fulgor del incendio, [...] lleva en su mano una antorcha humeante». En el segundo, mientras Mercán, por haber defraudado al Estado, está en una cárcel que tiene el aspecto de un salón acogedor, rodeado de sus amigos, en otra parte del escenario tiene lugar «el mitin fundacional de la Falange». Para subrayar la

utilización de su ideología, las palabras de José Antonio coinciden, en ocasiones incluso a nivel sintagmático, con las que se sugieren en la conversación de Mercán con Quintanar, otro personaje de la conspiración.

La obra es una denuncia del condicionamiento que desde la sombra el gran capital ejerce sobre la política y el destino de los pueblos. Los líderes se exponen públicamente y ante la gente común simulan dirigir los acontecimientos, así como las ideas parecen inspirar los sistemas, mientras unos y otros son sólo tapaderas de intereses que, en el binomio Mercán-Kruger, se presentan ya como internacionales. Es más, Miralles subraya la natural y casi inevitable tendencia de este sistema no sólo a utilizar la legalidad, sino a desbordarla en cuanto le conviene, criminalizándose. No hay regla moral o ética que prevalega sobre la lógica implacable del «legí-

timo» beneficio que se plasma en el lema de máxima ganancia en el mínimo tiempo con el mínimo riesgo. Es una patología del poder que no conoce mejor signo externo que el dominio económico hasta confundirse con él y es el motor de la gran criminalidad organizada.

El último dragón del Mediterráneo está precedido por un largo y exhaustivo prólogo de José Monleón que también resume la trayectoria dramática de Miralles y subraya la importancia de esta obra. En efecto, ha obtenido, además del *Premio Nacional Ciudad de Alcorcón* de Madrid, el *Serantes* de Bilbao y el *Eduard Escalante* de Valencia. No deja de ser curioso que en tres autonomías distintas se hayan interesado por el tema, lo cual demuestra el alcance del drama y su conexión con diferentes sensibilidades. Esperemos ver pronto estas obras en escenarios adecuados a su categoría. ■

Lunas y Dalila y los virtuosos

De Santiago Martín Bermúdez

Pilar de la Puente

Lunas y Dalila y los virtuosos

De Santiago Martín Bermúdez

Introducción Diana de Paco Serrano

Edición de La Avispa Madrid, 2001

Bajo el epígrafe «Dos historias femeninas», la Colección La Avispa publica dos piezas de Santiago Martín Bermúdez (Madrid, 1947): *Lunas y Dalila y los virtuosos*, cuyo nexo común es el hecho diferenciador de la perspectiva femenina desde la cual el dramaturgo (*Premio Lope de Vega*, 1995) profundiza en los más acuciantes conflictos personales, y también, sociales, en los que todo ser humano se halla atrapado. Para hacernos reflexionar sobre tan humanas incertidumbres, las dos obras combinan dramatismo y humor en tan justa medida que consiguen captar de forma espontánea, desde las primeras escenas, el interés del lector-espectador.

Lunas, versión actual de *Mujeres enojadas con la luna*, estrenada en 1999 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, fue objeto, al año siguiente, de una lectura dramatizada en el V Ciclo SGAE, razones por las que, ahora, se agradece la lectura de los textos. Ambos hacen alusión a la influencia de la luna, a las dos caras de la luna, a la verdad y a la mentira, a la ocultación y a la sinceridad; sobre todo porque sus dos protagonistas son mujeres luna y «las mujeres siempre hacen daño a las mujeres y benefician a los hombres, sin darse cuenta» (escena XII) como les sucede a ellas, Dafne y Violeta, la una en evidente alusión a la ninfa convertida en laurel



para quedarse a salvo del acoso de Apolo y, la otra, para disfrazar su realidad bajo su manto violáceo. En esta impostura a la que se ven abocadas por su propia indefensión, estas dos mujeres sólo aparentemente antagonista van descubriendo en el recuerdo del mismo hombre, la cara oculta y ficticia de sus vidas. Queda al descubierto el entramado patriarcal que ha encorsetado y asfixiado de igual manera a Violeta y a Dafne, hija y joven amante, respectivamente, del hombre que determinó y marcó sus vidas.

Las dos caras de la luna, Dafne y Violeta, enfrentadas y distintas, logran la perfecta compenetración y fusión sólo cuando han sido capaces, mediante la catarsis de la sinceridad, desterrar la ficción de sus vidas. Desde ese momento, cuando las mujeres luna —opuestas, duales— se unan podrán enfrentarse a la estructura de poder que las subyuga.

Esta misma oposición de contrario femeninos, en este caso una madre y una hija, constituye el núcleo rival de *Dalila y los virtuosos* que se dio a conocer como lectura dramatizada dentro del Ciclo de la **Asociación de Autores de Teatro**, en 1999, en el Teatro Real de Madrid.

Estos dos personajes femeninos, cantantes de ópera siempre al fondo del texto la ópera Sansón y Dalila de Saint Sæens de la que toma prestado el nombre femenino que figura en el título, hace alusión a la mujer seductora, quien haciendo uso de sus encantos, debilita la voluntad de los hombres. El nuevo Sansón —Óscar Bobesco—, pianista que acompañó y amó a la antigua diva —Elena, madre— se ve seducido por la nueva Dalila —Carolina, hija—, situación conflictiva que agrava y socava aún más la realidad profesional de las dos cantantes líricas dentro del entramado de verdades y mentira, intrigas y pasiones que las arrastrará, inevitablemente, hacia la destrucción moral y física de ellas mismas.

El antagonismo y la rivalidad entre esta madre y esta hija parecen proceder de una fuerza superior incontrolada y destructiva ante la que los humanos se encuentran inexorablemente atrapados: madre e hija sucumben bajo las garras de un inasible destino tejido de relaciones incestuosas que aniquila y sesga irremediabilmente sus vidas.

En estas dos piezas —*Lunas y Dalila y los virtuosos*, como ya sucediera en *No faltéis esta noche* (1995)— Santiago Martín Bermúdez ha dado voz autónoma a la mujer, ha tenido en cuenta su peculiar modo de sentir y se ha situado desde la perspectiva femenina, interesado, sin duda, en esta diferente percepción del conocimiento de la realidad humana; sabiduría que le fue posible alcanzar a Tiresias que «fue mujer durante largos años y eso le hizo sabedor de dos maneras incomprensibles de percibir al mundo» (S.M.B.: *Tiresias, aunque ciego*, 2000, acto I).

Tanto Dafne y Violeta (*Lunas*) como Elena y Carolina (*Dalila y los virtuosos*) representan el enfrentamiento y la rivalidad entre las mujeres como víctimas seductoras; ellas mismas y no las estructuras patriarcales —parece insinuar el autor— constituyen el principal obstáculo para el pleno entendimiento entre hombres y mujeres. Aún más interesante que esta reflexión digna de tener en cuenta, llama la atención, en estas dos obras que comentamos el acierto en la configuración de los perfiles psicológicos de estas mujeres antagonistas, quienes en su afán de triunfo por aniquilar a su rival se destruyen a sí mismas.

Nos encontramos ante dos piezas teatrales en las que se plantean de forma conflictiva y dramática, pero con variados sesgos humorísticos importantes problemas de la mujer teóricamente emancipada que lucha junto y contra su propio género ante una sociedad de valores cambiantes. Nada mejor para transmitirnos la subversión de éstos que la agilidad de las escenas y los cuadros de un decorado único indefinido; que las secuencias numerosas, breves, rápidas en las transiciones; que las escenas paralelas y simultáneas en las que el tiempo y el espacio, acordes con la imprecisa escenografía, dan cabida a unos diálogos vivos, ágiles e ingeniosos en todas y cada una de las situaciones.

La edición de *Lunas y Dalila y los virtuosos* de la Colección La Avispa se presenta con una introducción del propio autor en torno a los personajes y a las situaciones de las dos obras y viene acompañada por un prólogo de Diana de Paco Serrano. ■

Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)

De Alfonso Sastre

Virtudes Serrano

**Ensayo general
sobre lo cómico
(en el teatro y en la vida)**

De
Alfonso Sastre

Editorial
Hiru, 2002

Aunque es una evidencia, no está de más recordar que Alfonso Sastre es el autor español vivo más importante de nuestro teatro, cuya historia no puede establecerse sin la memoria de aquellos juveniles intentos del TAS y el GTR ni sin el recuerdo de obras como *Escuadra hacia la muerte*, *La cornada*, *Muerte en el barrio*, *El pan de todos*, o *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* que surgieron en los difíciles años de la posguerra; ni sin tener en cuenta la «tragedia compleja», subgénero de su cuño que se extiende hasta la década de los noventa. Del mismo modo, es necesario hacer memoria sobre la evolución de los géneros dramáticos en nuestro país y advertir que, junto con Antonio Buero Vallejo, ha sido el restaurador de la tragedia contemporánea dentro de nuestras fronteras y que ha dedicado muchas páginas a teorizar sobre los más diversos aspectos de lo dramático, como advertirá el lector que se aproxime a uno de sus últimos libros, *El drama y sus lenguajes*, publicado por la editorial Hiru en 2001.

Hace algunos años, en 1990, Alfonso Sastre se despedía de forma abrupta del teatro español en las notas que seguían a *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, dando por terminada su actividad como autor de un teatro del que no había recibido más que injusticia y deslealtad. Su gesto podría relacionarse, como ha indicado Mariano de Paco, con el de muchos de nuestros más valiosos dramaturgos actuales, vencidos en los últimos años por el desaliento y el desencanto. No obstante en Alfonso Sastre tal actitud posee además otro significado, lo que se demuestra por el hecho de que, desde 1993, comienza una nueva etapa en la que se aleja de la tragedia (aristotélica o «compleja») como género único cultivado por él y se adentra en el territorio de la comedia con *Lluvia de ángeles sobre París* (1993-1994), *Los dioses y los cuernos* (1994-1995) y la trilogía policíaca titulada *Los crímenes extraños*, compuesta por *¿Han matado a Prokopius!*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena* (1996-1997).

Como se ha indicado, Sastre ha venido complementando la creación del texto teatral con la elaboración de amplios y atinados ensayos sobre el teatro; no es por ello de extrañar que, tras consumar su metamorfosis creativa, haya dado a la luz un *Ensayo general sobre lo cómico*, donde se ilustra la que, por el momento, compone la última etapa de su teatro y lo que es y ha sido su actitud ante los géneros dramáticos y ante la construcción de sus personajes y estructuras. Al reaparecer tras un violento corte de mangas al teatro español («¡Ahí te quedas, teatro español, y que te zurzan! ¡Adiós!»), se preguntó: «¿He incumplido la decisión que tomé, después de escribir *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, de no escribir más para el teatro?»; a lo que se responde: «Desde luego sí, pero también no. Que sí es obvio: he escrito esta comedia se refería a *Lluvia de ángeles sobre París* Hondarribia, Hiru, 1995, p. 25. Pero no, porque me he situado para escribirla, 'fuera de mi producción', al margen de ella. Es otra cosa: una comedia». Desde entonces, ha explicado esta nueva presentación de las obras bajo una envoltura de comicidad porque permite un tratamiento más explícito de ciertos asuntos comprometidos: «Después de unos años cultivando los dramas, he llegado a la conclusión de que la comedia puede ser el mejor género para expresar los problemas de nuestro tiempo...» afirmaba el autor en una entrevista anterior al estreno de *Los dioses y los cuernos*.

Lo cierto es que este nuevo autor sigue ocupándose, bajo formas diferentes, de los mismos temas que en su etapa de «tragedia compleja», en la que había acudido con frecuencia a componentes humorísticos «como un vehículo para encontrar lo irrisorio del ser humano» y para llegar así a una más profunda comprensión de lo trágico. Quizás por ello a lo largo de las abundantes páginas que dedica a sus «Diarios de trabajo» y a las «Notas y reflexiones» que preceden a los textos de *Los crímenes extraños* apunta que se «está escribiendo siempre la misma obra o una obra muy parecida» y se pregunta si «en los pri-



meros años de nuestra vida está ya todo lo que habrá de ser después». Desde el momento en que decide ser autor de comedias, intensificará los elementos irrisorios para convertirlos en humorísticos, sin perder por ello el profundo conflicto que subyace en la obra. Además, una de las conclusiones de su libro se basa precisamente en que una misma situación puede provocar reacciones tan diversas como dejar indiferente, hacer gracia o provocar una inmensa tristeza, y considera que una comedia puede ser tan eficaz en su función catartizadora como una tragedia.

A lo largo de mucho tiempo, Sastre ha ido vertiendo sus ideas sobre lo cómico, lo irrisorio, lo trágico que de ello emana, en numerosas precisiones y reflexiones (¿didascalias?) que acompañaban a sus textos bien como acotaciones explícitas o implícitas, bien como notas y apuntes anteriores a los mismos; ahora ofrece este *Ensayo general sobre lo cómico*, como producto de sus reflexiones, de sus investigaciones de lector incansable y de la consideración de su realidad literaria y personal. La obra acerca al lector al universo estético y humano del humor en todas sus direcciones; entretiene, plantea cuestiones estéticas y éticas y, sobre todo, no deja indiferente.

Formalmente se estructura mediante un «Prefacio en el año 2000», un «Prólogo sobre la ilusión cómica», cinco capítulos: «Pequeña historia o revista de la risa», «¿Qué es lo cómico?», «Ilustración o comentarios a una teoría», «El tubo de la risa, o breve casuismo para un contraste de nuestra teoría provisional» y «Sobre la risa espectacular, o algunas reflexiones sobre la comedia, el circo y las variedades del music-hall», y un último apartado de «Hipótesis y resúmenes finales». La sola contemplación del índice ya resulta suficientemente sugestiva. Pero más lo es si tenemos en cuenta que, bajo esta compartimentación externa, subyacen tres líneas o ejes temático-argumentales que se van desgranando a lo largo de casi todos sus apartados y páginas relacionados con los conceptos de los que se compone el título y que ahondan en las más profundas preocupaciones del escritor.

Por una parte, se encuentra lo que hace referencia a la controvertida delimitación de lo cómico, su relación de intensidad con lo humorístico, su talante «biserial», los recursos de los que se vale, las formas o manifestaciones que adopta, según esté empleado por artistas banales o por grandes artistas. Una

segunda línea está trazada a base del análisis de diferentes teorías sobre lo cómico y la ejemplificación de múltiples formas de la comicidad. En tercer lugar, está la dimensión más personal, el examen de su propia obra y de sus actitudes vitales dentro de un sistema en el que el humor juega un importante papel, tanto en el plano de una construcción distanciadora al tiempo que implicadora en el hecho dramático, como desde la propia perspectiva del autor como ser humano capaz de dibujar su propia caricatura y a la vez su trágico destino también «biserial», plasmado plásticamente en la autocaricatura que ilustra la portada del volumen. En ella se advierten dos series de signos, los que residen en la mirada profunda y melancólica y los que residen en la broma del resto de los rasgos.

Desde el título, el autor avisa de algunos pormenores de su obra: es un «ensayo»; un texto, pues, donde vierte sus opiniones y experiencias tal y como él las percibe («un pensamiento en carne viva», p. 160), donde aflora constantemente el «yo» del escritor y del hombre que han dado origen al texto. Pero este ensayo, en el que según sus palabras «estoy pensando ahora» y no supone «un pensamiento previamente elaborado» (p. 160), va calificado como «general» y su horizonte es amplio: «en el teatro y en la vida». En efecto, vida y teatro, literatura y ensayo, se reúnen en un libro que compendia preocupaciones, lecturas, reflexiones de un autor que se declara comprometido pero que no deja de admirar a autores como Oscar Wilde o Jardiel Poncela, a quien «dedica este libro» y a quien debe el aviso de que la esencia de lo cómico está en la verdad; «o, dicho por él, con sus propias palabras que aún me suenan en los oídos, que la verdad es cómica» (p. 256).

Sastre analiza, desde la distancia que el humor favorece, su propia personalidad dramaturgica y su evolución desde la tragedia aristotélica a las formas irrisorias, que a su juicio supusieron «una tentativa de salvar mis antiguos postulados, digámoslo así, serios», hasta llegar a esta su nueva comicidad: «Yo veo reflejada en mi propia experiencia literaria y, secundariamente teatral, esta irrupción de lo cómico en mi escritura, como si todos los procedimientos de los que yo había hecho uso hasta entonces para decir algo coherente hubieran resultado abstractos e imposibles, a la hora de decir algo que valiera la pena de ser dicho» (p. 120). Desarrolla en este «ensayo» su hallazgo último, lo que él mismo había

denominado «comedia compleja», aquella que «promueve una risa trascendente [...] que no se consume a medida que la vemos, sino que deja profundas huellas análogas a las de las buenas tragedias» (p. 295).

A lo largo de las más de cuatrocientas páginas de este interesante libro, Sastre establece el diálogo con el lector, como desde las acotaciones de sus dramas lo hace con el receptor del conjunto del hecho teatral. Llega a proponer en el Capítulo IV un «proceso interactivo», y le ofrece múltiples ejemplos de comicidad a fin de que aquél compruebe su validez. El conjunto es una muestra evidente del bagaje de conocimientos de su autor que

recoge series de chistes de toda procedencia y repasa las teorías de pensadores, científicos y artistas sobre el tema que le ocupa, realiza en múltiples ocasiones reseñas críticas de los ensayos y artículos que cita, se compromete en la elección o desaprobación de algunos de los representantes del humor en la España de hoy; y, lo que es más importante, permite observar su imagen proyectada en los múltiples espejos de sus dudas, sus contradicciones y sus certezas. Un autor que, tras una larga trayectoria vital e histórica, ha llegado a la conclusión de que «la idea de que la verdad es cómica propone sin más una seria poética de lo cómico» (p. 416).■

Teatro del personaje

De Eduardo Quiles

Ignacio del Moral

Teatro del personaje
Obra escogida

De
Eduardo Quiles

Edición a cargo
Eduardo Pérez-Rasilla y
Agustina Aragón

Edición de
AAT-Generalitat Valenciana

La excelente serie de libros que la AAT dedica a recoger la obra reunida de diversos autores nos brinda ahora la oportunidad de encontrarnos (o reencontrarnos) con un dramaturgo a quien muchos de nosotros conocíamos principal e insuficientemente por su trabajo como editor de la singular e insustituible revista *ART TEATRAL*.

Eduardo Quiles, autor que inicia su actividad en la época del Nuevo Teatro Español, y a quien Wellwarth incluye en su célebre y discutido libro, ha compartido el azaroso destino de la mayoría de sus compañeros: negado por la escena española, sus obras han tenido más suerte en otros países, donde ha sido estrenado y estudiado.

El libro que nos ocupa tiene la virtud de proporcionarnos un adecuado acercamiento a la obra, la figura y el pensamiento teatral de Quiles que, al menos para mí, ha constituido una sorpresa y una vez más, un motivo de reflexión acerca del escaso conocimiento que en general tenemos unos dramaturgos de otros y especialmente de las generaciones inmediatamente anteriores a la propia. Eduardo Quiles se muestra como un autor no sólo prolífico sino riguroso, cambiante, inquieto e insobornable en su amor por el teatro e infatigable en su dedicación al mismo.

El gran acierto del libro es que, además de una serie de obras escogidas que mues-

tran las diversas facetas y épocas del escritor, recoge una colección de textos ensayísticos que complementan la lectura de las obras y nos facilitan una serie de datos que nos permiten hacernos una idea más cabal de la interesantísima y atractiva figura de Quiles y su significado.

Se abre el libro con una Introducción, obra del ya indispensable Eduardo Pérez Rasilla y Agustina Aragón, en la que se encuadra a Quiles en sus parámetros históricos y culturales, como miembro de la generación del Nuevo Teatro Español, haciendo un recorrido por los autores que en ella con ella se identifican, y trazando de manera breve pero certera un bosquejo de la situación de la dramaturgia de la época, con sus problemas, sus polémicas y finalmente su orillamiento primero por parte de un empresariado cicatero, un público tal vez poco preparado y una asfixiante situación política y cultural; y después por esa especie de pacto de olvido de aquella transición de la que, si bien todos tenemos motivos para felicitarnos y enorgullecernos a la hora de hacer balance, también debería empezar a ser objeto de análisis y crítica por lo que tuvo de pacto a veces vergonzante, de afán de apresurado olvido y de cierre en falso de algunas fosas sépticas que habría sido más saludable, aunque sin duda más traumático, sanear.



La introducción de Pérez Rasilla y Aragón expone los elementos más identificables del teatro de aquella generación, que nunca tuvo ningún afán de constituirse como un grupo (incluso se manifestaron abiertamente en contra de tal agrupamiento) pero que sin duda muestra elementos comunes y reconocibles como característicos de una época y unos condicionamientos que, al ser comunes, propiciaban respuestas al menos similares.

Creo que la lectura de esta introducción, aunque no aporta ni pretende aportar grandes novedades, sí ofrece una visión muy útil tanto para los olvidadizos como para quienes, por su juventud, no estén al tanto del tema.

A esta introducción le sigue una amplia biografía del autor, centrada naturalmente en su vida profesional. Descubrimos aquí a un hombre no sólo literaria sino geográficamente inquieto, que ya en 1961, con 21 años, decide trasladarse a París y que más tarde residirá en México y otros países latinoamericanos. A su regreso en 1975, y tras algún encuentro con la aún vigente censura, empieza a estrenar y publicar en España con alguna asiduidad. Más tarde, con su compañía Escena Uno, recorre primero Europa y después EEUU, desarrollando su filosofía del Teatro del Personaje.

Prosigue la introducción con una «Aproximación al teatro de Eduardo Quiles» y un breve análisis o comentario de las obras que se recogen en el volumen, a través de las cuales se van observando las constantes y variables de la trayectoria del autor.

Una amplia bibliografía dividida en varios apartados («Sobre el Nuevo Teatro Español», «Sobre Eduardo Quiles», «Ensayos de Eduardo Quiles sobre el teatro» y «Teatro de Eduardo Quiles», con las obras editadas y las obras estrenadas, más las inéditas, narrativa y cine) y completa la «Introducción», que, repito constituye una excelente aproximación a no sólo a la obra de Quiles sino a una demasiado poco conocida y yo diría que poco valorada época de la dramaturgia española.

El volumen incluye, además, un estudio de Joaquín Espinosa Carbonell, de la Universidad de Valencia, sobre el teatro breve de Quiles. La vinculación de Eduardo Quiles con el teatro breve es bien conocida, sobre todo por su trabajo en *ART TEATRAL*, la revista dedicada al género que dirige desde su fundación en 1987. Buen conocedor y amante del teatro de Quiles, J. Espinosa Carbonell analiza algunas de las piezas, mos-

trando en este análisis, una vez más la «sincera inquietud por dar a conocer el ser humano» que alimenta el teatro de Quiles.

A continuación, y con la inclusión de una entrevista con John P. Gabriele, el autor habla con su propia voz. Aunque la entrevista está planteada de manera tal vez excesivamente académica, con lo que parece un cuestionario algo rígido y ninguna concesión a la espontaneidad, nos brinda la posibilidad de conocer de primera mano, a través de las largas respuestas, las ideas que sustentan la labor del autor, algunos de los elementos que definen su posiciones estéticas y sus ideas acerca de lo que es específicamente dramático frente a lo narrativo o lo poético; su propia trayectoria, su papel y el de su generación en la historia de la literatura dramática española, su trabajo como editor, sus proyectos... sin duda, otra interesante vía de aproximación al autor.

Y, finalmente, antes de las obras propiamente dichas, se recogen un par de breves escritos sobre dos temas que son medulares en toda la trayectoria del autor, que originan y alimentan su discurso teórico y estético: se trata del texto de dos conferencias, pronunciadas respectivamente en Berlín y Roma, sobre «Mi Teatro del Personaje» (el hecho de que el autor haya titulado así el volumen de sus obras escogidas da idea de la importancia que el concepto tiene para él) y el «Compromiso Ético y Estético del autor teatral». Y de propina, la reproducción de un artículo publicado en esta revista sobre otro tema el teatro corto. («Teatro corto, ¿cuestión de folios o de síntesis?»)

Las obras que el volumen reúnen, divididas en «Obras en dos actos» «Obras en un Acto» «Operas» y «Minipiezas», abarcan toda la trayectoria y amplitud de formas que el autor aborda. Recoge algunos de sus textos de teatro musical, infantiles y alguna pieza inédita, como *La Marquesa de la Habana*. Es imposible tratar de reseñarlas todas, ni siquiera brevisamente: el libro contiene un total de 22 textos, aunque hasta el momento el autor lleva escritos unos 80.

Creo sinceramente que nos encontramos ante un excelente libro, no sólo por el interés de las obras en él recogidas, sino por su excelente criterio y por el acierto de los textos que acompañan a las obras. Los que conocían el teatro de Quiles tienen la oportunidad de releerlo en una edición cómoda, bien ordenada y cuidadosamente revisada; y los que no lo conocíamos lo suficiente tenemos ocasión de remediarlo. ■



El teatro también se lee

Leer teatro: educación y ocio

Siempre he pensado que tuve mucha suerte con los maestros que me enseñaron a leer en voz alta. Gran placer y rendimiento he sacado de ello a lo largo de mis estudios y dedicación a la enseñanza de la Literatura. La lectura en voz alta era un ejercicio que hacíamos diariamente en verano cuando acudíamos a las clases de Don Ángel Jiménez, en la escuela que había sido también de su maestro el humanista y erudito Helénides de Salamina. Don Ángel corregía problemas de matemáticas o ejercicios de caligrafía mientras los alumnos íbamos pasando por el atril para leer con voz alta y clara las *Fábulas de Iriarte y Samaniego*. Contra lo que podría suponerse, al maestro no se le escapaba sílaba mal pronunciada, o entonación discordante con el sentido del cuento o con las pausas exigidas por el diálogo entre los animales. No se nos reprochaba que cambiáramos de tono para imitar alternativamente la voz de la cigarra y de la hormiga, del lobo y del cordero, y, dependiendo de la timidez o el desaparapajo de quienes pasábamos por el atril, el pequeño agón entre los animales era dramatizado con menor o mayor acierto. De los recuerdos de mi infancia esto es lo más parecido a una lectura teatral; pero fue más tarde cuando me encontré de verdad con el teatro.

Don Jesús San Pedro, mi primer profesor de literatura en el I.E.M. El Brocense de Cáceres, nos enseñó qué era un monólogo, un aparte, una escena y un acto, leyendo en clase *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Todavía conservo el ejemplar de «Colección Austral» con las notas que iba tomando e incluso con el nombre de las compañeras a las que les había tocado prestar su voz a Marcela, Diana, Teodoro, etc. Cada día intervenía un grupo diferente y así todas recibíamos lecciones de lectura teatral y poética, pues también la métrica y las rimas nos enseñaba aquel magnífico maestro. Por falta de tiempo no pudimos leer en clase la obra entera; pero, sin que el profesor nos lo impusiera, la terminamos por nuestra cuenta y le tomamos tanto gusto que leímos además *El arenal de Sevilla* que viene en el mismo tomo; y de ahí pasamos a buscar las obras de otros clásicos en la biblioteca. De modo que mis primeras lecturas de Calderón y Sófocles se remontan a esos años de la adolescencia, en los que para mí el teatro era un género literario más, que, ya a solas, leía para mis adentros pero escuchándome y cambiando de tono para adecuarlo a los sentimientos y emociones de los personajes.

Después, en mis años de estudiante universitaria, participé en certámenes de teatro leído, lo que desde luego recuerdo con mayor comodidad que mi paso fugaz y desastroso por el escenario representando *El adefesio* de Rafael Alberti. Leer o representar teatro debería ser una actividad habitual en los centros educativos; y mucho más formativa sin duda que limi-

tarse a ser mero espectador pasivo, que acepta con mayor o menor espíritu crítico la versión que le dan, sin poner gran cosa de su propia imaginación y sin la posibilidad de ver si la puesta en escena falsea el sentido de la obra. Por eso me alegro tanto cuando veo que ahora en la Facultad se programan sesiones de teatro leído con tal éxito que se forman colas a la puerta del Juan del Enzina. Durante años hemos asistido a espectáculos de gran plasticidad, expresividad y despliegue técnico, con los que también gozábamos; pero echábamos de menos el texto. Todo tiene sus ciclos y estamos de nuevo disfrutando de las propuestas de autores que se hacen eco de los problemas de nuestro tiempo y nos invitan a reflexionar sobre ellos mientras los vemos encarnados en sus personajes. Ahora bien, ya que no todo el teatro que se escribe puede llegar a representarse por causas ajenas a su calidad, sería bueno que no nos olvidáramos de que el teatro es un género literario más que también puede leerse.

Quienes dedican algún tiempo de su ocio a la lectura, ¿leen teatro? Yo creo que no se lee mucho teatro: basta con entrar en una biblioteca pública y comparar los estantes dedicados al teatro con los ocupados por la novela. A todo el mundo le parece natural conocer a Eurípides, Shakespeare o Molière leyendo sus obras; e incluso podemos afirmar con validez lo mismo de algunos contemporáneos indiscutibles como Buero Vallejo o Arthur Miller, pero ¿qué pasa con los demás autores? Para los suplementos culturales de los grandes periódicos nacionales son prácticamente inexistentes, a no ser que sus obras se representen y sean bien acogidas por el público. Leemos en algunos de ellos, no en todos, críticas de las representaciones, no de las obras de teatro publicadas. Estas solo son reseñadas en revistas especializadas. Se supone que el público lector solo lee novela, ensayo y en menor medida poesía; pero el teatro se ve relegado incluso a los guiones de cine, de cuya publicación se da cuenta a veces en los referidos suplementos. De modo que difícilmente puede convertirse la lectura de teatro en una experiencia compartida por muchos, ya que ni a los lectores habituales les llega información sobre las obras que se publican; se les exige que busquen, que sean unos aficionados a ultranza al género. En unos tiempos en los que falta tiempo, habría que facilitarles las cosas a quienes han disfrutado leyendo teatro en algún momento de su vida, para que puedan seguir haciéndolo y se mantengan al corriente de las aportaciones de los autores actuales. ■

Rosario Cortés Tovar
Universidad de Salamanca

Gracias, Sr. Alcalde

Pedro Manuel Villora

Querido señor Alcalde del Ayuntamiento de Madrid, no suele usted recibir felicitaciones públicas por parte de escritores, artistas y demás creadores o personas afines al mundo de la cultura, más bien al contrario, y por eso es posible que le parezca extraño que desde una revista de la **Asociación de Autores de Teatro** se le elogie algún aspecto de su gestión cultural. Ciertamente, la relación de la corporación municipal que usted preside con los autores españoles vivos no es nada del otro mundo, pero por eso mismo es conveniente reconocer cuándo se produce una de esas ocasiones de las que todos podemos sentirnos satisfechos. Para no extenderme más, le diré que me refiero al estreno el pasado 24 de junio en el Teatro Español de la obra de Narciso Ibáñez Serrador *El águila y la niebla*.

El águila y la niebla es algo más que una de esas pocas obras de autores españoles vivos que han sido estrenadas recientemente en teatros de titularidad pública. Es, además, el texto galardonado en el año 2000 con el *Premio Lope de Vega*; es decir, el correspondiente a teatro convocado por el Ayuntamiento de Madrid dentro de los *Premios Villa de Madrid*. Hace años, demasiados ya, no habría habido nada de destacable en que un premio Lope de Vega se estrenase en el Español, porque así constaba en las bases y porque parece lógico que una entidad que convoca un premio no quiera quedarse a medias y permita, ya que tiene esa posibilidad, que las obras premiadas cumplan su ciclo completo llevándolas a la escena. Sin embargo, y como usted sin duda sabe mejor que nadie, desde que preside nuestro ayuntamiento esto no siempre ha sido así.

El *Premio Lope de Vega* ha tenido una vida algo errática. Tras tres ediciones, el estallido de la guerra civil obligó a un paréntesis que duró hasta 1947. Luego, en los años sesenta, hay una serie de siete ediciones —con la excepción de 1963— en las que quedó desierto, y con la peculiaridad de que una noche de 1962 se premió un texto que a la mañana siguiente se «despremió» por orden del Ministerio de Información. Más tarde, en los ochenta, hubo un año en que no se convocó y cuatro en los que volvió a

quedar desierto. Finalmente, los años noventa presentan dos desiertos y dos no convocatorias. En total, desde 1932 ha habido dieciocho años en los que no se ha convocado y catorce en los que no se premió ninguna obra. Aun así, el Lope de Vega tiende a considerarse el más prestigioso de cuantos se convocan en España; y a ello, a qué dudar, contribuyó sobremanera el consiguiente estreno en el precioso teatro de la Plaza de Santa Ana.

Ahora bien, y por hablar sólo de los últimos diez años, esa culminación sólo se ha producido en tres ocasiones, aparte de esta última: el 27 de abril de 1995 con el estreno de *Picospardos's* (*Premio Lope de Vega* 1993), de Javier García-Mauriño; el 19 de diciembre de 1996 con el estreno de *No faltéis esta noche* (*Premio Lope de Vega* 1994), de Santiago Martín Bermúdez; y el 13 de mayo de 1998 con el estreno de *En el boyo de las agujas* (*Premio Lope de Vega* 1995), de José Luis Miranda. Ni en 1996 ni en 1998 se ha convocado, pero entre tanto ha habido otras dos obras que, al haberse eliminado de las bases del premio la cláusula de estreno, no han llegado al Español: *Los engranajes* (*Premio Lope de Vega* 1997), de Raúl Hernández Garrido, y *Eterno retorno* (*Premio Lope de Vega* 1999), de Luis Miguel González Cruz. Los intentos de Raúl Hernández Garrido por conseguir que su obra se estrenase en el Teatro Español son conocidos gracias a las «cartas al director» que el autor ha enviado a los principales periódicos y a otras declaraciones suyas. No obstante, *Los engranajes* sólo pudo estrenarse en una sala alternativa y, al parecer, sin apoyo municipal. En cuanto a *Eterno retorno*, su caso no ha trascendido a la opinión pública, acaso porque su autor haya insistido o peleado menos.

Por eso creo que es motivo de alegría para todos que, tras este periodo infructuoso, otra vez hayamos podido contemplar y admirar un *Premio Lope de Vega* en el mejor escenario que tiene el Ayuntamiento de Madrid, montado y estrenado con todo el lujo y cuidado que merece. Por eso, señor alcalde, y porque es de esperar que no tardemos en ver allí el premio del año 2001 y sucesivos, una vez más, gracias. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

