

DICTADURA Y TEATRO PORTUGUES

El primer espectáculo del Festival Internacional organizado por el teatro Alfíl fue "La cena", del grupo La Comuna. De este grupo portugués hemos hablado en TRIUNFO más de una vez; con una singularísima versión de Gil Vicente participó en el Festival de Manizales del '73, con el mismo trabajo que ha traído a Madrid acaba de realizar una larga gira internacional, de la que formó parte su presencia en el último Festival de Caracas.

La Comuna expresa, dentro de la realidad portuguesa, un tipo de lucha afín al que plantean entre nosotros los grupos de teatro independiente. Están organizados económicamente en cooperativa, ocupan una sala pequeña que no se sujeta a las características habituales, formulan sus espectáculos con una conciencia colectiva, intentan llegar a públicos estudiantiles y populares, hacen del teatro una profesión austera, proponen trabajos claramente ligados al presente de su país, confían al actor un papel expresivo substancial reduciendo al mínimo el aparato escenográfico...

Dentro de este esquema general, la investigación de La Comuna, su búsqueda de un lenguaje teatral, ha obtenido resultados ciertamente singulares y muy ricos. En la base está su rechazo del teatro puramente verbal, y la exigencia de un compromiso orgánico del actor con cuanto quiere expresar. Adolfo Gutkin, argentino, a quien conocimos en el Festival Cero de San Sebastián, en intervenciones que quizá contribuyeron decisivamente a que el entonces gobierno fascista de Portugal lo expulsara poco después del país, sería el primer canalizador de un trabajo de clara ascendencia grotowskyana. Del núcleo de alumnos de Gutkin habría salido La Comuna, enriquecida su investigación a través de la permanencia de Joao Motta, actor y director del grupo, en el Centro de Peter Brook.

Simultáneamente, y como parte inseparable de este compromiso total, aparecía en La Comuna una fuerte relación crítica con el medio. Contra la concepción dicotómica tantas veces respirada entre los herederos del "realismo socialista", el trabajo de La Comuna aclaraba que individuo y sociedad no son campos de investigación y expresión separados, por el hecho obvio de que el primero está en la segunda, y que la vida de cada hombre, su expresión artística, cuando no se pierde en

los idealismos, es también un testimonio sobre la totalidad.

El choque de La Comuna con la estructura oficial del teatro portugués fue inevitable. Su participación en el movimiento liberador, tácita y cotidiana. Su análisis de la nueva situación, importante y significativo...

De todo esto hemos hablado con Joao Motta y Carlos Paulo, dos personas clave en el reducido y ejemplar grupo lisboeta de La Comuna.

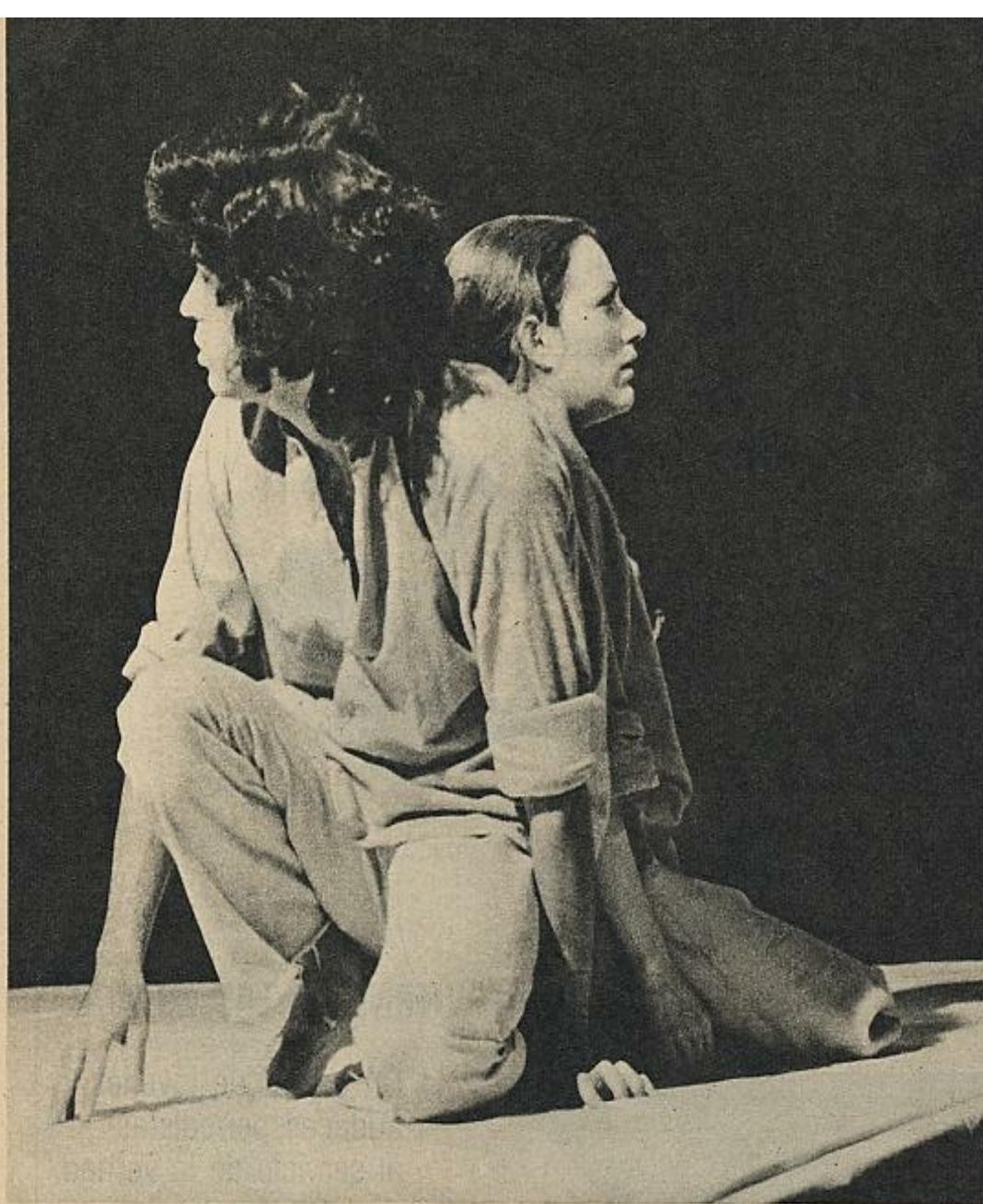
(Recordamos los tiempos del salazarismo, cuando Rebello, Santareno, Stau Monteiro, Miguel Franco y tantos otros dramaturgos portugueses, se lamentaban de las dificultades que tenían para estrenar. Temporada hubo en que no estrenó ni un solo autor portugués contemporáneo, en que no apareció en los escenarios ni una

sola obra de tema nacional —¡con ser tantos!—, en la que no pasó de esporádica edición impresa el testimonio del «otro teatro», del teatro crítico y amordazado portugués. A la escena llegaban sólo las revistas, las obritas menores o aquellos dramas que, siendo importantes en su tiempo y en su marco, eran en la realidad de Lisboa simples muestras del museo cultural.)

—El primer y único teatro portugués que, durante mucho tiempo, intentó hablar de nuestro presente, fue el universitario; sin duda, por no hallarse sometido a los mecanismos de control de la escena comercial. Tales grupos solicitaron la colaboración de directores españoles, franceses, argentinos, para mejorar su nivel expresivo, al tiempo que se planteaban espectáculos ligados a nuestra vida social, económica y po-

lítica. Sólo un profesional del teatro portugués, Fernando Guzmán, puede decirse que trabajara asiduamente con los estudiantes. Las cosas siguieron así hasta que el gobierno descubrió la fuerza política de este teatro universitario, celebrado al principio con una actitud paternal, pero cada vez más sólido y más incómodo para el sistema. El movimiento fue, en fin, asfixiado, con la simple decisión gubernamental de cerrar las Asociaciones de Estudiantes. Fue entonces cuando, por primera vez en Portugal, una serie de profesionales comprendieron que debían plantearse un nuevo tipo de relación con el público. Era hacia el año mil novecientos sesenta, y tales profesionales crearon un grupo al que llamaron Teatro Moderno, de gran importancia en la época y punto de arranque de una escena inconformista por-





«La Cena», por el grupo de La Comuna, de Lisboa, primer título del Festival Internacional de Teatro Independiente, iniciado en el Añil, de Madrid. Abajo, página opuesta, algunos de los integrantes del grupo, a la puerta del pequeño teatro.

tuguesa. Desde nuestra perspectiva actual, creemos que los límites del Teatro Moderno nacieron de que si bien el grupo programó obras temáticamente progresistas, y las montó con decoro, ni alteró las bases sociales del trabajo ni modificó los sistemas de actuación. Continuó el individualismo en los carteles y siguieron trabajando exclusivamente en los grandes teatros, para los públicos burgueses, que acabaron asimilándolos y reduciéndolos a una especie de sueño que en nada alteraba el gran desierto del teatro portugués. En su día, el Teatro Moderno fue también una lucha contra el monopolio empresarial de Vasco Morgado.

(¿Y qué obras hacían?)

—Montaron obras portuguesas, cosa muy importante; también «El tintero», del español Carlos Muñiz, una adaptación de «Humillados y ofendidos». Entre los títulos portugueses, uno de los más importantes fue «Render dos he-

rois», de Cardoso, que fue pronto prohibida y que dirigió Fernando Guzmán. En esta misma línea habría que citar el Grupo Cuatro, formado por cuatro actores profesionales que se reunían periódicamente para montar un texto importante, y el Teatro Studio de Lisboa, dirigido por Lucía María Martins, escritora y autora de una obra documento de gran interés, dedicada a un poeta de la época del marqués de Pombal, cuya dictadura comparamos nosotros a menudo con la de Salazar. La acción se situaba, pues, en los siglos dieciséis y diecisiete, pero, en realidad, cuestionaba todo el presente portugués. Se hizo durante nueve meses en la sala del Teatro Studio, prohibiendo luego su representación en cualquier otro lugar. La lucha de Lucía María Martins ha sido muy importante. El Teatro Experimental de Oporto tuvo importancia mientras lo dirigió Antonio Pedro; luego vinieron las luchas intestinas.

Creemos que su más seria aportación se inscribe en el campo de la formación de actores.

(¿Qué valor tuvo la aportación española?)

—En el plano profesional, vinieron Cayetano Luca de Tena y Tamayo. El primero montó mal «La Celestina» y bien «La visita de la vieja dama». Tamayo hizo una excelente versión de «Divinas palabras». Y vino también Marsillach para repetir el «Tartufo» español. En el campo universitario, debemos citar, sobre todo, a Ricard Salvat, expulsado del país cuando trabajaba con textos de Castelao, y a Angel Facio, que montó en el TEP «La casa de Bernarda Alba». En su conjunto fueron aportaciones breves, esporádicas, que tuvieron cierta resonancia entre los sectores estrictamente teatrales, pero que no trascendieron al gran público ni cuentan gran cosa en la historia del teatro portugués...

(Surge el nombre de Alfredo Gutkin.)

—Gutkin llegó a Portugal en el setenta, para trabajar con los estudiantes. Por su parte, la Fundación Gulbenkian lo contrató para que hiciera un curso de seis meses con actores profesionales. En conjunto, la presencia de Gutkin fue muy positiva, y se produjo en un momento históricamente oportuno. Por vez primera en Portugal, una serie de actores realizaron un tipo de experiencia y de trabajo que les evidenció el bajísimo nivel de cuanto hacían habitualmente. Directores, escenógrafos, actores y autores participaron en este movimiento que, de nuevo, cortó el gobierno expulsando a Gutkin del país. En realidad, todo pareció acabado; pero en aquel período se sembraron las semillas que luego han renovado el teatro portugués. Tuvo también su importancia en el proceso el hecho de que la Fundación Gulbenkian decidiera enviar a un actor portugués al Centro de Investigación Teatral de Peter Brook. El actor era Joao Motta, quien, a su regreso de París, se unió a cuantos en Lisboa, tras el curso de Gutkin, estaban intentando hacer algo diferente. A los que procedíamos del teatro universitario se mezclaron actores profesionales que, a lo largo de su carrera, habían mostrado también una voluntad de ruptura. Así que nos unimos —era en el setenta y uno— y formamos nuestro grupo de Teatro Independiente. Comenzamos a trabajar con una obra para niños. Bueno, en realidad no lo era, pero, dado que venía hablándose del nacimiento del grupo en términos no muy gratos para el gobierno, la censura pensó que un modo de destruirnos era calificar la obra para espectadores de seis años. Se pensaba que, lógicamente, los adultos no acudirían. Sin embargo, nosotros tuvimos la suerte de hacer una gira con la obra por todo el país, cosa que nos sirvió para descubrir un nuevo tipo de comunicación. Empezamos por no presentarnos en las salas tradicionales, sino en centros recreativos, culturales, obreros... Sólo cuando en una ciudad era imposible esto último, aceptábamos el teatro tradicional. Pero, ¿qué sucedió? Pues que ciertos actores, que llevaban muchos años postulando teóricamente la necesidad del cambio, cuando, por vez primera, tuvieron la oportunidad de trabajar de otro modo, se sintieron tentados a utilizar el grupo como una plataforma que los definiera ideológicamente dentro de los viejos esquemas del teatro portugués. De pronto, se sintieron una especie de héroes, actitud que afectó a las relaciones del grupo. Por ejemplo, había una dirección, la única que podía ser entrevistada por los periodistas. Nos dimos cuenta de que tantos años de fascismo habían creado un tipo de comportamiento, incluso cuando se quería, con la mejor buena fe, rechazar ese fascismo. Comprendimos, pues, que muchas cosas ▶

**LA INFORMACION Y LA OPINION
EN LA RADIO SE LLAMAN**

HORA 25

DE LUNES A VIERNES A LAS 23,30 H.

Un equipo de jóvenes y
audaces periodistas
al servicio de la verdad

DESDE RADIO MADRID

Miguel A. Nieto
P. Antonio Aradillas
Manolo Alcalá
Luis Rguez. Olivares
Javier Roch
Angel de la Vega
Rafael Luis Díaz

DESDE OTRAS EMISORAS

Juan Castelló Rovira (R. BARCELONA)
José Antonio Rodrigo (R. BILBAO)
M.ª Teresa Navaza (R. GALICIA)
M.ª Esperanza Sánchez (R. SEVILLA)
Vicente Garrido (R. VALENCIA)
Lisardo de Felipe (R. ZARAGOZA)



¡LA RADIO!

DEPORTES
José M.ª García
DIRIGE
Basilio Rogado

DICTADURA Y TEATRO PORTUGUES

que rechazábamos en nuestras obras subsistían en el régimen interno del grupo, lo que significaba que nuestra imagen política no era verdadera. Pronto se estableció la división natural entre los que exigían una dirección y los que queríamos un trabajo colectivo. Así que nos separamos y nosotros formamos La Comuna, hará unos dos años y medio, seis meses después de fundarse el grupo inicial. Para nosotros, que habíamos montado el espectáculo infantil y vivido con él una hermosa experiencia, fue muy duro el tener que marcharse, pero pensamos que eso era mejor que mantenernos en una situación ambigua, desde la que, por no ser el compromiso tan total como se afirmaba, se engañaba al público.

(Le pregunto a Motta qué tipo de trabajo hizo con Brook, si participó en el «Gaspar», de Peter Handke, y en qué medida está presente el gran director inglés en «La cena».)

—Estuve con Brook el primer año. Y participé también en el trabajo que dirigió durante tres meses en Shiraz, Persia. Brook es un hombre de teatro formidable, que repite que la imaginación no tiene forma. Lucha por un teatro verdaderamente creativo, a través del cual todo ha de ser desarrollado. El artista no debe sentirse limitado por las formas estéticas preestablecidas; lo fundamental es sacar de nosotros mismos cuanto la sociedad —y vivimos en una sociedad de consumo— ha bloqueado, incluso la voz y la expresión del cuerpo. La creatividad es un hecho vivo, una comunicación entre un grupo de actores y un público. Y, como tal, encuentra enormes dificultades en la sociedad cerrada de nuestro tiempo. El teatro suele ser copia del teatro, receta, cosa contraria a la necesidad que tiene cada espectáculo de vivir todos sus pasos con autonomía. Brook sostiene, por ejemplo, que cada obra tiene su espacio escénico, siendo contrario a la creatividad el hecho de que la inmensa mayoría de espectáculos se sujeten a un mismo y preestablecido espacio. En ese y en otros órdenes, muchas de las ideas de Brook están en el trabajo de La Comuna. Por ejemplo, la exigencia de una concentración que conecte al actor con su vida interior. Hacer de Brecht, como ocurrió durante años, una receta no tiene sentido. Los montajes de Brook, sea el de «Mara-Sade», sea el de «El sueño de una noche de verano», son trabajos que han descubierto su propia e intransferible poética. Brook ha visto nuestros espectáculos y, cada vez que ha venido a Portugal, ha trabajado unos días con La Comuna. «La cena» le pareció un espectáculo notable. En Por-

tugal afirmó que nadie tiene derecho a esgrimir la censura como justificación de un trabajo mediocre. Frente a la sinrazón de la censura, los hombres de teatro hemos de redescubrir la manera de expresarnos sorteándola. Si prohíbe el texto, hemos de utilizar el cuerpo, la imagen, el silencio... Es inmoral acusar a la censura y ponernos a hacer radio o televisión comerciales. O callarnos. En definitiva, ese es un aspecto fundamental de la lucha, y es preciso buscar infatigablemente el modo de ser entendidos. Y esto no es restarle valor al impedimento de la censura. Ella tuvo la culpa de que la vida portuguesa apenas apareciera en nuestros escenarios. La censura funcionó como en tiempos de la Inquisición, con un Index de autores que era inútil intentar montar. Por ejemplo, Brecht, Sartre, Camus o numerosos autores portugueses. De hecho, puede decirse que la dictadura acabó con un verdadero teatro portugués contemporáneo, pues difícilmente cabe considerar teatro aquello que no se estrena y no llega a un público.

(¿Por qué se permitía la publicación de una serie de obras cuya representación estaba prohibida?)

—Las obras de teatro suelen leerlas los hombres de teatro. Es decir, una minoría más o menos culta, que ya suele conocer de antemano lo que las obras más progresistas proponen. Los efectos políticos de estas lecturas son mínimos. Y los demás, la gente del pueblo, es muy difícil, al menos en Portugal, que leyera teatro. La educación era muy deficiente, teníamos un porcentaje de analfabetos, y un nombre como el de Bertolt Brecht, pongamos por caso, era totalmente desconocido en el medio popular. ¿Quién iba, pues, a leerlo?

(¿Y qué valor teatral encierra todo ese teatro editado o totalmente clandestino? Aun aceptado que no fue un verdadero teatro, ofrecido desde un escenario a un público, ¿debe considerarse un importante testimonio de los años de la dictadura? ¿Qué obras, entre ellas, han comenzado a divulgarse en la nueva situación portuguesa?)

—Muchas de las obras escritas en aquel período son totalmente desconocidas, puesto que su simple publicación hubiera supuesto la cárcel para autores y editores. Entre los dramaturgos que primero se beneficiaron de los acontecimientos estuvo Bernardo Santareno. Estrenó una obra acabada apenas un mes antes de la caída de la dictadura. Es una muestra de teatro documento, apoyada en hechos concretos de la oposición portuguesa. Se titula «Escritor, cuarenta y cinco años de edad», y en ella acaba diciendo que no vol-

verá a escribir, puesto que la palabra es su medio de expresión y la censura impide que la comunicación se lleve a efecto. Esta es una confesión importante, porque nos conecta con el problema de los dramaturgos que, en situación análoga, se pasaron a la novela, o, deshechos por la frustración, dejaron llanamente de escribir, y se ganaron la vida, por ejemplo, haciendo publicidad. Estamos en un punto en el que hay que esperar a que se haga luz sobre todo ese material, en gran parte aún impublicado. El problema no era sólo de los autores, sino de todos los hombres de teatro. Basta pensar que los actores que estrenaron «Insultos al público», de Peter Handke, eran los mismos que hacían «Simplemente María» en la televisión. Eso es una barbaridad. El compromiso del actor ha de ser coherente. Nosotros, en La Comuna, no hacemos radio ni televisión. El actor es el que da la cara al público y tiene que merecer el crédito y la confianza de éste para que su trabajo se proyecte rectamente. Muchos autores, desasistidos de los actores, directores y empresarios, enfrentados a la censura, se pasaron a la poesía, donde la lucha solitaria es más coherente.

(¿Cuáles han sido los grandes temas prohibidos a lo largo de la dictadura?)

—La religión, los temas sociales tratados según los intereses del pueblo...

(¿Y los temas coloniales?)

—Ahí no hay ni siquiera nada escrito. Hay, que sepamos, una obra sobre la guerra colonial, de Stau Monteiro. El autor estuvo a punto de ser juzgado por un Tribunal Militar cuando se publicó la obra, porque se consideró un ataque al militarismo.

(Durante años y años se tuvo la sensación de que la situación portuguesa era inamovible. Habían datos de la oposición, pero, en general, Portugal era la imagen de la dictadura perpetua...)

—Salazar trató a Portugal como si fuera una finca en la que él era el casero. La ignorancia del pueblo era el instrumento que aseguraba su pasividad. ¿Contra qué iba a rebelarse si no sabía nada? A Angola, Mozambique y Guinea se mandaban los presos, las prostitutas o los funcionarios de segunda o tercera categoría que querían ganar más dinero. En muy aisladas ocasiones se trataba de personas que pudieran prestar un servicio a la colonia. Cuando comenzó la guerra, en el sesenta y uno, Salazar no se inmutó y declaró con estúpido orgullo su posición «contra el mundo»; es decir, contra la realidad. Así, por ejemplo, cuando Portugal perdió sus colonias de la India, Salazar nombró autoridades fantas-

mas de aquellos territorios, que seguían teniendo sus diputados en Lisboa. La guerra colonial determinó un paulatino cambio en la sociedad portuguesa que, al principio, pasó inadvertido. En efecto, ¿quiénes iban a la guerra? Salvo quienes optaron por el «salto» clandestino a Francia, iban los estudiantes y el pueblo. Las aldeas se vaciaron de hombres, mientras los estudiantes, cerradas sus tradicionales asociaciones, descontentos, pasaban muchos meses en la guerra de ultramar. Era fácil prever que una situación así no podía durar. Los Movimientos africanos de liberación eran cada vez más fuertes y tenían al mundo a su lado; los obreros y los estudiantes portugueses, en cambio, intervenían a disgusto en una guerra que iba acelerando su posición crítica frente al régimen. Su regreso a Portugal cambiaba el cuadro de fuerzas anterior a la guerra. El gobierno quiso evitarlo pagando bien al Ejército, pero la guerra se alargó demasiado para que eso le sirviera. Desde ultramar, los militares mandaban el dinero para que la familia les comprase una casa donde vivir después de cumplir el servicio. Y la guerra, llegado ese momento, seguía... Portugal es un país social y geográficamente demasiado cerrado para mantener una guerra colonial. Teníamos a un lado el mar y al otro España. La primera «salida» fue la fuga, un tanto inconsciente. Los portugueses salían del país porque tenían hambre y porque no querían hacer la guerra, sin preguntarse de dónde venían esa hambre y esa guerra. Sólo los emigrantes políticos y los estudiantes veían las cosas claras. El veinticinco de abril fue la conclusión inevitable de un proceso que el régimen ignoró, o, por creerlo mejor para sus intereses, fingió que ignoraba.

(¿Cuál fue la respuesta de La Comuna a la nueva situación portuguesa?)

—En abril estábamos haciendo «La cena». Después de abril continuamos con nuestro espectáculo, aunque con una variante. Mostrábamos primero el espectáculo tal como había sido hecho para los censores, sin organicidad, y rebajadas muchas de sus significaciones. Luego realizábamos nuestro trabajo con toda seriedad. La diferencia era notable. No sólo se contrastaba lo rutinario con lo auténtico, sino que surgía el debate sobre la estrategia con que nosotros habíamos intentado responder a las trabas de la censura. La discusión y análisis de este punto era la tercera parte del programa, nuestra aportación al nuevo Portugal democrático. ■ J. M.