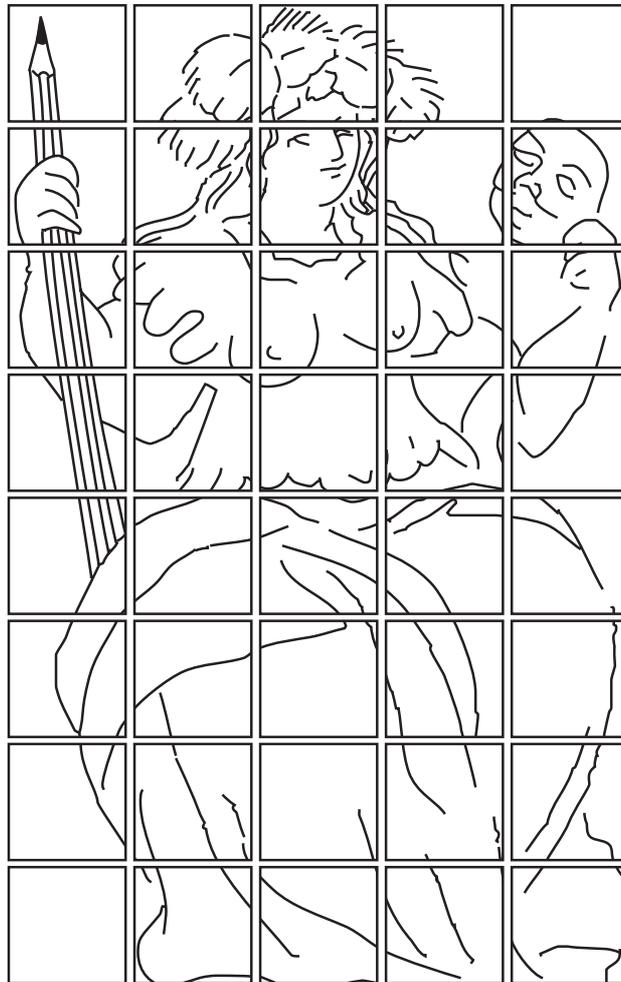


EL TEATRO PORTUGUÉS, DE LA CENSURA A LA REALIDAD

[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 Sttau 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.

