

EL ESTRENO DE LA LIBERTAD

A Bernardo Santareno, el autor de "Portugués, escritor, cuarenta y cinco años de edad", le conozco desde hace mucho tiempo. Le recordaba como un hombre delicado y combativo, destrozado a fuerza de estrellarse una y otra vez contra el muro. Algo semejante tendría que decir de Carlos Porto, el crítico más documentado y firme del teatro portugués. Con los dos hablaré un par de años en una de esas reuniones de patético sabor celtibérico. A los dos les cuadraba esa angustia que subyace en la obra que ahora, en el mes de noviembre de 1974, acabo de ver en el teatro María Matos, de Lisboa. Los dos andaban con el peso de ser escritores, portugueses y cumplidos los cuarenta y cinco años de edad.

Esta vez el diálogo es bien distinto. Los dos aventuran una jovialidad recién estrenada, un modo de hablar diferente, un decidido cambio de la lamentación por el análisis activo del presente y el futuro de su país. El diálogo empieza prácticamente en el mismo María Matos, con los camerinos salpicados de carteles antes inimaginables.

JOSE MONLEON.—Me parece, Bernardo, que tu obra es un testimonio de gran importancia sobre la vida portuguesa en los años de Dictadura. Concluida en marzo, en ella dices que no volverás a escribir, que ese ha sido tu último intento, que estás harto de ser prohibido.

BERNARDO SANTARENO.—Cuando escribí esta obra me hallaba muy deprimido y pensaba que no valía la pena seguir escribiendo. ¿Para qué? ¿Para quién? Quizá por eso es una obra muy emotiva. Estrenarla era completamente imposible; publicarla me hubiera llevado a la cárcel. Así que la consideré como una especie de adiós al teatro.

J. M.—¿Te habían prohibido antes muchas cosas?

B. S.—Todo lo que escribí en los últimos seis o siete años estaba prohibido.

J. M.—¿Cómo surgió el estreno de tu último texto?

B. S.—Lo conocíamos unos cuantos compañeros. Ellos me aconsejaron que no debía ni siquiera intentar publicarlo. Pasado el veinticinco de abril consideraron que era un texto que convenía mostrar en las nuevas circunstancias.

J. M.—¿Hasta qué punto es autobiografía la obra y hasta dónde has utilizado elementos arquetípicos de la vida portuguesa?

B. S.—Las dos cosas. Hay elementos autobiográficos y elementos de la vida portuguesa. En la primera parte hago una sátira, una crítica, de los aspectos grotescos del fascismo portugués. Porque el fascismo tuvo entre nosotros ese

hubo temporadas en las que no estrenó ningún autor portugués.

J. M.—¿Qué teatro de ese prohibido se ha estrenado después del veinticinco de abril?

B. S.—Eso empieza ahora. Mi obra fue la primera. Luego vino la adaptación portuguesa de "Libertad, libertad". Y el primer Brecht.

J. M.—¿De verdad ha sido "Terror y miseria del Tercer

José Monleón

Reich" el primer Brecht que se ha montado en Portugal?

B. S.—Antes, sólo una compañía brasileña intentó hacer "La buena persona de Sezuán"; fue prohibida a las pocas representaciones. La transformación del teatro portugués comienza ahora, aunque de estos últimos seis meses hemos sacado una conclusión importante: que el público prefiere un espectáculo de autor portugués sobre temas portugueses a cualquier drama extranjero, incluso de Brecht.

J. M.—Durante la Dictadura se escribió mucho teatro, que, por su carácter testimonial, fue prohibido. Ahora puede representarse. Pero la Dictadura ya no existe. La parado-

ja sería que, a la vez que han cesado los obstáculos, quizá ese teatro ha perdido toda vigencia. ¿Qué piensas al respecto? ¿Son testimonios muertos u obras que deben estrenarse para recordar el pasado?

B. S.—Mucho de ese teatro prohibido en su día, en mi opinión ha perdido su razón de ser. Al menos por ahora. Quizá más adelante convenga conocer muchos de esos textos. Pero nos encontramos, me parece, en una etapa especial. Necesitamos un teatro de significados, que sea verdad, atento a las exigencias inmediatas y políticamente eficaz. Lo cual no excluye el rigor estético, la belleza, el trabajo de dramaturgia, la participación colectiva, contando con un elemento coordinador, en la elaboración responsable de todo cuanto compone un espectáculo teatral. Desgraciadamente, esto no es posible en las compañías tradicionales.

CARLOS PORTO.—No se puede separar el problema de la dramaturgia del problema de la creación teatral propiamente dicha. La censura no sólo debe contemplarse como un obstáculo frontal a determinados textos, sino como un factor indirecto del bajo nivel teatral de los escenarios.

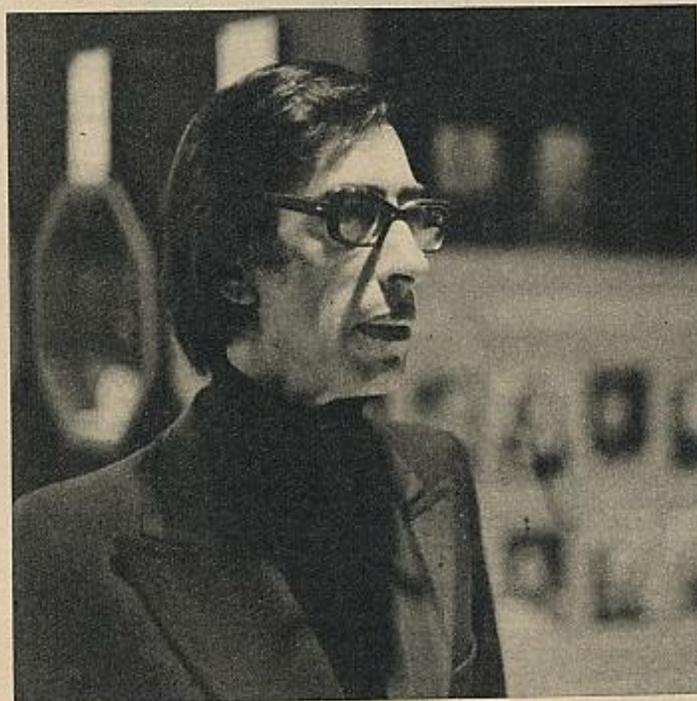
J. M.—De eso hablaba antes con Santareno. El fascismo no sólo prohibió teatro sino que estableció un nivel escénico muy bajo. Ahora estáis saliendo ideológicamente de ese nivel. Pero remontar los hábitos del público, de los actores, de las puestas en escena, es un problema bastante más difícil, largo y complicado.

B. S.—Sí, pero hay que intentar avanzar, aunque sea poco a poco, en ese terreno.

C. P.—Quiero referirme a algo que nos hemos dicho a menudo. La mejor obra de Bernardo, a mi modo de ver, es "O judeu", que ninguna compañía portuguesa podría hoy montar adecuadamente. Es una pieza compleja, que nadie se atreve a estrenar aun sabiendo que es muy buena.

J. M.—¿Qué hechos fundamentales del teatro portugués reflejan mejor lo que ha sucedido en el país desde el veinticinco de abril?

C. P.—No hay todavía caminos definidos. Existen tentativas un tanto anárquicas, que responden un poco a la necesidad de gritar, propia de quien se siente libre por primera vez.



Bernardo Santareno, en el María Matos, donde se representa su "Portugués, escritor, cuarenta y cinco años de edad".



Bernardo Santareno, centro, y Carlos Porto, derecha, con Monleón, en una cervecería de Lisboa...

J. M.—A través de lo que yo he visto en Lisboa, habría tres vertientes expresivas de vuestra nueva situación. Estaría el montaje de la obra de Santareno, hecho por unos actores, un director (Rogerio Paulo) y un equipo claramente alineados a la izquierda, pero sometidos, al menos en lo que a este trabajo se refiere, a pautas estéticas del pasado. Luego tendríamos a los grupos, entre los cuales La Comuna me parece que ocupa un destacado lugar; su último espectáculo creo que responde a ese rigor a que os referíais, dentro de unas características específicas del grupo. En otro plano estaría la revista, como manifestación de un teatro crítico popular. ¿Queréis corregir o ratificar esta imagen?

B. S.—En estos momentos, la revista tiene un papel de gran importancia, y muchos escritores, habitualmente dedicados a otros menesteres, se sienten tentados a trabajar en este género, de amplia audiencia popular. En cuanto a La Comuna, es un grupo serio, que trabaja mucho, y lleva a términos auténticos la creación colectiva...

C. P.—Lo importante es saber si, a partir del punto en que se encuentran, son capaces de hacer espectáculos más directamente políticos, con proyección sobre públicos amplios. En este sentido es muy interesante la posible participación de La Comuna en la campaña de educación que están organizando las Fuerzas Armadas.

B. S.—Esta campaña, a través del teatro, debe llegar a todos los rincones del país, especialmente a

los más reaccionarios o de más bajo nivel cultural. Para ello, las Fuerzas Armadas han pedido la colaboración de los escritores, solicitando de ellos pequeños "sketches", de media hora, teniendo por tema los distintos problemas de cada región. Los programas se acoplarán a los distintos lugares, eligiendo la obra u obras adecuadas, que se ofrecerán acompañadas de cantos y otros elementos de atracción popular. No se trata, pues, exactamente, de revistas, pero haremos equipos de trabajo que utilizarán algunos de sus elementos.

C. P.—En Portugal existen ya varios grupos de actores de revista preparando "sketches" políticos que, con independencia de la citada campaña, llevarán por todo el país. De hecho, algún grupo ha iniciado ya esta tarea.

J. M.—El que no haya censura y que las Fuerzas Armadas cuenten con el teatro para una campaña de educación política establece ya una relación enormemente positiva entre el actual Estado portugués y el teatro. ¿Qué otros aspectos fundamentales destacaríais en este orden? ¿Propicia el Estado algún tipo de teatro? ¿Existen algunos límites a la libertad de expresión?

C. P.—No hay censura de ningún tipo. En el campo de la prensa, por ejemplo, sólo se han puesto algunas multas a periódicos de la ultraderecha o la ultraderecha. Vistas las cosas de modo global, estamos en una época de transición. En lo que se refiere al teatro, una comisión muy amplia, en la que partici-

pan representantes de los sindicatos, partidos políticos, Sociedad de Autores, Asociación de Críticos, etcétera, redacta el proyecto de lo que será la Ley del Teatro. Una ley que, por supuesto, comienza por declarar totalmente abolida la censura, ratificando así el momento en que ya nos encontramos. La ley va a prever la organización de una serie de centros culturales en todo el país. Su actividad será múltiple, ocupando el teatro un importante lugar.

J. M.—Para quien llega de fuera, Portugal es hoy un país sorprendentemente sosegado, en el que parece imposible la marcha atrás. Me gustaría saber si vuestra petición de un teatro de eficacia inmediata contiene el sentimiento de que es necesario poner el teatro al servicio de una lucha cuyo fin se desconoce, o si pensáis, simplemente, que esa función del teatro corresponde a una etapa lógica después de la larga Dictadura.

B. S.—La revolución continúa. En realidad, aún no está hecha al nivel de la conciencia de la gran mayoría portuguesa. Por eso necesitamos ahora un teatro actuante, capaz de llegar a los sectores populares, incluso didáctico; lo que no significa que sea un teatro mal hecho.

C. P.—Se trabaja en los dos planos. De un lado, contando con el apoyo de las Fuerzas Armadas, se intenta crear un teatro directo, de fácil proyección sobre el público de provincias, de muy escasa experiencia como espectador. Empeño para el que se cuenta con

una serie de escritores y hombres de teatro. Al mismo tiempo, en otro plano, se trabaja a más largo plazo para subir el nivel general...

J. M.—Ante vosotros se abren dos temáticas políticas fundamentales. Una sería el análisis de la Dictadura, la reflexión sobre las circunstancias que la hicieron posible, la contemplación crítica de los términos en que vivió durante tantos años vuestra sociedad. Otra sería la atención al presente, a los numerosos y necesarios conflictos—incluso entre sectores de la izquierda— que plantea el cambio...

B. S.—Nos importan, sobre todo, los problemas de ahora: el latifundio, la reforma agraria, la educación...

J. M.—¿Cuál ha sido la posición de los actores y del público ante esos temas antes intocables? ¿En qué medida está eso remodelando el teatro portugués?

C. P.—Las transformaciones apenas se han iniciado. Continúa haciéndose mucho teatro de consumo para un público de pequeña y mediana burguesía. Para conquistar otros sectores, habrá que ir a buscarlos adonde están, sin esperar a que acudan a las salas tradicionales. Pese a esta afirmación de tipo general, un hecho cierto es que al María Matos, a ver la obra de Santareno, ha ido un tipo de público en cierto modo nuevo...

B. S.—Yo sé que se organizan excursiones y que vienen en camionetas grupos que pertenecen claramente a los sectores populares.

J. M.—Pero los precios y los horarios, ¿siguen respondiendo a las necesidades del público burgués, o el Estado, al margen de esa campaña a que aludíais, ha comenzado a viabilizar económicamente el acceso de ese nuevo público?

C. P.—En términos generales, no. Sólo lo ha hecho en el caso de espectáculos organizados con esa finalidad. El teatro es capitalista y privado, con todo lo que ello supone. Lo que pasa es que el Estado intenta crear paralelamente un teatro público, en el que las obras, las puestas en escena y el acceso de los espectadores responda a ese presupuesto.

J. M.—¿Creéis que es posible una regresión política?

B. S.—Es un lugar común entre nosotros decir que es necesario estar atentos y vigilantes a cuanto suceda en el país; pero mi opinión personal es que el proceso es irreversible.

J. M.—¿Tú que opinas, Carlos?

C. P.—Digamos que soy menos optimista que Bernardo, aunque todos sabemos que existen fuerzas preparadas para defender a la democracia de los presumibles ata-

Alianza Editorial

LB ***540 Marc Slonim
Escritores y problemas de la
literatura soviética, 1917-1967

LB 299 José Hesse
Breve historia del teatro soviético

AT-2 Andrei Plátónov
Dzhan
Prólogo de Evgueni Evtuchenko

LB 447 Mijail Sholovjov
Cuentos del Don

LB 376 Isaak Bábel
Cuentos de Odesa y otros relatos
Prólogo de Victor Shklovski

LB 322 Iván Turguenev
Padres e hijos

LB 154 Yuri Kazakov
El mar Blanco

LB **124 Mijail A. Bulgákov
El maestro y Margarita

LB 106 Evgueni Evtuchenko
Entre la ciudad sí y la ciudad no

LB 57 Mijail A. Bulgákov
Novela teatral

EL ESTRENO DE LA LIBERTAD

ques. Geográficamente, nuestra posición es mala para que la democracia se mantenga. Para nosotros es muy importante lo que suceda en España.

J. M.—¿Ha contado de algún modo el caso peruano?

C. P.—Nuestros oficiales actúan más como civiles que como militares. Eso puede parecer una hipocresía, pero aquí responde, efectivamente, a la realidad. Y ahí está probablemente la clave y el futuro de nuestra revolución.

B. S.—Todos tenemos un prejuicio contra las Fuerzas Armadas. Sin embargo, nos hemos encontrado con un núcleo de gente joven, capitanes, comandantes, tenientes coroneles, con una formación política y una capacidad de acción verdaderamente formidables. No es la tradicional energía militar lo que han empleado, sino una preocupación por los problemas generales—ahora mismo estamos hablando de su política teatral—verdaderamente sorprendente.

C. P.—En todo caso existe siempre el problema de la ambición de poder. Creo que lo importante no es que ellos vayan a hacer la revolución, sino que están creando las condiciones objetivas para que la hagamos entre todos.

J. M.—¿Creó la caída de Spínola una situación realmente difícil?

C. P.—Te contaré, para que sirva de ejemplo, cómo lo viví yo. Era un lunes por la mañana, día de trabajo. Iba camino de mi despacho en la editorial cuando encontré a una serie de personas muy agitadas por la declaración de Spínola. Fui inmediatamente a la sede del Partido, que está cerca de la editorial, y me encontré con que se había convertido en un verdadero hormiguero. Aquello había sido una verdadera sorpresa y todos nos decíamos que tenía que haber algo por debajo. Efectivamente, lo había. En última instancia, el problema Spínola es que su personalidad no correspondía a la situación creada en el país.

J. M.—¿Cuál es el papel de la Iglesia?

B. S.—Una parte está de acuerdo con lo que ha sucedido, pero otra, especialmente en el Norte del país, ataca frontalmente al movimiento. Temen, sobre todo, la presencia y desarrollo del Partido Comunista.

J. M.—En los últimos años nos hemos visto varias veces en Lisboa y las conversaciones siempre han girado en torno a lo mismo: en lo mucho que queráis hacer y en lo poco que os dejaban. Se tenía la impresión de que vivíais bajo una losa, desaparecida la cual podríais realizar un trabajo formidable. Pues bien: he aquí que la losa desa-

parece, que ya no existe esa censura con la que ha sido necesario convivir. ¿Qué sucede ahora? ¿Hasta qué punto estáis en condiciones de utilizar la libertad o sigue pesando el tiempo que habéis vivido sin ella?

B. S.—La primera respuesta ha sido cierta perplejidad. Durante años y años trabajamos buscando el modo de atravesar la muralla, de sortearla, de encontrar el modo de decir hasta donde fuera posible lo que no querían que dijésemos. Ahora esa muralla ha caído; no es que haya desaparecido por completo, pero, evidentemente, somos escritores en libertad. ¿Qué hacer? Lo primero es adecuarse mentalmente a la nueva situación, organizarnos dentro de una realidad completamente distinta a la vivida durante tantos años.

C. P.—En realidad, el teatro a que nos sentimos impulsados cuando llegó el veinticinco de abril fue el teatro político de la calle, el de las grandes manifestaciones y asambleas. Por ejemplo, la manifestación que después del veintiocho de mayo se hizo en apoyo del Gobierno Provisional, en la que varios cientos de miles de personas recorrimos cuatro kilómetros cantando, tuvo una fuerza que hubiera sido inútil buscar en ningún espectáculo teatral.

B. S.—En el fondo, la gran mayoría de las gentes que quieren un nuevo teatro, lo que buscan en él es un debate, una asamblea, una experiencia ciudadana largo tiempo prohibida. Yo recuerdo algunos espectáculos en los que ha contado más el hecho de dejarse ver, de hablar los espectadores entre sí, de aplaudir, por ejemplo, a la viuda de Humberto Delgado que estaba en un palco, que el trabajo propiamente teatral.

J. M.—Es evidente que para vosotros todas estas manifestaciones políticas, así como la existencia de un teatro didáctico, son cosas fundamentales. Pero, al mismo tiempo, sentís la necesidad de ir trabajando por un teatro que responda, con el mayor rigor posible, a la vida de un Portugal democrático. Sé, por ejemplo, que a Santarém no le gustaría trabajar con un grupo independiente y que acepta la puesta en escena de su "Portugués, escritor, cuarenta y cinco años de edad", más por su utilidad, por su eficacia en la actuales circunstancias, que como un camino a seguir. Os digo esto para volver al tema de La Comuna, cuyo último espectáculo fue considerado en América Latina como la superación del didactismo trivial, del sermón revolucionario, para ver en él una expresión vivencial a la vez que

ideológica del rechazo de la Dictadura. Su trabajo era, para muchos grupos comprometidos de América Latina, un ejemplo. Yo vi su función anoche, para un público de empleados de Banca. No sólo la siguieron con atención, sino que, a partir de ella, mantuvieron un debate con los actores que duró cerca de dos horas. ¿Qué significa para vosotros La Comuna en el futuro del teatro portugués?

B. S.—En Lisboa hay cuatro grupos independientes, todos ellos muy importantes. Además de La Comuna están Los Bonacreiros, La Cornucopia y El Grupo Cuatro. Son grupos que se han planteado el trabajo a partir de las necesidades de sus miembros. La Comuna mantiene como principio la creación de un teatro de vivencias personales, elaborado a través de la creación colectiva, que establece una verdadera relación entre todos sus miembros. Creo que su último espectáculo supone un verdadero avance con respecto a otros trabajos anteriores, más rituales y dominados por el acento grotowskiano. Ahora, sin renunciar a ninguna de sus conquistas anteriores, La Comuna plantea un espectáculo con claros valores políticos.

J. M.—¿Tiene fuerza en Lisboa ese teatro?

B. S.—Sí. Sobre todo entre los jóvenes y los estudiantes.

C. P.—La Comuna es más conocida en Lisboa. Pero otros grupos han conectado con los públicos de las provincias. Es el caso de Los Bonacreiros.

B. S.—Los Bonacreiros han hecho desde el principio un teatro francamente politizado, incluso antes del veinticinco de abril, sin que por ello se abandonasen los elementos que antes definíamos como propios de nuestro teatro independiente. Su montaje de "La moschetta" debe ser considerado como uno de los más rigurosos y teatralmente más lúcidos vistos en Lisboa durante los últimos años.

(Hoy, Portugal es un tema que no acaba. Del teatro pasamos a las próximas elecciones, a la personalidad de los políticos fundamentales, a los incipientes problemas que crea la ultrazquierda, a la información contrarrevolucionaria que generalmente se da de Portugal en algunos países, a la reciente autorización del Gobierno para que pueda venderse en Portugal el último libro del depuesto Marcelo Caetano, a la reorganización de la derecha bajo aparente centrismo...

Nuestra conversación ha terminado en una cervicería. Está llena de una gente plácida y relajada, para la que, al fin, ser portugués es una cosa seria.) ■