



"Pides na Grelha" es una experiencia renovadora de autogestión por parte de un grupo de autores, actores y personal técnico.

EL TEATRO DE REVISTA PORTUGUES

SUELE decirse en Portugal del teatro de revista que es el teatro ligero por excelencia, en oposición al teatro declamado. Siendo ligero irremediadamente todo el teatro comercial portugués —por comercial entiendo cualquier teatro que tenga las taquillas abiertas al público con la finalidad de obtener un beneficio económico—, es curioso comprobar cómo la tradicional revista "a la portuguesa" constituye hoy por hoy la única forma de espectáculo nacional que no se avergüenza de asumir las consecuencias de su "ligereza".

Antes bien, si hay algo que caracterice efectivamente al teatro de revista portugués es precisamente la ostentación de ligereza, el alto grado de futilidad, la exhibición de despilfarro, el ejercicio de la gracia y el desvío constante del discurso (en análisis último, los únicos puntos de referencia de la revista son el sexo y la política), la aceptación del convencionalismo, la predisposición para la risa (el público encuentra graciosos a los artistas antes incluso de que abran la boca), el gusto del espectáculo; en una palabra: una cierta recuperación del teatro como fiesta.

Desde un punto de vista conservador, la fiesta comercializada es por sí misma todo un programa: distraer a las personas de sus preocupaciones, es decir, desviar su atención de los problemas sociales fundamentales. A este nivel, para resultar realmente eficaz, la

fiesta comercializada no solicita la participación crítica del público, sino que más bien procura el deslumbramiento fácil: mostrar que el teatro es un espacio privilegiado, inaccesible, maravilloso: el escenario será por definición una caja de sorpresas.

La sorpresa y originalidad del teatro de revista consiste, como veremos más adelante, en ese continuo oscilar entre los polos negativo (el teatro = opio del pueblo) y positivo (el tea-

tro = posible voz popular) de la práctica teatral en determinado contexto social.

Si las bailarinas del teatro son, por fortuna, a los ojos de la mayor parte del público mujeres con un atractivo especial no es tanto por haber sido escogidas y preparadas en función de sus encantos, sino precisamente porque su estatuto particular dentro de la ideología del espectáculo las reduce casi siempre a signos indistintos del deseo, del placer y la frustración.

Pero no vayamos a sacar la apresurada conclusión de que el deseo y el placer remiten aquí a una función sexual que sería inmediatamente obvia. En el teatro de revista tradicional, todo el placer pasa, en primer lugar, por la suntuosidad casi agresiva de una riqueza ficticia que se traduce en el escenario, en una abundancia de trajes exóticos y folklóricos, de

disfraces inesperados, en el lujo de las plumas y lentejuelas, en la variedad de los efectos escénicos que tienen además un carácter grandioso (en los finales de los primeros actos), en la diversidad de cuadros y sobre todo en la fama de las "vedettes" populares. Sobre todo en la fama de las "vedettes", porque todavía hoy las personas siguen frecuentando el teatro para ver a determinados actores, independientemente de la obra o el espectáculo repre-

sentado. Si en el teatro de repertorio el nombre del autor o del director escénico puede a veces contribuir al prestigio y calidad del espectáculo, en la revista son, efectivamente, los actores los que le dan prestigio (nombres en cartel) y no rara vez calidad.

Sin embargo, el culto de la "vedette" obedece, en el teatro comercial, por imposición del actual sistema empresarial, a otras motivaciones: si el éxito comercial del espectáculo puede depender de los nombres que aparecen en el cartel, los empresarios que controlan el teatro comercial obtienen ventajas "fabricando", por medio de la publicidad, unos nombres capaces de garantizarles eventualmente la comercialización y comercialidad de sus empresas. El espectáculo es una mercancía, y la cabeza de cartel, el embrujo que vende el producto.

No es casualidad que en la

revista de corte tradicional, aparte de los actores tradicionales, figuren siempre una "atracción internacional" y una "atracción nacional", siendo esta última, generalmente, una figura conocida del "nacional cancionismo". La propia palabra "atracción" dispensa, en cuanto a los propósitos de los empresarios, de todo comentario.

En la medida en que consagra el aparato individualista del actor, el culto de la "vedette" es una consecuencia evidente de la mentalidad burguesa y de las normas sociales que hacen de la competición y el arribismo los valores fundamentales de su moral pública.

Si las "vedettes" son también vulgarmente designadas como "artistas de primer plano", y justamente porque se colocan en el primer plano de la escena, delante de los figurantes y cerca de los espectadores. Es esta una de las razones del "fetichismo" de la primera fila en los teatros de revista: estar cerca de las "vedettes", compartir su universo, apreciar las piernas desnudas de las coristas y bailarinas, recibir y corresponder a las sonrisas de los artistas. Más aún: actores de primer plano en la medida exacta en que la organización de las listas del teatro comercial refleja las constantes económicas (la competencia, la competición) y sociales (la jerarquía, la promoción, el individualismo) de determinado sistema político que continúa fundamentalmen-

Eduardo Geada

te preservando los intereses económicos e ideológicos del modo de producción capitalista.

En la realidad, los figurantes femeninos (discípulas, bailarinas, coristas) y masculinos de la revista no son más que el escenario humano (plano secundario, plano de fondo: es ver el tamaño de sus nombres en la publicidad cuando llegan a verse incluidos en los anuncios de prensa) que sirve para apoyar el exhibicionismo de la "vedette" o de trampolín para sus gracias —es sabido que sólo a las artistas de primer plano se les permite meter morcillas (añadir algo al texto escrito o alterarlo), del mismo modo en el que las personas bien situadas en la vida y en la jerarquía de los valores burgueses pueden permitirse el privilegio de transgredir la ley.

Que las "vedettes" aparezcan mejor vestidas, más guapas y atractivas, en fin, más ricas que los demás actores, no debe ser motivo de sorpresa. Si, como escribí más arriba, son en gran medida las "vedettes" las que hacen que se venda el espectáculo, es natural que justifiquen por sí solas un aumento del precio de las entradas.

Al lujo que implica la propia idea de la "vedette" se suma el lujo de su presentación, esa suntuosidad de los escenarios especiales que le están reservados, la riqueza de los trajes, los dorados y plateados que lucen pegados al cuerpo, las máscaras que seducen, los comparsas que preparan su entrada fulgurante, los bailarines que la rodean, la orquesta que apoya (o disfraz, según el caso) su voz, los aplausos (de claque o espontáneos) que interrumpen frecuentemente su "brillante" actuación, etcétera. Si la "vedette" es el esplendor del espectáculo se debe a que todo está allí para servirle, a fin de que el comercio a su vez mejor se sirva de ella. En suma, la "vedette" cristaliza en sí todas las obsesiones del esplendor, la riqueza, la belleza o la futilidad, o sea, de la distracción extasiada, pasiva.

Y como distracción significa también diversidad, la "vedette" aparecerá con distinto disfraz en cada una de sus apariciones, aunque mantenga evidentemente su personalidad, que es a la postre lo que hace que sea una "vedette".

La personalidad de la "vedette" es una especie de plusvalía artística y comercial. De ahí que muchas veces su vida privada se integre en la mitología del espectáculo y sirva incluso para promocionarlo.

Así, la "vedette" es no sólo un modelo obligatorio para el resto de los comparsas (la indumentaria de las coristas es casi

siempre un calco pobre del traje de la "vedette"), sino que se impone como modelo del propio funcionamiento del espectáculo: la "vedette" nunca deja de ser ella misma (todos los espectadores la reconocen por más que se disfrace), incluso cuando imita, caricaturizando, a los demás.

De idéntico modo, la revista portuguesa es siempre la misma, obedece siempre a las mismas reglas pre-establecidas, utiliza siempre a los mismos actores y autores. Se repiten las coletillas, se copian las partituras musicales, se retocan los escenarios, se tiñen las plumas de otro color, se ensayan continuamente las coreografías, las fantasías alternan con los juegos de palabras y equívocos de todo tipo.

Puede ocurrir entonces que la risa nazca pura y simplemente de la alegría de los propios actores (sólo en la revista, el actor puede libremente reírse de sus propias gracias), el olvido del papel (sólo en la revista, el actor puede hablar con el apuntador en lugar de limitarse a escucharlo), de una intervención prohibida (sólo en la revista, el actor se dirige al espectador y lo tutea).

Todo está permitido porque, visto desde el escenario, el espectador también forma parte del espectáculo. En el teatro profesional portugués, prácticamente sólo en la revista se produce hoy un encuentro efectivo entre la escena y la platea. Esta es la razón por la que se puede afirmar, sin grandes riesgos de cometer injusticias o lapsus graves, que la revista es en Portugal una de las pocas posibilidades aún abiertas de hacer un teatro con una mínima participación de los espectadores, y tal vez el último vestigio de una posible tradición de teatro verdaderamente popular.

Esta tradición, que se remonta a inicios del siglo XVI con Gil Vicente, uno de los primeros y posiblemente el mayor dramaturgo portugués de todos los tiempos, ha sido una constante cultural histórica de la crítica de costumbres y de sátira contra todas las instituciones del poder establecido. Estructurado a partir de cuadros alegóricos que sirven de pretexto a situaciones diversas y a la presentación de tipos sociales y humanos muy diversos entre sí, el teatro de revista desconoce absolutamente los retratos realistas, la representación naturalista, los personajes complejos, las intrigas centrales o la observación de los conflictos psicológicos que caracterizan esquemáticamente al teatro burgués.

Antiguamente, la palabra

"revista" significaba en Portugal la revista teatral de los acontecimientos del año, o sea, una especie de periódico humorístico de caricatura y crítica social puesto en escena y contado con el espíritu de improvisación de los actores.

Aun utilizando una técnica simple y directa, que persigue en primer lugar la eficacia de la conclusión moral a extraer de cada cuadro (según la tradición vicentina de "moralidad" medieval), el teatro de revista portugués no posee otra unidad dramática que no sean las constantes rupturas de tono que nos hacen pasar de la sátira a lo burlesco, de la farsa al musical, en cuanto el "compère" (figura característica que, en un tono siempre humorístico, representa las desgracias y astucia del ciudadano medio) se llega al borde del escenario, entre dos números distintos, para entretenernos con unas cuantas anécdotas típicas.

Por estos motivos, en cuanto algunos críticos han creído ver en el teatro de revista portugués algunos vínculos con la práctica teatral vanguardista de un Piscator o de un Brecht, para quienes el teatro era un arma de lucha ideológica y política, los empresarios portugueses —sobre todo el monopolista Vasco Morgado, fiel defensor, en el campo del espectáculo, de los ideales fascistas del Estado Nuevo— han intentado degradar ese género, aproximándolo artificialmente al "music-hall" anglosajón y a la suntuosidad fútil característica de los cabarets de lujo parisienses.

No obstante, los autores de revista más progresistas han procurado evitar caer en el "espectáculo turístico de proyección internacional" —como se podía leer en los anuncios de las producciones Vasco Morgado— para buscar nuevos caminos de recuperación de la tradición y de las formas satíricas populares.

No fue, pues, una casualidad el que después del 25 de abril en Portugal el teatro de revista pasase a ocupar un lugar preponderantemente en la escena profesional, mientras que casi todos los intentos interesantes de búsqueda de un teatro de expresión política quedaban limitados a las asociaciones universitarias de aficionados y a los grupos marginados en relación con el sistema comercial, tales como los Boncreiros, la Cornucopia, la Comuna y en cierta medida el Grupo 4.

Actualmente, la principal contradicción de la enorme popularidad de la revista en Portugal radica en que los espectáculos continúan fundamentándose en los presupuestos comerciales a los que se ha hecho alusión más arriba (com-

petencia entre las "vedettes", futilidad escenográfica, etcétera) y realizándose bajo la tutela de los empresarios que poco preocupados por la función social del teatro, apenas pretenden servirse de los temas políticos y eróticos inherentes a la revista —una vez liquidada la censura— para obtener el mayor beneficio posible.

Conscientes de estas contradicciones, un grupo de autores (González Preto, Mario Alberto, Francisco Nicholson), que ya antes del 25 de abril se había hecho notar por su insistencia en renovar el esquema estereotipado de revista, formó una sociedad artística, llamada Adóque, en régimen de autogestión, de la que también forman parte los actores y el personal técnico. Esta experiencia, que cuenta con la presencia de Henriqueta Maia, por fortuna la mejor actriz portuguesa de la nueva generación, dio origen a la revista "Pides na grelha", que constituye, sin duda, uno de los más importantes espectáculos de revista montados en Portugal país, separado del sistema empresarial capitalista, el grupo Adóque se vio abligado a recurrir a un teatro desmontable que instaló en una de las plazas centrales de Lisboa, la de Martim Moniz.

Tal como ocurría en las revistas anteriores del grupo Adóque, "Pides na grelha" recusa la intromisión del "compère" que establecía la ligazón entre los distintos números en la revista clásica a la vez que rechaza las soluciones escénicas puramente decorativas y las composiciones musicales de gran aparato. De igual modo rechaza los números de fado (canción nacional ultrarreaccionaria que continúa siendo "obligatoria" en este tipo de espectáculo) y la canción obscena o el vedetismo desenfadado, todo ello en beneficio de un trabajo colectivo cuyo propósito fundamental es la unidad en la lucha contra el oscurantismo artístico e ideológico.

Mientras se espera el estreno en breve de otras revistas que ofrecen la curiosidad de contar, por vez primera en este género de teatro, con el nombre de escritores consagrados, como Ary dos Santos y Mario Castim, junto a interesantes autores de revista, entre los que cabe citar a César de Oliveira y José Viana, es lícito confiar en que después de "Pides na grelha", la revista portuguesa continúe por el camino de la eliminación del vedetismo individual y en el sentido de una politización sistemática de sus cuadros de comedia, procurando ridiculizar a los antiguos jefes de la dictadura fascista, contribuyendo paralelamente a la concienciación política de los espectadores frente a los problemas actuales del país. ■ E. G.



Existe en "Pides na grelha" un planteamiento teórico de fondo que —exteriorizado a través de la ligereza, el humor y el erotismo del género— revela un análisis previo muy detenido de la realidad portuguesa.

TESTIMONIO DE UNA SORPRESA

Ml primer contacto con la revista portuguesa fue en la noche del ensayo general de "Uma no cravo, outra na ditadura" ("Una en el clavel, otra en la dictadura", adaptación de un dicho popular que equivaldría a nuestro "Una en el clavo, ciento en la herradura"). Fue también mi primera gran sorpresa ante un género que desconocía y que —ahora, en plena libertad— me mostraba unas posibilidades realmente insospechadas. Sin ser ningún habitual de la revista celtibérica española, sí conocía algunos espectáculos de los normales en el Martín, La Latina o el Alcázar madrileños. Y cuando mis amigos lisboetas me hablaban de que, entre ellos, la revista era el único tipo de teatro verdaderamente popular, el que lograba una verdadera comunicación con un público amplio y aquel en que sólo había sido posible una cierta crítica al régimen fascista anterior, creía que exageraban o que sus palabras se deslizaban por una vertiente cercana a lo "snob" en cuanto participantes de un cierto culto —también existente aquí y ahora— hacia lo que se ha dado en calificar de "kitsch". Porque no me casaba la imagen de un Zori-Santos, de una Addy Ventura o de un Tony Leblanc con cualquier realidad escénica importante ni mucho menos crítica ni, impensablemente, política. Tampoco la idea de revista de gran espectáculo, lujosa, a lo Lido parisino, me parecía conciliable con un mínimo de interés. A la una y media de la ya fría madrugada lisboeta me

senté, pues, lleno de escepticismo, en una butaca del teatro ABC, rodeado únicamente de aquellos que colaboraban de forma muy directa en el montaje del espectáculo.

Esas imágenes preconcebidas empezaron a olvidarse desde el ensayo del primer número de la obra: simulando un movimiento de cámara lenta, iban surgiendo a la derecha del espectador personajes-tipo del régimen derrocado envueltos en una escenografía

Fernando Lara

que cabría denominar "feliniana". Y así, frente al público, se situaban diversos símbolos del salazarismo, desde las Mocidades Portuguesas hasta la PIDE, pasando por las damas de la caridad, el Ejército colonial, un obispo amigo de los privilegios del sistema o los representantes del capital. En medio de ellos, Hitler, y —descendiendo al fondo del escenario— tres inmensas figuras como de guífol en negros y grises con las efigies de Salazar, Americo Thomas y Caetano. Un cantante joven (Fernando Tordo, a quien se debía parte de la música del espectáculo, junto con Pedro Osorio y Tillo Krasmann) salía al escenario y citaba las "cualidades" o características de cada uno de los grupos representados, para, posteriormente, con furia, pedir su caída. A cada exclamación de "¡Cae!", los diversos personajes se contralan y acababan por morir. El más resistente era el capital, reflejo de la situación real portuguesa, pero todos

terminaban por desplomarse ante la actitud enérgica de unos hombres jóvenes —en ideas y edad— contra las "cabezas visibles" del paradójicamente llamado "Estado Nuovo".

¿Ingenuidad? Seguramente, pero nadie le pide a la revista portuguesa una profunda elaboración intelectual, sino el ser un espectáculo vivo, sencillo, asequible al máximo número de público. Ello no significa, por fortuna, abdicar de un compromiso ideológico o de

una actitud política; al contrario, utilizar unos cauces viables para ponerlo en práctica. En la particular ceremonia que constituyen las noches de estreno de las revistas (donde las obras tienen una larguísima duración —tres horas y media se extendió la "première" de "Uma no cravo, outra na ditadura"—, suprimiéndose a partir del día siguiente los números que hayan obtenido menor éxito hasta lograr la duración habitual, donde la función de noche comienza con hora y media o dos de retraso debido a lo que ya se prolonga la de tarde, donde las escenas con "gancho" se "bisan" y "trisan" ante los aplausos del público), el de ésta, concretamente, mostró la capacidad de comunicación de la revista, la corriente inmediata que se establece entre el escenario y el patio de butacas, favorecida también esa identificación por la popularidad de unos actores —Nicolau Breyner, Ivone Silva, Anabela y José de Castro, en este

caso— que cuentan con un público adicto, que se entrega a ellos desde que salen a escena.

Factor esencial es, por otra parte, la conexión inmediata entre lo que el texto —ya sea en diálogos, canciones o recitados— dice y la más inmediata actualidad del país. Junto a los dictadores derrocados, eran Spínola y Galvao de Melo, la "mayoría silenciosa" (o, mejor, "minoría tenebrosa", como la llaman los carteles de los partidos de izquierda desde el anuncio de la abortada manifestación del 28 de septiembre) y la "reação" en general, los capitalistas y los fascistas que desde el 25 de abril intentan "cambiar de chaqueta", prometiendo que ellos han sido "demócratas de toda la vida", los objetivos más continuos hacia los que se dirige la sátira de "Uma no cravo...". Utilizando muchas veces para ello juegos de palabras, retruécanos o dichos populares que se escapan con frecuencia al espectador extranjero, pero que poseen una eficacia inmediata en el nativo a tenor de cómo eran recibidos. Otro tanto sucede cuando se pone en solfa a un amigo de Salazar que poseía el monopolio de las sardinas en todo el país o a la esposa de un ex ministro, que recorría las colonias en labor "cultural" y "de beneficencia", pero cuyos trámites de aduana no eran del todo claros...

¿Hay oportunismo en toda esta sátira política hacia el viejo Portugal o lo que de él resta? ¿Es para arrancar el aplauso del público y el dinero de taquilla por lo que se opta por esta vía ante un pueblo que se ha visto renacer tras cuarenta y ocho años de dictadura? Al volver a España y hablar de mi sorpresa, me han comentado que también en la España de la posguerra actores y cantantes que participaban previamente de las ideas republicanas levantaban horizontalmente el brazo y acababan el espectáculo con los gritos, consignas e himnos del momento. Era la necesidad de sobrevivir, de seguir trabajando aun a costa de disfrazar las propias ideas y sentimientos. ¿Sucede otro tanto hoy en Portugal en espectáculos de revista como el que comento, o en algún otro similar como el vecino "Ate parece mentira!..." en el teatro Maria Vitória? Refiriéndome sólo al primero de ellos, creo sinceramente que no. Primero, porque, como indicaba al comienzo, la revista mantenía desde tiempo atrás y hasta donde le era posible esa cierta carga crítica contra el régimen; segundo, porque tanto en las breves conversaciones que pude mantener con algunos de los miembros del equipo de "Uma no cravo..." —y, especialmente, con su director, César de Oliveira—, me pareció discernir sinceridad y creencia en lo que tenían entre manos. Otro dato es que uno de los tres



usted,
su coche,
sus neumáticos Xas
un equipo
invencible



MICHELIN
XAS
radial

