

HACIA UNA INTRODUCCIÓN SELECTIVA AL TEATRO EN PORTUGAL: BREVE ENCUADRAMIENTO

RUI PINA COELHO

*Escola Superior de Teatro e Cinema
Centro de Estudos de Teatro*

UNA CARTOGRAFÍA INCOMPLETA

EL PERÍODO QUE SIGUE a la Segunda Guerra Mundial, en Portugal, se presenta como bastante significativo en lo que al teatro concierne. En su esencia, una fecha de trascendencia europea —teniendo en cuenta que Portugal no participó directamente en la guerra—, la derrota del eje italogermano, va a forzar a los aún vigentes regímenes fascistas europeos hacia una mayor apertura y un ablandamiento de la censura.

Se inicia, así, un período que se puede caracterizar por un ansia de renovación y de actualización, acorde con las más modernas corrientes y propuestas teatrales europeas, y marcada por un experimentalismo que, aunque tímido, abre un nuevo capítulo para el teatro portugués. Podemos localizar, en los primeros diez años de la posguerra, la formación de varios grupos de teatro que integran de forma más o menos explícita, una especie de «movimiento experimental».

El experimentalismo de la posguerra portuguesa consiste en intentos aislados, realizados sobre todo por amateurs, que no van más allá del habitual reducto de la clase intelectual lisboeta (paradójicamente, quizás haya sido esa marginalidad la que les permitió existir). El experimentalismo en Portugal va a reflejarse más en una actitud de divulgación de obras y autores, en la valoración de una ética relacionada con el trabajo teatral, en el rechazo de los intereses comerciales y de las convenciones de la profesión, que en la osadía de innovadoras propuestas escénicas.

Sin embargo, tal vez sea precipitado o exagerado reconocer en varias iniciativas no concertadas el cuerpo de un «movimiento». Son iniciativas efímeras, circunscritas espacial y temporalmente,

por eso creemos que será más operativo hablar de un «momento experimental» que de un «movimiento».

Este momento lo vive una elite intelectual que, animada por intentos de elevación y dinamización culturales, elige el teatro como su campo de acción. Se montan espectáculos, se publican obras de divulgación, se escriben piezas, se forman grupos, se critican representaciones, se organizan conferencias y charlas —todo, obviamente, dentro del corsé que la vigilancia de la censura imponía. Es este el marco de colectivos como el Teatro Estúdio do Salitre, los Companheiros do Pátio das Comédias, el Grupo Dramático Lisbonense, el Grupo de Teatro Experimental, el Teatro Experimental do Porto, el Teatro d'Arte de Lisboa o la Casa da Comédia.

Por lo general, será este ideario de exigencia intelectual y de rigor artístico el que va a motivar el llamado Teatro Independiente de mediados de los años setenta —antes y después del 25 de abril de 1974—, cuando se entreveía ya un cambio de régimen político. Esta independencia se definía de dos maneras diferentes: independencia ante la intromisión del Estado en las opciones de repertorio, e independencia ante la taquilla. Esta circunstancia llevará a una gran «dependencia» de subvenciones estatales a la creación, única forma de salvaguardar la libertad artística de los creadores —situación que se mantiene hasta hoy. De este movimiento saldrán los colectivos que todavía son centrales en la vida teatral portuguesa: Teatro Experimental de Cascais (Dir. Carlos Avilez, 1966), compañía de repertorio, ya de intervención, ya de inspiración absurdistas, fulgurante en los primeros años, fue perdiendo capacidad de renovación y pertinencia; A Comuna-Teatro de Pesquisa (Dir. João Mota, 1972), de inspiración brookiana, minimalista, ritualista y centrada en los recursos expresivos del actor; Teatro da Cornucópia (Dir. Luís Miguel Cintra, 1973), compañía de teatro de arte y de repertorio, de exigencia y excelencia sin igual; Seiva Trupe (Dir. Júlio Cardoso, 1973), creada con el intento de establecer un contacto más directo entre el escenario y el público por medio de un teatro de índole más popular; Teatro O Bando (Dir. João Brites, 1974), caracterizado por una íntima

relación con las artes plásticas, por el uso de espacios no convencionales y por el uso —a veces— de monumentales máquinas escénicas; A Barraca (Dir. Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, 1975), grupo cuyo repertorio inicial se centró mayormente en temas de la historia y de la cultura portuguesas, siendo la música popular y la conexión con el Teatro del Oprimido de Augusto Boal una de las componentes esenciales de su trabajo en los primeros años; y Novo Grupo-Teatro Aberto (Dir. João Lourenço, 1982), con un repertorio de fuerte filiación germánica (en particular, Brecht) y atento a las escrituras contemporáneas. Asimismo, otros colectivos de esta corriente han ido desapareciendo, tales como el Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965), Teatro Estúdio de Lisboa (1963-1989), Grupo 4 (1966-1981) o Grupo Teatro Hoje (1975-1993). Estos grupos llevaron los esfuerzos de renovación teatral hasta los límites entonces posibles.

Fuera de Lisboa, y en su mayor parte herederos de un vibrante movimiento de teatro de amateurs que animó las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, se formaron varias compañías. El modelo de la descentralización, de inspiración francófona, creó el marco en el que se desarrolló el trabajo de colectivos como el Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971-1983), el Centro Cultural de Évora/CENDREV (1975-1990), GICC/Teatro das Beiras (1976-1994), Teatro de Portalegre (1979), Trigo Limpo Teatro ACERT (1979), Cena/Companhia Teatral de Braga (1980-1988), Teatro da Rainha (1985), Teatro Regional da Serra de Montemuro (1990), Escola da Noite (Coimbra, 1992), y ACTA/A Companhia de Teatro do Algarve (1995), entre muchos más. Salvaguardando la especificidad natural del trabajo de cada grupo, el campo de acción de estas compañías es el de la divulgación del repertorio clásico, nacional y universal, la promoción de la cultura, la intervención local y la creación de públicos.

Con el modelo de la organización del medio teatral en compañías relativamente estabilizado y poco receptivo a otras formas de agrupamiento, al final de los años ochenta empieza a volverse bastante difícil para los jóvenes actores —cada día mejor

preparados— encontrar salidas profesionales. Así, surgirán varios proyectos ocasionales y de carácter profesional autónomo¹. Esta nueva generación colaborará también con diversos grupos, procurando otras formas de trabajo (cine, televisión), acercándose sin complejos a circuitos más comerciales. Se convertirán rápidamente en un trampolín para la modernización de la escena nacional, cada vez más universalista y cosmopolita.

Esta renovación seguirá a lo largo de los años noventa. Con todo, sin espacios propios para trabajar, creadoras como Lúcia Cigallo (después en el colectivo Sensurround) y Mónica Calle (en el colectivo Casa Conveniente), figuras más relevantes del esfuerzo de renovación de este período, procuraron espacios alternativos—lo que también determinará el carácter provisional, intuitivo, visceral y autobiográfico de sus primeros trabajos. Para esta renovación, el Serviço ACARTE (a partir de 1984) y los Encontros ACARTE (a partir de 1987), promovidos por la Fundação Calouste Gulbenkian, desempeñarán un papel inestimable. Así, se presentarán en Lisboa figuras punteras del panorama europeo y mundial, permitiendo un cruce de artes y experiencias inédito hasta entonces. Este servicio—importantísimo para la Nueva Danza Portuguesa— motivará el desarrollo de nuevos lenguajes, de cruces artísticos y de nuevas arquitecturas narrativas².

Pero en los años noventa, en un momento en que el modelo de compañía había dejado de ser el preferencial, también se forman grupos que se confirmarían a través de un trabajo regular y coherente. Son los casos del Teatro da Garagem (1989), fundado en torno de la dramaturgia elíptica, onírica y plena de imágenes de Carlos J. Pessoa, que firma la mayor parte de los textos y escenificaciones; del Teatro Meridional (Dir. Miguel Seabra e Natália Luiza, 1992), que divide su trabajo entre: espectáculos que recurren a textos no dramáticos, espectáculos en que la palabra no desempeña un papel central, esencialmente visuales, o espectáculos basados en textos del repertorio universal, o de la nueva

dramaturgia portuguesa; y de la Escola de Mulheres (Dir. Fernanda Lapa, 1995), que maneja un repertorio que declaradamente debate cuestiones de género y el lugar de la mujer en el teatro y en la sociedad. Más tarde, en 1996, y siguiendo un trabajo desarrollado en el Teatro da Malaposta, se formará el Teatro dos Aloés (Dir. José Peixoto), bautizado bajo la égida de Athol Fugard (*Uma lição dos aloés* fue su espectáculo inaugural). También en el final de la década y en consecuencia del montaje de uno de los más relevantes textos de la reciente dramaturgia portuguesa—*António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge de Silva Melo— se formaron los Artistas Unidos, agrupados alrededor de la figura tutelar del autor (también fundador de Cornucópia, en 1973). Después de un período (1995-2000) en el que montaron espectáculos con elencos numerosos, de dimensión coral, polifónicos, eléctricos y monumentales, pasaron a textos de la moderna dramaturgia europea, en una labor de presentación, divulgación, traducción y puesta en escena de los más recientes dramaturgos, la mayor parte de la veces inéditos en Portugal.

Esta lista está obviamente incompleta—como todas las listas—, pero le podemos añadir aún el trabajo de Ricardo Pais, director artístico del Teatro Nacional S. João (TNSJ, Oporto, 1972), que el recién desaparecido teatrólogo Paulo Eduardo Carvalho designó como

uno de los más singulares creadores teatrales portugueses de las últimas décadas. La variedad de las casi cincuenta creaciones escénicas firmadas por el escenógrafo [...] se dan como una permanente pesquisa de los lenguajes esenciales del hecho teatral y una consecuente reinención de sus códigos, traduciendo un entendimiento que sobrepasa la lógica interpretativa del texto dramático [Carvalho, 2006: 9].

De hecho, el trabajo de Ricardo Pais en el TNSJ fue en gran medida responsable de la revitalización del tejido cultural de la ciudad de Oporto, a mediados de la década de los noventa, lo que se traducirá en la aparición de un conjunto de intérpretes notables y en la creación de varios grupos que harían de Oporto una ciudad teatralmente muy estimulante. Son los casos de Assédio-Associação de Ideias Obscuras, As Boas Raparigas Vão para o

¹ Véase el artículo de Gustavo Vicente en este número.

² Véase el artículo de Ana Bigotte Vieira en este número.

Céu, As Más Vão para Todo o Lado, Visões Úteis, Teatro Bruto, Lilástico, entre muchos más. También en Oporto desarrolló João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) el singular trabajo del Teatro de Marionetas do Porto, exponente de una rica tradición de teatro de marionetas.

Queda sobre todo añadir a esta lista sumaria la labor de los más jóvenes colectivos y creadores portugueses, que van accediendo a los más destacados escenarios nacionales gracias a un trabajo continuo de general aceptación y calidad. Estos nuevos creadores, que trabajan principalmente en espacios no convencionales o adaptados, encuentran en las programaciones de la Culturgest, del Centro Cultural de Belém, de los teatros municipales São Luiz y Maria Matos, en el Festival Internacional de Almada y en el Alkantara Festival, las plataformas que les van permitiendo una actividad regular y visible, respondiendo muchas veces a retos de los propios programadores —de hecho, fruto de estas circunstancias, la figura del programador cultural viene ganando mayor importancia.

Determinante en el trabajo de esta nueva generación de creadores es, también, que, en la mayor parte de los casos, tengan una presencia frecuente en los circuitos internacionales, beneficiándose de la experiencia compartida de un movimiento transnacional, adoptando códigos y lenguajes cada vez más acordes con las tendencias más recientes de las artes performativas. Si bien con grados de exposición, alcance artístico e impacto distintos, grupos como el Teatro Praga, Mala Voadora, Primeiros Sintomas, Cão Solteiro, Projecto Teatral, KARNART, Truta, Projecto Ruínas, Colectivo 84, Teatromosca, Teatro do Vestido, los espectáculos del escenógrafo Gonçalo Amorim, o los más internacionalizados Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito) y Patrícia Portela (Prado)³, son jóvenes colectivos y creadores que van aunando invención y creatividad a una investigación continua sobre lo específico del lenguaje teatral, trabajando a menudo en las fronteras entre artes, cruzando diferentes modelizaciones artísticas, navegando entre *performance*, teatro, narración, nueva danza, video

³ Véase el artículo de Ana Pais en este número.

o instalación. Subráyese, además, la singularidad de la labor de los Circolando (que viene despertando interés internacional), un grupo que trabaja los lenguajes del nuevo circo para construir poderosos universos poéticos.

UNA «INCAPACIDAD ATÁVICA» PARA LA LITERATURA DRAMÁTICA

Una de las afirmaciones a las que ya nos hemos acostumbrado (y de la que ya ni hacemos caso) es la de que no hay autores dramáticos en Portugal. Hecho compensado en el debe y haber de las Letras por el intenso dramatismo de los autores líricos. No obstante este lugar común, en el *Século Ilustrado* del 5 de enero de 1911 se afirmaba rotundamente: «cada portugués entra en la vida con dos cosas: un proyecto de salvación nacional y una pieza de teatro» [Rebello, 1984: 7]. Esta curiosa afirmación, que nos sirve de referencia, revela lo que se puede describir como una bizarra relación del teatro portugués con la escritura teatral. Resulta curioso, además, fijarnos en que unos tres años antes de la publicación de esta frase, se había escrito esto en el mismo periódico: «las aspiraciones del portugués, ahora, son: la primera, librarse de la vida militar; la segunda, hacer representar una pieza original» [Rebello, 1984: 29].

Confirmándose esta indomable índole dramática de los ciudadanos nacionales, ¿dónde están, pues, esos portugueses que, más que casi todo en la vida, anhelaban hacer representar una pieza original? Y, de pronto, nos viene de nuevo a la memoria el recurrente argumento de que no hay autores dramáticos en Portugal. La explicación para este extraño fenómeno, en un país con una fuerte relación con las Letras, viene siendo hecha desde dos grandes puntos de vista: uno, que estriba en aspectos de naturaleza intrínseca al ser portugués; otro, que identifica razones de naturaleza estética para lo que se considera una opción. Eduardo Lourenço, que en *Labirinto da Saudade* persigue lo que apellida el «Destino Portugués», afirma que en Portugal «todo pasa como si nouviésemos interlocutor. (Y esta famosa '*forma mentis*' se refleja en nuestra creación literaria, anegada de monólogos, lo que

explica, a la vez, nuestra antigua y profunda carencia en materia teatral y novelesca» [Lourenço, 2000: 24]. Almeida Garret clamaba:

inmenso es el número de poesías, del que abundan todas las literaturas de las naciones modernas. A ninguna de ellas le debe la Portuguesa nada de este género. En lo épico, en lo lírico, en lo bucólico nadie nos excede y pocos se nos asemejarán; y si en los demás no somos tan hartos, a diversas y particulares circunstancias políticas debemos tal escasez o, quizá, miseria. Como prueba y ejemplo sirva la pobreza de nuestro teatro [Coelho, 1973: 11].

Siguiendo el trabajo de Eugénia Vasques, *Jorge de Sena: Uma ideia de Teatro* (1998), nos encontramos una serie de consideraciones sobre la dramaturgia portuguesa que nos dan una idea más precisa de lo que aquí perseguimos. Así, nos damos cuenta de cómo Teófilo Braga identifica causas muy concretas para el fallo de la dramaturgia nacional. De cariz civilizador y cultural todas ellas, siguiendo la argumentación de Teófilo Braga, vemos cómo el portugués perdió la alegría y se volvió un pueblo taciturno. También Eça de Queiroz fue sensible a esta cuestión, alegando que

la primera [razón para el fin del teatro en Portugal] es la propia literatura dramática. Los escritores se apartaron del todo del teatro. [...] La principal razón está en el modo de ser de nuestra inteligencia. El portugués no tiene genio dramático; nunca lo ha tenido, incluso entre las pasadas generaciones literarias, hoy clásicas. Nuestra literatura de teatro se reduce al *Frei Luiz de Souza* [Vasques, 1998].

En estas afirmaciones podemos ver cómo la reflexión sobre la dramaturgia nacional se enfoca sobre el valor monumental de los textos, bajo criterios de calidad o variedad de repertorios. Ignora, en último término, el valor documental de un texto o el texto teatral en cuanto hipótesis de espectáculo.

Fialho de Almeida, en una entrevista publicada en 1906, defendía que los «novelistas y dramaturgos portugueses, fuera de la concepción lírica, de la tirada oratoria y del devaneo sentimental, pocas o ningunas calidades tienen de enredador de piezas y novelas». Encontraba sus justificantes en el hecho de que el teatro requiere «una concisión nerviosa, una intensidad de acción y un

poder de síntesis y análisis que apenas existen entre los predicados literarios del Portugués» [Rebello, 2000]. Cunha Leão, persiguiendo la misma cuestión, afirmaba que el portugués carece de propensión dramática, al contrario del castellano dado que para este pueblo

el dramatismo lo impregna todo, literatura, arte, religión, coreografía. Pasa del teatro para todas las cosas. Se anida en el corazón del alma española la vis dramática. El idioma castellano suena garboso, estallan las vocales abiertas, nítido, propicio a la pregunta y a la respuesta tajantes. [Vasques, 1998: 219].

Gino Saviotti, cuestionando la relación entre el carácter intrínseco del ser portugués con la producción de textos dramáticos de la que las posiciones referidas arriba dan cuenta, invoca más aspectos de naturaleza estético-filosófica que culturales. Así, dice:

yo por mí estoy seguro [...] de que si hay un motivo, una causa para la falta de teatro [...] esa causa consiste extremadamente en la confusión teórica, en la debilidad del pensamiento filosófico y, por lo tanto, en las teorías sobre el arte en general y el teatro en particular, con las que los críticos portugueses del siglo pasado [siglo XIX] juzgaron el producto escénico, la puesta en escena y sus desempeños [Rebello, 2000].

Con la misma duda, Luiz Francisco Rebello afirma no estar seguro de la «incapacidad atávica del portugués para el teatro», reconociendo, sin embargo, que «la poesía dramática no es el modo natural como el genio portugués se expresa artísticamente» [Rebello, 2000]. Rebello subraya también la ausencia de hábitos de público. Así,

[...] el teatro [...] es inconcebible sin el público al cual se destina la obra que el poeta imaginó, los actores interpretaron y un escenógrafo animó sobre las tablas de un escenario. Y la presencia actual, viva y actuante de ese público [...] presupone una serie de nexos económico-sociales que no podemos ignorar o dejar a un lado si queremos aprehender el problema en su esencia más profunda. Es a través de esa presencia, y para ella, que la obra de teatro abandona el estadio de proyecto y empieza a tener existencia propia. Ahora bien, es justo esta comprensión la que nos hace falta [Rebello, 2000].

Los autores dramáticos posteriores al 25 de abril de 1974 se encargaron de desmentir esta alegada incapacidad para la literatura dramática, creando obras pertinentes y de intervención, y trabajando cada vez con mayor cercanía de las estructuras de producción. Desde el período que antecede la Revolución de los Claveles, transita la obra de autores como Natália Correia, Luís de Sttau Monteiro, José Cardoso Pires, Bernardo Santareno o Carlos Coutinho – autores muchas veces censurados y constantemente vigilados dado el carácter político y, o, provocativo de sus piezas. Transita además alguna dramaturgia de índole absurdista o surrealista, caracterizada así por la persistente estudiosa del teatro en Portugal, Sebastiana Fadda:

Romeu Correia, que invierte en las farsas y comedias populares; Fiana Hasse Pais Brandão, que abandona el antiteatro para dedicarse a un metateatro erudito; Teresa Rita Lopes, que concilia absurdismo, denuncia y poesía; y Norberto Ávila, ecléctico autor, buceador de mitos clásicos y literarios [Fadda, 2009: 149].

Resulta difícil hacer un sumario (y con lagunas) de la dramaturgia portuguesa desde el 25 de abril hasta nuestros días. Sebastiana Fadda se arriesga a afirmar que «se revela la coexistencia y la persistencia de absurdismo y empeño político en la generación más madura, y una propensión hacia la investigación del intimismo y del fragmento en los dramaturgos más jóvenes» [Fadda, 2009: 149]. Pero la misma investigadora no duda en reconocer que esta dramaturgia se traduce en un teatro «bien diversificado [...] estética y temáticamente [...] sujeto a los humores de políticas culturales cuestionables, de presupuestos insuficientes y mercados financieros inestables» [Fadda, 2009: 149]. De esta forma, la diversidad, la pluralidad y la inventiva de la dramaturgia portuguesa pueden atestiguiarse en la obra de dramaturgos-escenógrafos-creadores como Luís Assis, Hélder Costa, Luzia Maria Martins, Isabel Medina, Jorge Silva Melo, José Peixoto, Carlos J. Pessoa o Lúcia Sigalho; dramaturgos-escritores como Mário Cláudio, José Saramago, Mário de Carvalho, Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes, Hélia Correia, Jorge Guimarães, João Osório de Castro, António Torrado, Lúcia Jorge, Maria

Velho da Costa, Fernando Dacosta, Jaime Rocha, José Luís Peixoto, Gonçalo M. Tavares o Valter Hugo Mãe...; y por muchos autores más, como Jaime Gralheiro, Miguel Rovisco, Pedro Bandeira Freire, Fernando Augusto, Eduarda Dionísio, Abel Neves, João Santos Lopes, Jacinto Lucas Pires, José Maria Vieira Mendes, Luís Mestre, Ana Leitão, Rui Tavares, Pedro Eiras, Miguel Castro Caldas, Tiago Rodrigues, Patrícia Portela, Armando Nascimento Rosa, Jorge Louraço Figueira, Mickaël de Oliveira, Jorge Humberto Pereira, Joaquim Paulo Nogueira, Rodrigo Francisco, Paulo Castro, A. Da Silva O., A. Branco, Ana Mendes, Filomena Oliveira, Miguel Real, etc., etc.

Para desenredar esta lista de nombres (incompleta, claro), tal vez sea más útil hacer la presentación de la dramaturgia portuguesa enumerando algunos ámbitos temáticos, recurrentemente trabajados o abordados por los dramaturgos lusos. Así, en la dramaturgia nacional hay una larga tradición de reinterpretación de los mitos – clásicos y literarios – atestiguada con brillantez por la trilogía de Hélia Correia, *Perdição* (1988), *Rancor* (2000) y *Desmesura* (2006) y que convoca las figuras mitológicas de Antígona, Helena y Medea, respectivamente, bajo el signo de la tragedia, de lo femenino y de la poesía. También la disfórica dramaturgia de Armando Nascimento Rosa, autor con un fuerte cariz filosófico y paródico, que, en obras como *Um Édipo* (2003) o *Antígona Gelada* (2008), entre otras, cruza los mitos con el fulgor de la farsa, cuestionando la identidad de los géneros – sexuales y textuales. O incluso la pieza de Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha* (1992), constituida por cuatro monólogos (para Julieta, Antígona, Inés de Castro y Medea), levantados tal cual largos poemas, discutiendo sobre el lugar de la mujer en el mundo.

Entre las dramaturgias que demuestran interés por materias históricas, son paradigmas el texto *A noite* (1979), de José Saramago –una de sus raras incursiones dramáticas–, pieza que trata de la noche del 24 al 25 de abril de 1974, tal como sería vista desde la redacción de un periódico, haciendo de ese espacio la metáfora suficiente para todas las correlaciones de fuerzas en el Portugal de entonces. Pero, sobre todo, el magistral *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo (1995), texto que, con aliento

arrítmico, pintaba el Portugal de fines de los años noventa y las vidas de los jóvenes que lo habitaban —vidas precarias, utópicas y valientes, pero también desencantadas, cínicas y solas.

El universo de lo posdramático, o el del drama contemporáneo que reinterpreta las tradicionales categorías dramáticas, es, asimismo, el lugar de gran parte de la más reciente dramaturgia portuguesa. Textos que colocan la noción de personaje en peligro, tales como *Repartição* (2008), de Miguel Castro Caldas; textos que se yerguen por un sinuoso camino poético, tal como el *Recitativo dos livros do deserto*, de Pedro Eiras (2004); textos que se asientan en una narrativa discontinua y en el fragmento dramático, como el estupendo *Além as estrelas são a nossa casa*, del experimentado dramaturgo Abel Neves (1999), un hábil carpintero de diálogos y de situaciones teatrales. En este texto, las narraciones, más o menos líricas, los monólogos introspectivos, las pequeñas situaciones dialogadas, las exhaustivas acotaciones (incluso un «Muy cortometraje con regadera»), esconden un tortuoso denominador común: la subliminal revelación de experiencias traumáticas. En esta línea hay que referir también toda la obra del intérprete-autor Tiago Rodrigues, que, animado por una fuerte pulsión auto-reflexiva, de inspiración borgesiana o austeriana, va componiendo breves textos que conforman un mosaico, obra que convoca las calles de la ciudad y las páginas de los libros, y la obra —única— de Patrícia Portela, artista frecuentemente asociada a trabajos multimedia, aunque también en la escritura dramática revela una invención extraordinaria, como sucede en el caso de *Escudos Humanos* (escrita para el proyecto Panos-Palcos Novos, Palavras Novas, promocionado por la Culturgest, en 2008) o de *Para cima e não para norte* (2008), inspirada en la novela *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884), de Edwin Abbott Abbott.

Al mismo universo pertenece el caso de la «disolución posmoderna del teatro de Jacinto Lucas Pires» [Fadda, 2009: 164], que, en opinión de Sebastiana Fadda, «asume toda su actividad artística como un ejercicio de permanente interrogación sobre los sentidos de la vida y de la realidad». Así, conciliando literatura con banalidad, rumor con acción, familiar con poético, onírico con

cotidiano, texto con teatro, Lucas Pires viene construyendo una de las más singulares obras dramáticas portuguesas.

Uno de los campos temáticos más expresivos de la dramaturgia portuguesa será el de la discusión y planteamiento de la identidad nacional. Este es uno de los temas subrayados en la obra de Carlos J. Pessoa, que analiza con humor e irrisión las costumbres de la vida urbana nacional (por ejemplo, en los recientes *António e Maria*, o *Bela e o Menino Jesus*, 2008), lo que origina en sus piezas un extenso comentario de la vida social portuguesa. A esta atención sobre la evolución de Portugal, se junta un modo de escritura derivativa, que crea universos lunares y cargados de imágenes, que hacen de Pessoa uno de los más distintos dramaturgos nacionales. Luísa Costa Gomes comparte con Carlos J. Pessoa el interés por lo urbano, en particular en la obra *Nunca nada de ninguém* (1991), donde se cartografían los modos de vivir de una Lisboa cada vez más urbana y cosmopolita y, por eso, más impersonal y solitaria. También Jaime Rocha, en *Morcegos*, señala las rupturas que el Portugal urbano fue creando con su identidad rural. José Maria Vieira Mendes, siendo uno de los más jóvenes dramaturgos, presenta ya una obra de significativa expresividad. Igualmente traductor de Brecht, Beckett, Schnitzler, Pinter, Müller, Duncan McLean, Fassbinder, Kafka o Jon Fosse, sus primeros textos partían de adaptaciones o se inspiraban en otros materiales (Kafka, Dostoievski, Schnitzler, Damon Runyon o Pinter). Con *T1* (2003) inicia una trayectoria original de cuestionamiento sobre la especificidad del lenguaje dramático, interrogando de modo creativo las habituales categorías dramáticas a fin de componer obras vaporosas y que parecen rumiar las vivencias y lecturas de la contemporaneidad (tal como en *Ana*, 2009). *O Avarento ou A última festa* (2007), no solo inaugura una trilogía sobre padres e hijos (continuada con *A minha mulher*, 2007 y *Onde vamos morar*, 2008), narrada con sobria desconfianza hacia los rumbos que la modernidad viene trazando para Portugal, sino que marca también el comienzo de la colaboración de Viera Mendes con el Teatro Praga, acercándose así su escritura al vértigo escénico característico de este grupo.

Esta es una cartografía por fuerza incompleta, con lagunas y parcial, como cualquier mapa que intente contornear una realidad tan rica y compleja como la de la dramaturgia portuguesa contemporánea. Pese a que no sea definitivo, espero que este mapa pueda promover la curiosidad y la discusión sobre el teatro en Portugal, terreno fértil de creatividad, invención y utopía, que desdice el persistente lugar común acerca de la ausencia de «genio dramático» entre los autores portugueses.

BIBLIOGRAFÍA

- CARVALHO, PAULO EDUARDO (2006): *Ricardo Pais: Actos e Variedades*, Oporto, Campo das Letras.
- FADDA, SEBASTIANA (2009): «Dramaturgia Portuguesa Actual: Uma firme vontade de existir», en *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*, ed. de Maria Helena Werneck y Maria João Brilhante, Río de Janeiro, 7 Letras, pp. 142-171.
- LOURENÇO, EDUARDO (2000): *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva.
- REBELLO, LUIZ FRANCISCO (1984): *100 Anos de Teatro Português (1880-1990)*, Oporto, Brasília Editora.
- (2000): *Breve História do Teatro Português*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- SERÔDIO, MARIA HELENA (2004): «Dramaturgia», en *Literatura portuguesa do século XX*, coord. de Fernando J. B. Martinho, Lisboa, Instituto Camões.
- VASQUES, EUGENIA (1998): *Jorge de Sena. Uma Ideia de Teatro (1838/71)*, Lisboa, Edições Cosmos.