



"O Calinas cala a boca", en el teatro Adoque: Escena dedicada a la guerra civil española, protagonizada por Dolores Ibárruri.

Portugal

EL TEATRO ANTE LA CRISIS POLITICA

Abundan las obras satíricas

JOSE MONLEON

EN el delicado marco de la crisis de Gobierno, cuando el paso de los días sin lista de gabinete reafirmaba la profundidad del problema, vi en Lisboa hasta media docena de representaciones significativas. Vale la pena señalar, antes de entrar en su comentario, que en los primeros días de enero la cartelera anunciaba un total de once teatros, lo que da a los espectadores, de los que hoy voy a hablar, un importante valor cuantitativo como expresión de la realidad teatral portuguesa.

Ciertamente, en Lisboa hay varios espectáculos banales, en algún caso de éxito, que acumulan todos los tópicos del halago y la facilonería. Una cosa, sin embargo, está clara y debe tranquilizar a todos los puritanos de nuestro país: en los teatros y en los cines portugueses, donde el desnudo reapareció antes que en España, la pornografía —más o menos disfrazada— ha dejado de ser un reclamo importante. Si en Madrid se hace aún mucho del teatro y del cine que la inmensa

mayoría de los españoles hubieran querido ver en París —donde funcionan docenas de salas para los turistas de los países reprimidos—, es de esperar que el sarampión pase cuando se den cuenta que pueden verlo todos los días, tarde y noche, sin necesidad de cruzar la frontera.

En todo caso, el "porno" teatral y cinematográfico, tras estallar como consecuencia lógica de tantos años de censura —¿qué pensarán los antiguos celadores al ver su rebaño haciendo cola para ver una señora desnuda?, ¿creerán que corresponde a la "perversión" de los nuevos tiempos o comprenderán que es un fenómeno social torpemente engendrado por los años en que se tapaban con lazos y volantes los muslos de las coristas?— ocupa ya en la cartelera de Lisboa el porcentaje mínimo que parece razonable.

Lo que destaca en el teatro lisboeta, puesto a compararlo con el que hoy se hace en Madrid, es su vigor político. No ya porque se es-

trenen grandes obras en este terreno, ni existan montajes especialmente interesantes, sino porque resulta evidente el esfuerzo de varios grupos y cooperativas por llegar al gran público con un trabajo ligado a la delicada situación del país. Para hombres como el crítico Carlos Porto, el ensayista y también autor Luiz Francisco Rebello y el dramaturgo Bernardo Santareno, la situación teatral es mala en la misma medida que lo es la de Portugal, por el hecho de encontrarse estancado, y aun en peligro, el proceso comenzado el 25 de abril. Sin duda, desde la óptica histórica portuguesa tienen razón. Pero, para un español, que se pregunta por el peligroso divorcio entre la mayor parte de los escenarios madrileños y la realidad conflictiva del país, por el significativo y doloroso arrinconamiento —ateniéndonos a las condiciones en que se monta y a su número de espectadores— del escaso teatro que intenta reflejarla, la confrontación con la cartelera lisboeta arroja en favor de ésta un saldo claramente

positivo. También un cotejo entre la mayor parte de nuestro público —y digo mayor parte, porque es evidente la existencia de un sector que no está conforme con el tono general de la escena española— y el que sostenía la media docena de espectáculos a los que voy a referirme nos resultaría desventajoso. En Madrid, salvando a la Cadarso y al Centro de la Villa de Madrid —por un problema automático de precios, aun siendo muy distinta su orientación, sus posibilidades técnicas y su política—, la mayoría del público pertenece al sector más acomodado de la clase media. Un sector cuyo pensamiento se sitúa, en términos generales —según refleja la misma proporción entre las obras evasivas y las que no lo son—, en el arco centro-derecha, y que, precisamente por ello, ha reaccionado ante los problemas políticos que le afectan solicitando, como ya lo hicieron en circunstancias análogas sus antecesores, un teatro evasivamente terapéutico.

En los teatros lisboetas en que se ofrecía un teatro crítico, el público era, lógicamente, otro. Figuraban en él muchos estudiantes. Pero, también, gentes de la clase media baja, personas de aire humilde —con ese endomingamiento típico con que van al teatro—, que recibían con entusiasmo la carga política de los textos. En un debate con las tres citadas personalidades del teatro portugués, éstas me señalaron el corte de las campañas de "dinamización cultural" —en las que participó un grupo español, La Cuadra—, cuyo objetivo era llegar a una serie de públicos aldeanos y campesinos que jamás habían visto teatro. Este objetivo, ligado a la revolución portuguesa, pero ajeno a la realidad política y cultural españolas, prueba una vez más hasta qué punto se trata de dos situaciones no homologables, viniendo a ser allí decepcionante, por haber tenido el 25 de abril mucho de lo que, visto desde aquí, parece envidiable por no haberlo tenido.

Quedaría aún un tercer punto, sin el cual esos signos de vitalidad y de compromiso revolucionario no aparecerían. Me refiero a la existencia de una serie de cooperativas teatrales, que, lejos de dirigirse sólo a los simpatizantes —"esa fue la posición de los grupos portugueses en los meses que siguieron al 25 de abril, pero pronto nos dimos cuenta de que constituía un grave error", me dice una de las actrices de La Barraca—, procuran abrirse a todos los públicos, ocupar todos los espacios posibles, convertirse, en fin, a los ojos de la mayoría, en el teatro de la ciudad. Disposición que, de hecho, supone por parte de los actores la asociación entre la profe-

de los que no habían...
en el...

sionalidad, la necesidad de atraer un número elevado de espectadores y la inserción cotidiana en la vida política.

La posibilidad de representar en cualquier lugar sería, a falta de la política cultural que parece propia de un partido socialista en el poder —máxima considerando la importancia alcanzada por el teatro tras el 25 de abril—, un factor decisivo para luchar contra los antiguos empresarios de sala o, dicho con otras palabras, contra el monopolio tradicional, encarnado por Vasco Morgado.

Hablemos, pues, ya de los espectáculos. Constituyen la respuesta dada, desde un escenario, afrontando cooperativamente la profesionalidad, por una serie de gentes de teatro, a algunas de las interrogaciones de la sociedad portuguesa. El deseo de ser útiles haciendo teatro, de convertir éste en el medio artístico de su expresión social, y también, en su profesión, me parece que resume los rasgos más positivos de un trabajo que, inevitablemente, en el plano estético tiene ciertos trazos de teatro de urgencia, escrito y hecho con la voluntad de incidir en la realidad inmediata. Aunque, quizá, para probar una vez más que el espectador encuentra muchas veces mejor interpretada su circunstancia por un teatro que se distancie de ella, no esté de más señalar que la "obra política" que ha resistido recientemente más tiempo en cartel ha sido "El círculo de tiza caucásico", de Bertolt Brecht. Sin duda, porque se alaban a la calidad de la obra, el valor de la interpretación y del montaje, y, en otro orden, un tipo de propuesta política que permitía al espectador portugués pronunciarse, por ejemplo, a favor de la reforma agraria con más profundidad que tras un tratamiento coyuntural del tema.

Música casi siempre

Sólo dos espectáculos, "A estratégia do cinismo", de Carlos Coutinho, y "O Santo Inquirito", del brasileño Alfredo Dias Gomes, carecían, entre los espectáculos que vi, de música. Existe en Portugal una tradición de revista que ahora ha sido aprovechada por muchos de los grupos, tanto por ser una forma que conocen como por parecerles singularmente idónea para llegar a los sectores populares. La cultura portuguesa ha sufrido, por una serie de razones históricas, entre ellas el exilio político a París de sus intelectuales en diversas etapas, una fortísima influencia francesa. País sometido a una profunda divi-



"Os Macacoos", en el teatro Aperto, por el Grupo 4: Alegoría de un Portugal que pretende dominar el gorilismo.

sión de clases, el teatro y la literatura, entendidos en sus expresiones más refinadas, han sido manifestaciones elitistas, muy escasamente alimentadas del contacto con la mayoría portuguesa. De ahí el sentido de esta búsqueda de un lenguaje escénico capaz de atraer al gran público, de hacerle sentir el teatro como una manifestación asequible y próxima, desprovista de cualquier énfasis culturalista.

Entre quienes se plantean más abiertamente esta exigencia, ocupan un lugar destacado los del teatro Adoque, amplio barracón alzado junto al barrio de la Morería, al pie del viejo castillo. En la carpa de Adoque —la misma, aunque mucho más confortable y técnicamente mejor dotada, en que se estrenó "Pides na grela", aquella revista política que comentamos en las páginas de TRIUNFO— sigue ofreciéndose un teatro que mezcla los "sketches" satíricos, llenos de referencias a la actualidad política, con pequeñas escenas de exaltación revolucionaria. Su último trabajo, "O Calinas cala a boca" —algo así como "Mentiroso charlatán, callate", que ha estado en cartel varios meses, incluía una especie de homenaje a España muy difícil de describir. Imaginen varias diapositivas del Madrid bombardeado del 37, cerrando la serie con una de Dolores Ibárruri, mientras se oyen los versos de varios poetas revolucionarios españoles. Cuando la última proyección desaparece, queda en escena una bailarina, cuya ca-

racterización intenta —de un modo general, buscando sólo el rasgo dominante— "retener" la figura del personaje. El fondo escenográfico es ahora una parte del "Guernica", de Picasso, recortado a trasluz sobre el ciclorama. De los poemas pasamos, primero, a los compases mantenidos a golpe de tambor, y, luego, a unos cantos, con la letra de "Viento del pueblo", de Miguel Hernández. La coreografía es sencilla, gestual. Cuando suenan los tambores, aparecen por los laterales nuevos bailarines, de mono azul, con pañuelo rojo al cuello. Pocas veces hemos visto sobre un escenario tantos símbolos juntos y, en consecuencia, tanto riesgo en caer en una ingenua grandilocuencia. Pero la verdad es que el peligro se sortea, precisamente porque el sentido de la medida se combina con la sencillez y el entusiasmo. La escena es breve y los símbolos actúan sólo el tiempo necesario para crear su asociación. Al final, el público de la inmensa carpa, puesto en pie, aplaudía con verdadero fervor.

En un tono más elaborado, sin la sencillez y también sin la frescura del Adoque, pero en la misma línea, están "Os Macacoos", del Grupo 4. El título alude a una ligera trama central —gorilas, disfrazados de hombres y mujeres, intentan gobernar la ciudad—, pero la acción se interrumpe una y otra vez para intercalar canciones y escenas autónomas. De principio a fin, "Os Macacoos" intenta denunciar una serie

de abusos —y las carcajadas del público probaban que, tras los anónimos gorilas, se escondían nombres concretos e identificables—, y, especialmente a través de las canciones, reafirmar una conciencia de lucha contra ese metafórico gorilismo. El espectáculo es calculadamente informal; los actores se dirigen —según las tradiciones del género— al público, se mezclan con él, ejercen reiterados modos de complicidad, con un resultado visiblemente eficaz, pero un tanto fácilón.

Finalmente, un tercer espectáculo musical es el titulado "Ao qu'isto chegou", del grupo A Barraca. De otros dos trabajos suyos hablamos a raíz del último Festival de Sitges, en el que participaron con notable brillantez. La idea de "Ao qu'isto chegou" tiene dos precedentes realizados por el mismo Boal, el actual director del grupo: uno, del 68, en el teatro Arena, de Sao Paulo, antes de que le detuvieran y de que comenzara su forzado exilio político; el otro, en una iglesia de Nueva York. Las estructuras fueron distintas, pues mientras en Sao Paulo se ofrecían todos los materiales dentro de un "mismo" espectáculo, en Nueva York se distribuían entre una serie de manifestaciones simultáneas, que el espectador seleccionaba libremente. Sólo el final —recordemos que el "Orlando furioso", de Ronconi, se sometía a una idea parecida— los espectadores eran invitados en su totalidad a participar en el desenlace que tenía lugar en la nave central de la iglesia.

EL TEATRO

Al margen de la manera de presentar los materiales, la idea consiste en solicitar de una serie de escritores una pequeña escena que recoja su visión crítica del país. Inútil decir que los textos recibidos pertenecen a los más diversos estilos. Y que el ingente trabajo de Boal consiste en ordenarlos, en descubrir cuál es la sucesión más expresiva, en conseguir un ritmo. De los tres trabajos comentados éste es el más amargo, el más corrosivo, el que deja menos titeres sin cabeza. El estilo último del "collage" ofrecido es el absurdo, quizá, como dice Boal, porque sólo "absurdizando el absurdo cotidiano", llevándolo a su límite, podemos ver con claridad su existencia. El espectáculo se hacía en la gran sala de exposiciones de la Escuela de Bellas Artes. Y, dentro de su heterogeneidad, insistía en señalar —no habla más que ver el programa hecho con citas de la Constitución, seguidas de recortes de periódicos que probaban la negación de lo que ella había establecido— la regresión política, el viraje conservador, de la última etapa portuguesa.

Un autor portugués

Ausente La Comuna —que se encontraba, precisamente, en la Villarroel de Barcelona, ofreciendo sus tres últimos montajes—, en ensayos "Cornucopia", quedaban otros dos grupos significativos. A uno, Os Bonacreiros, le vi en su pequeña sala "A estratégia do cinismo", de Carlos Coutinho. Fue, de todos los montajes, el único que respetaba la idea de la cuarta pared y respondía a los patrones del teatro psicológico. Por la dimensión de la sala y por el tipo de trabajo, podía pensarse en el TEI de "Los justos" o de "Un ligero dolor". La obra aborda un



"Ao qu'isto chegou", del grupo A Barraca, recoge las opiniones de varios escritores portugueses sobre la situación actual de su país.

tema clásico —la crisis matrimonial—, aunque el autor enmarque significativamente la anécdota en la última etapa de la Historia portuguesa. Equilibrar lo que solemos entender por "intimidad" con la incidencia en ella de los acontecimientos políticos, ver de qué modo se intercondicionan la realidad pública y la vida privada —sobre todo en un período revolucionario, lleno de incitaciones, de compromisos y de serciones posibles—, precisamente en una anécdota "clásica", es lo que prevalece en la intención de Coutinho.

A la función que yo vi también había ido Vasco Gonçalves, reiteradamente citado en la obra al recapitular la vida política portuguesa. Los aplausos que acompañaron la llegada y la salida de Vasco Gonçalves, el respeto con que era nombrado por los personajes del drama, fueron para mí la evidencia de que se trata de una figura que la gente de izquierda recuerda con cariño, y que, quizá, por tanto, tenga aún un porvenir político.

El otro grupo interesante que vi fue el de Campolide. Trabajaban en Almada, ciudad industrial, de fuerte tradición democrática, situada a pocos kilómetros de Lisboa. Con varios años de tarea, nacido en los duros tiempos, el Grupo Campolide se dirige, sobre todo, a gentes que han visto poco teatro o no lo han visto nunca. Según su director, Joaquín Benite, su objetivo exige trabajar con textos claros, a través de montajes no necesariamente naturalistas, pero que tengan poco que ver con el experimentalismo. Para Benite la "investigación" está en la sociedad popular portuguesa y no hay más problema que conseguir ser entendido por ella, planteándose, sin el menor paternalismo, un teatro de calidad.

A este criterio respondía su montaje de "O Santo Inquirido". La obra está ya bastante pasada y, de algún modo, nació ya con el hándicap de que existiera una obra parecida e infinitamente mejor: "Las brujas de Salem". En todo caso, la dirección de Benite, llena de reminiscencias pasolinianas, con alguna que otra idea tomada del "Galileo Galilei", de Brecht, corrobora que el director no se conforma con montar textos que denuncien las aberraciones, pasadas o presentes, de la intolerancia y que necesita plantearse una relación artística con su público.

De otros trabajos, como una versión de "Las tres hermanas", poco habría que decir en especial. Y de la media docena de revistas restantes, consignar que son como siempre. Como antes del 25 de abril, aunque utilicen algunas de las nuevas libertades para banalizarlo. ■

"Los traidores" cine y sindicalismo amarillo

MARIANO AGUIRRE

A CABA de estrenarse en Madrid, y su título, *Los traidores*, puede dar a entender que se trata de una película de aventuras. Pero su trama es eminentemente política. Y como ficción que recrea una realidad política determinada se sitúa en la línea de *La batalla de Argel Z* y *Estado de sitio*. Si en particular se trata de una minuciosa descripción de la formación y manera de operar de la burocracia sindical argentina, es, además, una realización que se supera a sí misma en esa intención para convertirse en una denuncia en general del sindicalismo amarillo, por una parte, y de otros métodos menos conocidos de infiltración del imperialismo norteamericano, por otra (1).

Utilizando la dramaturgia convencional del cine capitalista y un exhaustivo análisis de la realidad histórica del movimiento obrero argentino, el Grupo Cine de Base rastrea en la vida de un dirigente sindical peronista desde la caída de Perón en 1955 hasta la dictadura de Lanusse en 1971. En una primera lectura, el personaje central es Roberto Barrera, ese dirigente que partiendo de la resistencia espontánea termina negociando con los Estados Unidos y con el Gobierno militar la combatividad de la clase obrera. Sin embargo, el personaje central es esa clase obrera, algo muy difícil de lograr, que a lo largo de la historia que la película sintetiza va evolucionando hacia el polo opuesto que Barrera. Así, en contraposición a la conciliación sistemática con el capital emerge un sindicalismo clasista, y a la demagogia se le opone la organización.

"Tomamos el tema de la burocracia sindical —nos explican tres integrantes del Grupo que han visitado Madrid en estos días—, porque en el período en el que la hicimos tenía un papel significativo en el juego político del país. Era un momento de auge de masas, de gran desarrollo de la lucha sindical en términos de intentar un rescate de un sindicalismo clasista. La función de la burocracia, ligada a los intereses del poder y al Ejército funcionaba como un dato negativo y nos parecía importante plantear el debate de su papel, desmontar sus mecanismos".

"En Argentina —continúan— la burocracia sindical tenía particularidades muy especiales: consolidó un poder económico de enorme peso; controlaba en su totalidad las estructuras oficiales del sindicalismo; usurpaba el control de la CGT".

Tomando como ejemplo la imposibilidad de realizar hoy esta película en Argentina, sin correr riesgo de muerte, los miembros del Grupo analizan cómo ha evolucionado la represión del sistema frente a la cultura: "El cine no les preocupaba a los militares en 1971; no éramos enemigos peligrosos; concebían el cine como una actividad ligada a los grandes intereses económicos. Pero la actual dictadura golpea en todos los ámbitos donde se opongan a su proyecto, y la represión se abate sobre la cultura también, contra todo aquello que suponga un ejercicio del libre pensamiento". Habiendo estado ligado al Grupo Cine de la Base, en la conversación surge el nombre del director Raymundo Gleyzer (obras: *México: La revolución congelada*; *La Tierra quemada* y *Ocurrido en Hualfin*), secuestrado por fuerzas militares el 20 de mayo de 1976 y desaparecido desde entonces. Y también, entre otros intelectuales (200 según cifras que Cyrus Vance entregara a Videla durante su viaje a Buenos Aires), el de los escritores Haroldo Conti y Rodolfo Walsh.

Los traidores se inscribe dentro del movimiento mayor de producciones de un cine militante antiimperialista latinoamericano. Una de las constantes de este cine es la forma en que el equipo de producción se integra técnica y políticamente. "Efectivamente, el Grupo, que funciona como un colectivo, está formado por cineastas, actores, técnicos profesionales y no profesionales, obreros, que participan en la elaboración técnica y política. Se encara la película como un instrumento de uso político que va más allá de su realización y que se prolonga hasta la tarea mínima de su difusión a nivel de base, que es lo que más nos interesa, tanto en Argentina como aquí en España y otros países".

(1) Ver B sindicalismo "libre", arma del imperialismo, TRIUNFO, número 736.