

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



El teatre polític portuguès als segles XX i XXI.

La proposta dramatúrgica d'Abel Neves.

TESI DOCTORAL

Escrita per Josep Ramon Garcia i Ibáñez

Dirigida per la Dra. Na María Rosa Álvarez Sellers

*Programa de Doctorat: 150E Teatre i Literatura Espanyola,
Llatinoamericana i Portuguesa i Teoria de la Literatura*

València, 2015

A Óscar.

Agraïments

Després d'uns quants anys és el moment de donar les gràcies a tots aquells qui m'heu ajudat en aquest treball. En primer lloc a Abel Neves, que sense ell açò no hauria estat possible. Després a Miquel i a Puri, pels seus llibres i pels seus bons consells; a Nata per la seua companyia; a la meua família per la comprensió que han manifestat sempre, i a tots aquells que m'han obert portes perquè poguera arribar on ha calgut.

Finalment vull donar-li les gràcies especialment també a la meua directora, la Doctora Na María Rosa Álvarez Sellers. Ella va accedir a dirigir aquesta tesi ajudant-me i guiant-me, i va confiar en mi des del primer moment per dur a terme aquest projecte.

FANECO: *Cantando*
Poucos têm muito e muitos nem vintém
A vida corre mal
Por que teria de correr bem?
Será porque sou serviçal?
(Abel Neves, *Clube dos pessimistas*)

ANNA: Los que piensan han sido siempre peligrosos.
(Thomas Bernhard, *Heldenplatz*)

AZDAK: Exactament. De vosaltres, els morts de gana, no cobro res, ja em podria morir de gana jo mateix. Voleu justícia, però voleu pagar? Quan aneu al carnisser, sabeu que heu de pagar, però al jutge hi aneu com qui va a l'àpat d'un funeral.
(B. Brecht, *El cercle de guix caucasià*)

MARCEL: Hi ha alguna cosa podrida a l'estat de Dinamarca.
(W. Shakespeare, *Hamlet*)



Conversa amb Abel Neves.

Lisboa, juny de 2013.

ÍNDEX

Presentació	%
CAPÍTOL 1. Delimitació i reflexió a l'entorn del concepte "teatre polític"	2)
1. Delimitació del concepte "teatre polític"	2+
2. El teatre polític des dels anys 80 fins a l'actualitat) -
3. Els primers textos de teatre polític	* -
4. Tècniques per a l'aplicació del concepte "teatre polític" als diferents textos teatrals	7%
5. Proposta de matriu per caracteritzar una obra teatral com a política	7'
6. Conclusions	7)
CAPÍTOL 2. Aproximació al teatre polític a Portugal	8%
1. Introducció	8'
2. Cap a un teatre polític portuguès	8)
2.1. El teatre portuguès durant el segle XVIII	8)
2.2. El teatre portuguès durant el <i>Romantisme</i>	9%
3. El teatre polític des del començament del segle XX a l'any 1974	9+
3.1. Crisi final del sistema liberal oligàrquic (1890-1926): el Modernisme d' <i>Orpheu</i>	9,
3.2. El cicle de l'autoritarisme (1926-1974)	10&
3.2.1. Panorama historicopolític	10&
3.2.2. El teatre polític des de 1926 a 1945	1\$-
3.2.3. El teatre polític des de 1945 a 1974	11%
4. El teatre polític portuguès actual (1974-2015)	12\$
4.1. El període revolucionari (1974-1982)	12%
4.2. El període democràtic (1982-2015)	13'
5. Conclusions	14)

CAPÍTOL 3. L'obra literària d'Abel Neves	1(-
1. Introducció	15%
2. Els inicis i les primeres produccions amb <i>A Comuna</i>	15&
3. Els principals textos dramaturgics	15(
4. La narrativa i la poesia d'Abel Neves	16%
5. La concepció del fet teatral segons Abel Neves	16&
6. Traduccions dels textos d'Abel Neves	16+
CAPÍTOL 4. Anàlisi d'obres d'Abel Neves des de l'òptica política	17%
1. Introducció	17'
2. El mètode d'anàlisi. Raonament i plasmació	17'
2.1. Motivació pregonada de l'autor	17(
2.2. Argument de les obres	17)
2.3. El treball del receptor-espectador	17*
2.4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	17,
2.5. Referències sociopolítiques en l'obra	18\$
2.6. Aspectes textuais	18(
2.6.1. El subtext	18)
2.6.2. El text	18)
3. Anàlisi de les obres	18*
3.1. <i>Anáxis</i>	1, -
1. Motivació pregonada de l'autor	1, -
2. Argument	1, -
3. El treball del receptor-espectador	19%
4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	19*
5. Referències sociopolítiques en l'obra	19+
6. Aspectes textuais	20%
6.1. El subtext	20%
6.2. El text	20&
6.2.1. Acotacions	20&
6.2.2. Diàlegs i parlaments	20'

a) Efectes i recursos metateatral	20'
b) Metàfores i símbols	20(
c) Ironies	20,
d) Ús de les formes verbals personals	2\$-
7. Conclusions	21\$
3.2. <i>Medusa</i>	21'
1. Motivació pregon	21'
2. Argument	21'
3. El treball del receptor-espectador	21(
4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	21,
5. Referències sociopolítiques en l'obra	21,
6. Aspectes textuais	22'
6.1. El subtext	22'
6.2. El text	22*
6.2.1. Acotacions	22*
6.2.2. Diàlegs i parlaments	22*
a) Efectes i recursos metateatral	22*
b) Metàfores i símbols	23'
c) Ironies	23,
d) Ús de les formes verbals personals	2' -
7. Conclusions	24\$
3.3. <i>Inter-Rail</i>	24'
1. Motivació pregon	24'
2. Argument	24(
3. El treball del receptor-espectador	24+
4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	25\$
5. Referències sociopolítiques en l'obra	25%
6. Aspectes textuais	2) -
6.1. El subtext	2) -
6.2. El text	26%
6.2.1. Acotacions	26%

6.2.2. Diàlegs i parlaments	26&
a) Efectes i recursos metateatral	26&
b) Metàfores i símbols	26*
c) Ironies	2* -
d) Ús de les formes verbals personals	2* -
7. Conclusions	27%
3.4. <i>Ubelhas, mutantes e transumantes</i>	27)
1. Motivació pregon de l'autor	27)
2. Argument	27)
3. El treball del receptor-espectador	27+
4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	28\$
5. Referències sociopolítiques en l'obra	28'
6. Aspectes textuais	28*
6.1. El subtext	28*
6.2. El text	28+
6.2.1. Acotacions	28+
6.2.2. Diàlegs i parlaments	29\$
a) Efectes i recursos metateatral	29\$
b) Metàfores i símbols	29(
c) Ironies	29+
d) Ús de les formes verbals personals	30\$
7. Conclusions	30\$
3.5. <i>Vulcão</i>	30'
1. Motivació pregon de l'autor	30'
2. Argument	30*
3. El treball del receptor-espectador	30*
4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	32\$
5. Referències sociopolítiques en l'obra	32%
6. Aspectes textuais	32*
6.1. El subtext	32*
6.2. El text	3&-

6.2.1. Acotacions	3&-
6.2.2. Diàlegs i parlaments	33&
a) Efectes i recursos metateatral	33&
b) Metàfores i símbols	33+
c) Ironies	34(
d) Ús de les formes verbals personals	34)
7. Conclusions	34,
3.6. <i>Ainda o último judeu e os outros</i>	35%
1. Motivació pregon de l'autor	35%
2. Argument	35&
3. El treball del receptor-espectador	35'
4. Referències contextuals i històriques de l'escriptura de l'obra	36%
5. Referències sociopolítiques en l'obra	36&
6. Aspectes textuals	3+-
6.1. El subtext	3+-
6.2. El text	38(
6.2.1. Acotacions	38(
6.2.2. Diàlegs i parlaments	38,
a) Efectes i recursos metateatral	38,
b) Metàfores i símbols	40\$
c) Ironies	40'
d) Ús de les formes verbals personals	40*
7. Conclusions	40+
3.7. <i>Cativeiro</i>	4\$-
1. Motivació pregon de l'autor	4\$-
2. Argument	41(
3. El treball del receptor-espectador	41)
4. Referències contextuals i històriques de l'escriptura de l'obra	42(
5. Referències sociopolítiques en l'obra	42(
6. Aspectes textuals	43*
6.1. El subtext	43*

6.2. El text	44+
6.2.1. Acotacions	44+
6.2.2. Diàlegs i parlaments	45&
a) Efectes i recursos metateatral	45&
b) Metàfores i símbols	47%
c) Ironies	48\$
d) Ús de les formes verbals personals	48&
7. Conclusions	48'
CAPÍTOL 5. Conclusions finals	4, -
CAPÍTOL 6. Bibliografia i webgrafia	50+
1. Bibliografia	5\$-
2. Webgrafia	52'
Annex	54%

Presentació

Recordant Italo Calvino, esteu a punt d'iniciar la lectura d'un nou treball. Relaxeu-vos. Recolliu-vos. Allunyeu de vosaltres tot altre pensament. Val més que la porta la tanqueu, perquè sempre hi ha algú que té la televisió engegada. Trieu la posició més còmoda. Gradueu la llum a fi que no us canseu la vista. I intenteu submergir-vos en la lectura d'aquesta tesi tal i com nosaltres ens vam submergir en l'univers teatral europeu, des del més antic amb noms com Sòfocles, Shakespeare o Hauptman; fins als més recents com Brecht, Müller o Bernhard per acabar recalant en Abel Neves, la veritable dàrsena d'aquest viatge.

La investigació que estem presentant té com a inici l'experiència personal d'un *Erasmus* a Lisboa ja fa molts anys. L'acostament al desconegut Portugal va ser també l'acostament a la seua llengua i a la seua literatura. Ja només quedava combinar la nostra inquietud pel teatre amb la nova realitat.

D'aquesta relació naix l'estudi de la literatura teatral portuguesa que té com a primer fruit important el treball d'investigació presentat el 2007 en aquesta Universitat i que duia per títol *O romance de Amadis d'Afonso Lopes Vieira i Amadis d'Abel Neves. Transvasament de personatges*, dirigit també per la professora Dra. Na María Rosa Álvarez Sellers. Aquest treball debatia sobre el terme "personatge" i el seu entorn com a base teòrica, per després analitzar com els personatges de la novel·la d'Afonso Lopes Vieira (1922) eren traslladats a *Amadis* (1984), primera obra dramàtica de Neves; ambdues amb origen en *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo. Amb aquest treball es pretenia observar la divergència d'accions i d'actants entre totes dues creacions literàries.

Aquesta obreta, *Amadis*, és la porta d'entrada a Neves, perquè ens el presenta

com a autor de teatre, i a més és el primer text que escriu tot sol després de les seues col·laboracions en la companyia *A Comuna*. Des d'aleshores no ha parat d'escriure ni de dedicar-se a dur a escena les seues peces sota la faceta de director.

El camp de treball, la dramàtica de Neves, era el terreny per investigar sobre un tema que ens ha interessat des de fa molt de temps. I aquest és el component polític i de conscienciació social que aquesta manifestació artística —o com ara es diu, “producte cultural”, expressió que no compartim— presenta. En ment hem tingut sempre la frase de Joan Fuster “[...] tota política que no fem nosaltres, serà feta contra nosaltres.”, que pertany al seu *Diccionari per a ociosos*.

En encetar, per tant, la present investigació sobre el component polític en la dramàtica d'Abel Neves, ens vam qüestionar la base sobre la qual s'havia de sostenir, és a dir, ens vam preguntar si els fonaments de tal treball de recerca eren prou estables o, de tan qüestionats com estaven, havíem de buscar-ne uns altres de més forts o, simplement, havíem de “netejar” d'interpretacions conceptes com “teatre polític”, “teatre èpic”, “compromís social”, etc. i centrar-nos en la definició més estesa, arrelada i acceptada per la crítica, en el nostre cas, europea.

Per començar, el primer objectiu del nostre treball ha estat acotar el terme *teatre polític*. Un sintagma nominal, el nucli del qual és el substantiu “teatre”, paraula que es pot obrir i tancar semànticament tant com vulguem i l'adjectiu “polític”, que en restringeix el seu significat però que no fa altra cosa que afegir-li nous matisos. Aquests matisos, de fet, tenen molt a veure amb el context històric que es viu des de finals del XIX amb l'auge del proletariat a Europa, fins al segle XXI en què vivim l'època de la mundialització de la informació i de les ideologies. Hem vist com aquest adjectiu ha escampat la seua significació a àmbits socials que mai abans havia contemplat, com serien l'ecologisme, el feminisme, la lluita LGTBI, etc.

En el capítol inicial exposarem exemples de definicions d'aquest concepte

polisèmic extretes de diversos diccionaris de teatre per veure els punts en comú i les divergències que presenten. Seguidament repassarem el debat que autors com Piscator o Brecht establien per tal d'acotar el terme "polític" i al mateix temps per qualificar de polítics —o de didàctics, èpics, oprimits, etc.— els textos teatrals que es produïren sobretot a Europa durant el segle XX.

Amb el concepte definit, observarem el seu comportament en diferents obres contemporànies dels autors que estem tractant i establirem una matriu de premisses que hauria de complir qualsevol peça teatral per tal que fóra encabida en allò que entenem com a "polític", si ens referim als textos dramàtics.

Amb això passarem a la següent part del treball: el teatre polític a Portugal. Caldrà analitzar el desenvolupament i l'evolució de la literatura dramàtica portuguesa des del segle XVIII fins a la més recent actualitat, fent-ne un recorregut alhora cronològic i dramaturgic.

Ací reflexionarem al voltant d'obres que presenten fets polítics a nivell de la intencionalitat de l'autor, de la trama, dels personatges o, entre d'altres aspectes, del seu context de producció atenent a les anàlisis d'Stegagno Picchio, Rebello, Serôdio, Ivo Cruz i altres estudiosos del teatre a Portugal.

La tercera part del treball ja afectarà Abel Neves i la seua obra literària. Les noves tecnologies ens han permès entrar en contacte amb l'autor. Gràcies a ell hem tingut accés a gairebé el total de les seues obres dramàtiques, algunes d'elles inèdites, i a allò que trobem més interessant i més pròxim al fet creador: l'abans de l'obra, el seu pre-text. El desenvolupament d'aquesta tesi demanava moltes vegades l'opinió de l'autor, no tan sols la seua opinió ideològica o política personal, sinó l'opinió dramaturgic, el significat de la qual hem mirat d'explicar des d'un punt de vista sociopolític.

Com que totes les obres de la vasta i dinàmica producció de Neves eren moltes

per ser analitzades seguint el nostre mètode d'anàlisi, hem hagut de fer-ne una tria que fóra representativa de la carrera de l'autor des dels anys 80 fins al 2015. Aquesta tria, a més d'apropar l'autor portuguès al nostre àmbit cultural, demostrarà la seua vàlua creativa per la diversitat i pel tractament tan magnífic que fa dels temes que porta a escena. Sempre que es fa una selecció es desestimen elements, obres en aquest cas, que tenen també cert interès. Tanmateix, estem segurs que la selecció d'obres que hem fet per a aquesta tesi representa una bona mostra de la dramaturgia de Neves, de la seua evolució tant cronològica com temàtica. Els títols escollits són els següents: *Anákis*; *Medusa*; *Inter-Rail*; *Ubelhas, mutantes e trasumantes*; *Vulcão*; *Ainda o judeu e os outros* i *Cativeiro*. Amb ells tractarem de comprovar si el teatre d'Abel Neves pot ser considerat en part o totalment una mostra de "teatre polític", a banda d'esbrinar quines serien les característiques que el definirien com a tal.

La lectura atentíssima i de la mà de l'autor d'aquestos textos, la contextualització de la producció de la peça, i sobretot els vincles de les trames que s'hi presenten amb la història sociopolítica i artística de la Humanitat, han sigut les premisses en què hem recolzat la metodologia de la investigació. Hem volgut lligar a l'eix polític i històric, és a dir, a la Realitat, els tres vèrtexs del triangle: el present de l'escriptura de l'obra; l'autor i la trama ficcional que cada peça desenvolupa. En definitiva, lligant aquest triangle tractarem de demostrar que el teatre de Neves és capaç d'influir en la societat que el gaudeix, que el veu i que en reflexiona.

Cada capítol del treball presenta les oportunes conclusions però, ara, en aquesta presentació, és el moment de fer-nos, entre d'altres, aquestes preguntes: existeix un teatre polític com a tal, o tot el teatre es pot qualificar com a polític? Cal un teatre polític? Quina ideologia hi ha al darrere del teatre polític? Només l'esquerrana? Polític és equivalent a doctrinari, contestatari? En què es fonamenta dramàticament aquest tipus de teatre? És polític el teatre de Neves? En quina mesura apareix en la

dramaturgia d'aquest autor el compromís social i polític? Aconsegueixen els seus textos influir en la consciència de l'espectador per esdevenir motor i inici del canvi social?

Confiem que en acabar de llegir el treball que us presentem, hagem aconseguit donar resposta a alguna d'aquestes preguntes però, en tot cas, ens queda la satisfacció d'haver afrontat l'aventura d'endinsar-nos en l'obra teatral d'Abel Neves i en un terreny tan interessant i alhora ambigu com és el del teatre polític.

CAPÍTOL 1

Delimitació i reflexió a l'entorn del concepte "teatre polític"

- 1. Delimitació del concepte "teatre polític"**
- 2. El teatre polític des dels anys 80 fins a l'actualitat**
- 3. Els primers textos de teatre polític**
- 4. Tècniques per a l'aplicació del concepte "teatre polític" als diferents textos teatrals**
- 5. Proposta de matriu per caracteritzar una obra teatral com a política**
- 6. Conclusions**

1. Delimitació del concepte

A l'hora de dibuixar comparativament aquest concepte per, amb posterioritat traure'n les nostres pròpies conclusions, hem decidit triar com a fonts crítiques les que a continuació expliquem. En primer lloc, i per encetar la nostra investigació, hem acudit als diccionaris de teatre i de crítica literària com els de Pavis, Michele Corvin o Brauneck. En acabant hem consultat l'obra de S. Melchinger que porta com a títol *Història del teatre polític*. I en tercera instància hem descobert que certs autors al llarg sobretot del segle XX es decidien per teoritzar sobre el concepte "polític" en el teatre des de punts de vista diversos i fins i tot decidien posar en pràctica aquesta teoria. Esmentem noms com Piscator, Brecht, Weiss i Boal, que són els qui a nosaltres ens han semblat més pròxims i més clarificadors.

Totes aquestes teories van evolucionant i en arribar al teatre postdramàtic trobem Hans Thies Lehman, el crític més reconegut en l'actualitat. Ell, malgrat tot diu que el teatre i l'art no són polítics, obliquament sí que ho són¹. És aquesta concepció del teatre la que potser més s'aproxime a Abel Neves, el qual comença a produir el 1979. Esbossarem aquesta teoria postdramàtica en el capítol que tractarà de l'anàlisi de les seues obres.

Seguint les paraules de P. Pavis, tot tipus de teatre podria ser polític perquè

[...] inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo[...]²

I aquesta mateixa autora també afirma que certes estètiques tenen com a

¹LEHMANN, H. T., *Escritura política no texto teatral*, São Paulo, Perspetiva, 2009, p. XIX. També cal consultar el següent títol del mateix autor: *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

² PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998, p. 459.

comú denominador

[...] la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico³.

Michel Corvin en el seu diccionari de teatre⁴ coincideix amb Pavis i a més afegeix que *strictu sensu* el teatre polític naix i es desenvolupa durant el segle XX. Corvin un poc més endavant afirma que el grau més alt de politització del teatre tindrà lloc a la Unió Soviètica amb l'Octubre teatral i a la República alemanya de Weimar. La novetat que sorgeix en aquests anys serà la incorporació al fet espectacular/teatral del proletariat obrer sorgit de l'auge dels partits comunistes, un grup social que tant exercirà de públic com participarà en els espectacles.

Alhora, Corvin ens remet a l'entrada "teatre obrer"⁵ del seu diccionari, cosa que ens dona la visió més concreta i no tan teòrica del corpus textual a què ens enfrontem. Per citar-ne uns quants exemples, s'hi parla de la Volksbühne alemanya, de l'"Octubre teatral" rus, de la Compañía Libre de Declamación o de l'Agrupación artístico-socialista, les quals representaven les seues obres a les Cases del Poble, a Espanya; del Teatre Obert de Tampere (Finlàndia); de l'Avant-garde syndicale de Saint-Gilles amb textos de Edouard Remouchamps o Lucien Maubeuge (Bèlgica); o de tot allò que s'esdevenia a França com Le Théâtre Civique fundat el 1897 per L. Lumet, el Théâtre confédéral de la Grange-aux-Belles fundat per la CGTU el 1922, etc.

Seguint, però en aquest volum de M. Corvin, també hi trobem noms de

³ *Ibd.*, p. 459.

⁴ CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, París, Bordas, 2008, p. 1193-1196.

⁵ Atenent Pavel M. Kerjentsev, teòric del Proletkult, aquest tipus de teatre es caracteritzava per: "[...] formação de grupos locais, estruturados como coletivos artísticos; participação financeira dos membros por meio de um sistema de cotas; elenco flutuante, formado por operários locais; manutenção de um estudo permanente de formação, com a colaboração de especialistas; processo de trabalho aberto à participação das organizações e comunidades locais; independência com relação ao edifício teatral, atuando preferencialmente em espaços adaptados e em lugares públicos abertos." GARCIA, S., *Teatro de militância*, São Paulo, Perspetiva, 1990, p. 6.

companyies escampades per tot el món que són incloses en la mateixa entrada de "Polític" —el teatre— i que produiran pràcticament fins a l'actualitat⁶.

M. Brauneck⁷, en el seu diccionari en l'entrada referida al teatre polític pren com a inici d'aquest teatre també el drama grec però sosté que l'època d'esplendor d'aquest tipus de teatre s'inicia amb l'*Oktoberrevolution* i el seu *Proletkult*⁸ juntament amb les obres *Dantons Tod* de Georg Büchner⁹ i *Napoleon oder die hundert Tage* de C. D. Grabbe. La mateixa entrada ressegueix cronològicament els autors i inclou els següents noms que ja ens resulten familiars: Meyerhold, Eisenstein —al cinema—, Piscator, Brecht i després a nivell alemany troba com a autors i obres importants per a aquesta estètica compromesa els següents: de R. Hochhuth esmenta *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel* (1963)¹⁰; de H. Kipphardt subratlla *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964)¹¹ i de P. Weiss selecciona *Die Ermittlung* (1965)¹².

També hem consultat el llibre titulat *Geschichte des politischen Theaters*¹³ de Siegfried Melchinger, i només mirant l'índex del primer volum, trobem una història del

⁶ *Ibd.* p. 1094 i 1095.

⁷ BRAUNECK, M. i SCHNEILIN, G., *Theaterlexikon*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, Taschenbuch, 2001.

⁸ Sergei Eisenstein manifesta que aquesta "línia teatral" es basa en l'atracció, la qual és "[...] todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento a «través del juego vivo de las pasiones» que es específico del teatro)". *El cine soviético de todos los tiempos. 1924-1986*, València, Filmoteca Valenciana, Col·lecció Documentos, núm. 1, València, 1988, p. 73-75. Vegeu també LUCENA, D., *Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo*. [en línia]. 2006, vol. núm. 1. [Consulta: 12 febrer 2015] <<http://perio.unlp.edu.ar/question/numerosanteriores/numeroanterior12/nivel2/articulos/ensayos/lucena1ensayos12primavera06.htm>>

⁹ BÜCHNER, G. i MADACH, I., *Teatre: La mort de Danton, Leonce i Lena, Woycek; La tragèdia de l'home* Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1985.

¹⁰ Traducció a l'espanyol: *El vicario*, México, Grijalbo, 1964. Pròleg d'E. Piscator. La versió cinematogràfica va estar dirigida per Costa Gavras i es titula *Amén* (2006).

¹¹ *El caso Oppenheimer*, Barcelona, Aymà, 1966.

¹² *La indagación: oratorio en 11 cantos*, Barcelona, Grijalbo, 1968.

¹³ MELCHINGER, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

teatre polític que s'inicia amb el teatre de la *polis* a Atenes i que acaba al segon volum amb una mirada retrospectiva sobre l'actualitat, cosa que no deixa de ser coherent amb el que Brecht afirma:

El teatro, al cual hemos visto politizarse en nuestra época [*principis del segle XX*], no era de ningún modo apolítico antes de ella. Enseñaba a ver el mundo como las clases dominantes querían que se viera.¹⁴

Seguim Melchinger, qui en el pròleg ja sosté que en primer lloc hi ha el teatre i no la política¹⁵. Sembla ser que aquest autor, en exposar una cronologia de repressions cap al teatre representat, i en fer-se preguntes del tipus "com de lliure és el teatre?" o "quin seria el grau de llibertat del seu públic?" podem dir que identifique el teatre polític amb aquells espectacles que qüestionaven el poder establert, el qual reaccionava amb la censura —com diu quan es refereix al Doctor Chamberlain al segle XVIII— o amb la repressió —durant el govern de Hitler a Alemanya.

A partir de l'etimologia de la paraula "polític"¹⁶—allò referit a la Polis grega—, Melchinger sosté que un conflicte privat, en el moment en què pateix una transcendència pública es converteix en polític. I posa com a exemple l'*Orestes* d'Èsquil¹⁷, una peça estrenada l'any 458 a. de la n. e. en la qual trobem un assassinat que desemboca en un tiranicidi per ultrapassar el terreny de la privacitat i arribar a allò públic.

Melchinger es pregunta si, aleshores el teatre, amb el pas del temps, esdevé un

¹⁴ BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 185.

¹⁵ MELCHINGER, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶ En un altre moment del pròleg Melchinger recull les paraules de Hanna Arendt, la qual parla de la *politeia*, "de la Polis" i l'equipara a la *res publica* dels romans. MELCHINGER, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ Aquesta peça versa sobre l'assassinat d'Agàmemnon a mans de Clitemnestra, el castic d'aquesta a mans d'Orestes, fill de tots dos, i la purificació del parricida. Podeu consultar la versió catalana *Tragèdies*, traducció de Carles Riba sobre el text establert per Paul Mazon, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1932-1934.

instrument de poder o una eina d'oposició al poder. Un poder que no és més que la relació de subordinació dels governats o oprimits¹⁸ respecte dels governants. Un poder que no necessita justificació i que Hanna Arendt veu com un fet que genera una violència que podria ser aplicada en nom de la majoria. Parla llavors de l'abús de poder que hauria d'estar limitat per les lleis. La tortura, l'assassinat, l'esclavatge són formes de violència que s'exerceixen sobre els governats per part del dictador, del tirà o de l'oligarquia en diferents sistemes de govern, a excepció de la democràcia i de l'anarquia.

Així i tot, l'instint de germanor o *Brüderlichkeit*, segons Freud, és més fort que l'instint d'agressió. I si parlem d'instints, Melchinger citant Konrad Lorenz, parla de l'instint d'alimentar-se, de l'instint reproductiu i de l'instint d'exercir el poder en parlar d'individus de les classes socials altes. I és aquí on pareix que aquest estudiós s'acoste en part a M. Foucault quan aquest diu:

Sabemos perfectamente que no son los gobernantes los que tienen el poder. [...] Dondequiera que haya poder, el poder se ejerce. [...] No sabemos quien lo tiene pero sabemos quien no lo tiene.¹⁹

Reconduint aquest debat i en referir-se a la reacció col·lectiva dels governats en els moments en què la justícia és violada, Melchinger afirma el següent:

Das Politische Theater zeigt die Handlungsfähigkeit des

¹⁸ "Oprimido es una persona o un grupo de personas que no pueden hacer lo que ellos quieren hacer o algo se los impide o también se los empuja a hacer lo que no quieren hacer. Es muy importante detectar quienes somos los oprimidos. Hay otras figuras que también tenemos que identificar, las víctimas, que son aquellas personas que no pueden o no tienen las herramientas para salir de la opresión, por ejemplo, los niños. Entonces, somos los adultos que también somos oprimidos quienes podemos accionar para desoprimir a ese sector de la población". GARCIA GRAU, A., "August Boal i el teatre de l'oprimit" [apunt a blog]. A: Blogspot [en línia]. 29 març 2012. [Consulta 12 febrer 2015]. <<http://quadernalquimiavisual.blogspot.com.es/2012/03/august-boal-i-el-teatre-de-loprimit.html>>

¹⁹ FOUCAULT, M., *Un diàleg sobre el poder*, Madrid, Alianza, 2001, p.16.

Menschen: im Protest noch im Scheitern; es kann diese auch in der Kehrseite zeigen: [...] ²⁰

Com a resum, podem dir que aquest autor sosté la seua visió particular del teatre polític, un tipus de teatre que ultrapassa els segles i que és producte del seu temps²¹.

Politisches Theater ist, wie es hier verstanden wird, weder der herrschenden Macht, noch der herrschenden öffentlichen Meinung unterworfen; es kann oppositionell und revolutionär sein. Politik wird auf der Bühne unglaublich, wenn sie der Verherrlichung oder auch nur den Absichten regierender Systeme dient. ²²

L'autor que cristal·litzarà aquest concepte de "polític" aplicat al teatre serà Erwin Piscator²³ en el seu text ja clàssic escrit cap al 1929 i titulat precisament *Politisches theater*, del qual comptem amb edició castellana realitzada per l'Instituto Cubano del Libro a l'Havana el 1973²⁴. L'origen del teatre polític²⁵ no és una "invenció personal" sinó que apareix del naturalisme arrelat a finals del XIX i naix amb la

²⁰ "El teatre polític presenta la capacitat d'acció dels homes: en senyal de protesta i fins i tot en senyal de fracàs; també pot mostrar el revers: [...]" MELCHINGER, *op. cit.*, p. 20. La traducció al català de tots els fragments en alemany és nostra.

²¹ Parlem dels anys anteriors a 1972, data de publicació d'aquest treball.

²² "El teatre polític no està sotmés, com aquí s'entendrà, ni al poder governant, ni a l'opinió pública dominant; pot ser oposició i revolucionari. La política serà creïble en l'escenari quan complisca la funció de glorificar i fins i tot de servir a les intencions dels sistemes de govern." MELCHINGER, *op. cit.*, p. 21.

²³ "Piscator fue quien emprendió el intento más radical de conferir al teatro un carácter didáctico." BRECHT, *op. cit.* (1973), p. 142. WANNEMACHER, K., *Bibliographie Erwin Piscator*. [en línia]. 2014 [Consulta 12 febrer 2015] <<http://erwin-piscator.de/app/download/5785004258/Piscator-BIBLIOGRAPHIE.pdf>>

²⁴ *Teatro político*. L'edició que nosaltres hem pres com a base és la realitzada per l'Editorial Ayuso el 1976, prologada per Alfonso Sastre i traduïda per Salvador Vila. Aquesta edició forma part de Serie Teatro dirigida per Moisés Pérez Coterillo. No obstant això, també hem consultat l'edició publicada per l'editorial Cenit acabada d'imprimir el 20 de juliol de 1930 amb traducció de Salvador Vila.

²⁵ "Piscator utilizaba indiferentemente las voces teatro político y teatro épico. Lo esencial, desde el punto de vista formal, era romper con las tradiciones del teatro dramático, ser preciso y claro, indicando los hechos, las causas, los remedios." DESUCHÉ, J., *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-Tau Ediciones, 1968, p. 38.

VolksBühne o Teatre del Proletariat el març de 1919²⁶.

[...] el cometido del teatro actual no se reduce a presentar los acontecimientos históricos considerados en sí mismos. Tendrá que sacar de estos acontecimientos enseñanzas para el presente, tendrá que precaver a nuestra época, poniendo de manifiesto la íntima dependencia de los fenómenos políticos y sociales, e intentará, en la medida de sus fuerzas, intervenir de manera activa en la marcha del desenvolvimiento social. Nosotros no concebimos el teatro tan sólo como el espejo de una época, sino como un medio de transformar esa época. Por lo cual creemos que la suma de verdades que integran y determinan la vida coincide con aquella verdad más alta, que viene siendo considerada como criterio del arte verdadero.²⁷

Creiem que aquesta citació sintetitza prou oportunament el propòsit de Piscator com a home de teatre. Un home que actua com a testimoni del seu temps històric real i que utilitza el teatre com un instrument per intervenir i canviar el rumb de la societat, del país. Un teatre que passa de ser utilitzat com un pur entreteniment encarcarat a convertir-se en propaganda comunista²⁸. Fet aquest últim que li reportarà certs inconvenients en la seua tasca com a director/empresari/militant de partit.

El precedent de Piscator a Alemanya és el treball realitzat per Rudolf Leonard i Karlheinz Martin cap al 1919, amb la creació de la Lliga per a una Cultura Proletària. Aquestos homes funden la revista *La Tribuna* i porten a escena l'obra d'E. Toller *A*

²⁶ PISCATOR, E., *op. cit.* p. 29.

²⁷ *Ibd.* p. 235.

²⁸ “[...] será o Partido Comunista o principal promotor das atividades de agitação e propaganda que predominam a partir de 1925. [...] o Partido passa a controlar a UATO (União Alemã de Teatro Operário, fundada el 1906).” GARCIA, *op. cit.*, p. 36. En un principi el partit actuava de manera dirigista però per accedir a altres sectors socials, es realitzarà un tractament més didàctic dels temes polítics. Açò durarà fins a 1933, quan Hitler suspèn la impremta obrera i marxista i prohibeix tota mena d'activitats d'esquerres a Alemanya. A partir d'aleshores “[...] alguns grupos buscam formas camufladas de atuação, procurando driblar a vigilância policial. Chamam a essa forma teatro indireto.” *Ibd.*, p 76. Aquest teatre, també anomenat teatre invisible, consistia a crear situacions aparentment de la vida diària però els protagonistes eren actors i els temes eren la denúncia social, com per exemple l'escassetat d'aliments entre els obrers, un dels quals es desmaia davant d'un aparador d'una botiga d'aliments i els vianants s'aturen a discutir sobre el tema. Açò ens recorda les *performances* que s'esdevenen en qualsevol espai real, convertit en espai de representació.

transformação.²⁹

Erwin Piscator realitza una obra que, en un principi podria semblar teòrica o de principis però a mesura que el lector va passant-ne les pàgines, s'adona que es troba al davant d'una síntesi dels preceptes i dels treballs de Piscator com a home de teatre, la qual ressegueix una línia cronològica. És a dir que l'autor configura un índex temporal i biogràfic i, podem dir que dramaturgic, on va esfilant etapa per etapa la concepció del teatre des de la creació del qualificatiu "polític" aplicat en aquesta art, fins a l'acabament de la seua tasca teatral i la perspectiva de futur d'aquest tipus d'estètica, passant per les diverses aplicacions pràctiques dels seus criteris dramaturgics, a qualsevol nivell des de la creació textual fins a la posada en escena final davant d'un públic.

Piscator en aquest llibre, i al nostre entendre, veu sota un prisma polític o més concretament comunista, com ell mateix confessarà en aquesta obra³⁰, el text teatral, l'autor, el públic, el muntatge, els actors, el director d'escena, l'espai teatral i fins i tot els assajos. A partir d'ara intentarem explicar aquest enginy.

Parlem del text, en primer lloc. S'aborda el text teatral com un conjunt de personatges —mai millor dit, perquè el personatge perd la seua entitat individual per passar a ser entès, per una banda com el portador d'un missatge ideologicopolític explícit i per altra banda com un element integrat en la massa col·lectiva, concepte sobre el que tornarem més endavant— i d'accions que mantenen una unió, anem a dir indissoluble, amb la realitat més immediata o el més immediata possible. L'acció, el fet, serà l'element primitiu de l'obra teatral, tal i com ho entenia Aristòtil en la seua *Poètica*, quan deia que sense els fets no podia existir la narració; primer eren els fets i

²⁹ GARCIA, *op. cit.*, (1991), p. 54.

³⁰ "¡Política!" Esta palabra va a sonar con frecuencia en el curso de la velada, y siempre es ... hipocresía, pues siempre quiere decir partido político y, por cierto..., comunista. [*publicat al Lokalanzaiger*] PISCATOR, *op. cit.* p. 139.

després els personatges³¹.

Açò acostava aquest tipus de textos a la premsa, fins aleshores el text dirigit al gran públic³² més proper a la realitat, igual a la realitat³³. I alhora ens allunya de, segons Piscator, l'esgotada comèdia burgesa del segle XIX. Llavors es genera l'antítesi *art burgès* versus teatre proletari. Vet aquí l'explicació:

Pues no se trataba de un teatro que proporcionara arte a los proletarios, sino de propaganda consciente; no de un teatro para el proletario sino de un teatro del proletariado³⁴

Si se pregunta qué es el arte, entonces se dice: lo que eleva al hombre, lo que le proporciona mundos superiores, vida más alta, espiritualidad más libre y sentimientos más profundos: lo que le hace olvidar lo cotidiano, lo que lo enaltece hacia las más altas cumbres de la humanidad.³⁵

Els dos elements del text dramàtic que sobreixen en aquesta obra de Piscator són el personatge i la trama/història. El primer ha esdevingut un tipus social: no representa l'individu sinó el grup, amb una funció dins de l'obra, a la manera dels personatges nascuts de la teoria de Propp, però sent portadors del missatge ideològic:

Luego elevé las figuras individuales del drama a la categoría de tipos, mostrando la significación de los diversos héroes en su función social, [...]³⁶

Uns tipus socials, no individuals com estaven dibuixats en la comèdia burgesa

³¹ “[...] el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia no es imitación de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad. [...] los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres es viable.” ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Alianza, 2011, p. 49.

³² Evidentment, en principi públic burgès, però després s'estendrà al públic obrer.

³³ PISCATOR, *op. cit.* p. 51.

³⁴ *Ibd.*, p. 39.

³⁵ *Ibd.*, p. 57.

³⁶ *Ibd.*, p. 122.

anterior. Veieu com ho exemplifica l'autor referint-se a *Eh, què bé vivim!*:

Lo decisivo no era la situación privada ni el individuo, sino el tipo, el representante de una determinada opinión social o económica. Tan sólo dos personajes hacían excepción: el héroe trágico y el cómico, el pequeño burgués Piskel, que busca una república ideal, y el obrero Thomas, que quiere llevar a cabo la revolución.³⁷

I la segona, la trama, s'ha convertit en la base sobre la qual es vehicula el missatge ideologicopolític, cosa que segueix la concepció que el mateix Piscator tenia del teatre i que l'acosta a Brecht, al teatre èpic.

No es mera casualidad que en todas las obras el *asunto* se convierta en protagonista. De él resulta la necesidad, el determinismo de la vida, que prestan al destino individual su más alto sentido.³⁸

Un text que calia ser interpretat per uns actors, els quals esdevenen una baula més en la cadena teatral juntament amb tota la resta d'elements que formen l'espectacle; un actor que és el vehicle d'expressió del missatge polític i que, segons veiem que es desprèn de les citacions de Piscator, cal que, col·loquialment parlant, "es crega" el missatge que transmet. Pareix com si ell, el director d'escena, volguera que els actors combregaren amb la ideologia que representen³⁹, com si els actors foren també comunistes, en aquest cas. I això caldrà treballar-ho durant els assajos. Veiem-ho:

Por lo cual, para mí, atento sólo al efecto total de mi obra tendenciosa, el actor se convierte, en primer término, en una función, ni más ni menos que la luz, el color, la música, la

³⁷ *Ibd.*, p. 199.

³⁸ *Ibd.*, p. 78. El subratllat és de l'autor.

³⁹ "[...] grupo de amigos del teatro, unidos por el espíritu del compañerismo y animados de ideas revolucionarias e intereses artísticos [...]" *Ibd.* p. 182.

construcción, el texto. La cumple mejor o peor, según sean sus dotes. En todo caso, yo no trastorno, en gracia a él, el fin del teatro. [...] No se trata aquí de exaltar el aspecto humano e individual del actor desarrollando sus buenas aptitudes escénicas, sinó de aprovechar sus cualidades humanas inspirándose en la función político-artística de su arte.⁴⁰

Aquí están indicados los cometidos del actor. Todo el que interpreta un papel ha de sentirse representante de una determinada capa social. Por esto, una gran parte del tiempo de nuestros ensayos la invertimos en explicarle a fondo a cada actor la esencia de su papel.⁴¹

Tot açò enllaça perfectament amb el que Piscator anomenarà la funció de l'home en la dramatúrgia sociològica.

En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una función social. Lo central no son sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios, sino sus relaciones con la sociedad. Dondequiera que él se presenta, se presenta juntamente con él su clase o su capa social. Cuando se ve en un conflicto de orden moral, psicológico o práctico, se ve en conflicto con la sociedad. Por más que la antigüedad considerara como punto central su posición frente al destino y la Edad Media su posición frente a Dios, el racionalismo su posición frente a la naturaleza y el romanticismo su posición frente a los poderes del sentimiento... , una época en la cual están a la orden del día las relaciones universales, la revisión de todos los valores humanos. La revolución de todos los estados sociales, no puede considerar al hombre más que en su posición frente a la sociedad y al problema social de su tiempo, es decir, como ser político.⁴²

A banda dels textos, dels actors, del director d'escena i dels assajos, Piscator també contempla dins del seu projecte de teatre polític altres cares del mateix prisma com són el muntatge, l'espai teatral i el públic.

⁴⁰ *Ibd.*, p. 99.

⁴¹ *Ibd.*, p. 199.

⁴² *Ibd.*, p.170.

El decorat⁴³, juntament amb el muntatge, ajuden a aquest tipus de teatre i precisament Piscator amb els seus espais teatrals farà que aquestos textos nasquen plens de novetat i de missatge. De la mà del text va la tècnica, la tramoia, l'edifici.

Como se ve, al encararnos con los dos puntos fundamentales del teatro, la arquitectura y la dramática, nos encontrábamos con un déficit. Pero, como sucede con frecuencia, estas dos faltas sazonaron en resultados positivos. Nació una nueva dramaturgia, una dramaturgia político-sociológica.⁴⁴

Una tècnica que inclourà d'una banda la construcció d'edificis com el Teatre Piscator, a la manera dels amfiteatres clàssics o el teatre de la Nollendorfplatz que inclouïa tota mena d'aparells i de luminotècnica. I d'altra banda, tota una sèrie de recursos visuals i decoratius per aconseguir la finalitat que es buscava en aquest tipus d'obres:

Resultaba comprobado el principio que habíamos establecido siempre: que *el efecto de propaganda política está en razón directa de la elaboración artística.*⁴⁵

Aquesta tècnica innovadora i trencadora sembla entrar en contrast amb allò que Meyerhold adduïa per al seu "teatre de la convenció", un tipus de teatre que es veia en el teatre clàssic grec, en l'estructura en forma d'amfiteatre de l'edifici teatral, i també en altres elements que recorden l'antiguitat el seu referent.

Si el teatro "de la convención" quiere que se eliminen los decorados puestos sobre un único plano con el actor y con los

⁴³ Max Reinhardt en el seu text "Sobre el teatre ideal" de 1928, afirmaria: "Los decorados no pueden seguir siendo como hasta ahora meros simulacros, planos intercambiables; tienen que ser tangibles, objetuales y creíbles". SÁNCHEZ, J. A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 227.

⁴⁴ PISCATOR, *op. cit.*, p. 166-167.

⁴⁵ *Ibd.*, p. 83. El subratllat és de l'autor.

accesorios en escena, si rechaza las candilejas y somete la interpretación del actor al ritmo de la dicción y de los movimientos plásticos, si favorece el renacimiento de la danza —y obliga al espectador a una participación activa en la acción—, ¿no lleva eso quizá a la resurrección del arte antiguo?

La respuesta es: sí.⁴⁶

D'entre tots els recursos visuals de què parla Piscator, en destacarà un per damunt de tots: el cinema. Aquest invent tan recent per a l'època serà integrat en les representacions teatrals com un element que reforçarà l'impacte en el públic de qualsevol missatge que es vulga transmetre, o de qualsevol escena que s'esdevinga en l'escenari. També, i açò acostava l'estètica piscatoriana al teatre èpic de Brecht, incrementarà el fet narratiu en les accions de l'obra, incrementarà el distanciament entre l'espectador i allò que s'esdevé en escena; engegarà els mecanismes mentals de l'espectador, el qual raonarà —i no patirà la catarsi—, el missatge ideològic que es pretén comunicar. En resum, el cinema farà que el públic entenga "la propaganda" i actue en conseqüència. Dit d'una altra manera: l'espectador no hauria de veure's reflectit en les desgràcies dels personatges en escena, no hauria de patir la catarsi sentimental i de marxar a casa. Caldria que l'espectador iniciara els mecanismes lògics i raonats perquè després aplicara a la seua vida social quotidiana allò que ha experimentat com a públic en el teatre.

El paper que el cinema ha tingut en el teatre i, al mateix temps, el paper que el teatre ha tingut en el cinema, són dues qüestions que nosaltres no podem abordar en aquesta investigació. No obstant això anem a fer una petita referència a Vladímir Maiakovski, qui en certs articles, a banda de qualificar el teatre com un fet amb un rol social i polític, entén el cinema com un element modernitzador del teatre i fins i tot necessari per la supervivència del teatre.

⁴⁶ MEYERHOLD, V., "El teatro de la "convención" (1908)". SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 290. Evreinov parlava també de "teatre antic" i es proposà recuperar formes medievals franceses i del Segle d'Or espanyol. GARCIA, *op. cit.*, p. 31.

Si la vostra missió consisteix a copiar la naturalesa, ¿per què realitzar el complex mecanisme teatral quan una tela de deu metres pot donar l'oceà amb una grandària "natural" i l'intens trànsit d'una ciutat?⁴⁷

El teatre d'ahir no pot resistir la competència del cinema perquè, tot i imitar el mateix moment de la vida, resulta molt més dèbil.⁴⁸

Bé és cert que els directors d'escena dels anys 20 i 30 admetien el cinema com a recurs "benvingut" en les seues obres. Però més endavant, el trobaran com un fet aliè al teatre, molest per a la posada en escena dels textos, sobretot dels clàssics. Avui en dia, però, totes les arts aprofiten tota mena de fets per als seus espectacles o *performances* sense cap mena de perjudici.

Anem a tractar ara el públic. Sempre que es parla del públic es trepitja el terreny de la recepció o de la sociologia del teatre, alguns referents importants de les quals a l'època actual serien Marco de Marinis, Jean Duvignaud o Erwin Goffman⁴⁹ en la vessant més sociològica. Piscator també esmenta el públic. El primer projecte de Piscator, la Volksbühne —el teatre del poble— tenia com a principal objectiu

[...] la educación del público, aún contra su voluntad, asalto imprevisto mediante actividad y por estar convencidos de la propia misión [...]⁵⁰

Un públic que haurà de trobar les entrades als espectacles a un preu més

⁴⁷ Paraules de K. A. Mardjànov recollides per V. Maiakoski en l'article "La destrucció del "teatre" pel cinema com a senyal de la renaixença de l'art teatral" publicat el 1913 a *Kine-Jurnal*, número 15. Citat de MAIAKOVSKI, V., *Sobre teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990, p. 29.

⁴⁸ MAIAKOVSKI, V., "La posició del teatre d'avui i del cinema en relació amb l'art. ¿Què ens portarà el demà? (Útil també per als crítics)", *Kine-Jurnal*, 1913, núm. 17. *Ibd.*, p. 34.

⁴⁹ MARINIS, M. de, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrològia*, Barcelona, Institut del teatre, 1998. DUVIGNAUD, J., *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1966. GOFFMAN, E., *Relaciones en público*, Madrid, Alianza, 1979.

⁵⁰ PISCATOR, *op. cit.*, p. 57.

d'acord amb el seu poder adquisitiu; no tan cares com les entrades que pagaven els burgesos per assistir a l'òpera de Berlín, per exemple. Serà un públic que tindrà la possibilitat de participar en l'elaboració de l'espectacle⁵¹, és a dir, podrà formar part del teatre bé com a actor, bé com a tècnic. Un públic que, ja més a nivell de recepció teatral, caldrà que siga tractat no com un tot homogeni sinó com un ens carregat d'ideologia.

[...] público y masa, como elemento homogéneo que tiene una voluntad, aunque inconsciente, ya no existe, como no existe la nación en ese sentido. Así pues, el público no es despedazado por el teatro, sino por la diferente ideología, y está allí precisamente para despedazar al teatro. No hay ninguna verdadera ideología, que, al menos indirectamente, no sea política. Así en un teatro de ideología no puede haber ninguna paz civil.⁵²

I un públic que haurà de veure en l'escenari la seua realitat. Aquest fet que pareix tan simple, comporta que, si aquelles accions que es representen estan molt acostades a la realitat objectiva, l'espectador no les reconeix com a espectacle en elles mateixes, i per tant poden arribar a no interessar-li; pot arribar a veure que allò no és teatre i, per tant, pot arribar a no assistir-hi. Per això cal que l'escena prenga com a base la vida de l'espectador i hi focalitze les seues problemàtiques, les seues misèries,

⁵¹Seguint les premisses de l'Agitprop: "Trata-se de socializar ao máximo o processo do fazer de modo a instituir um espectador privilegiado que não apenas frui a apresentação, mas participa crítica e ativamente de todas as etapas de montagem: [...]". GARCIA, *op. cit.*, p. 21. La forma més representativa d'aquest moviment de teatre popular fou el diari viu (*Živaja gazeta*), una oralització teatralitzada del periòdic molt difosa pel grup Brusa Blava. Era una "[...] agitforma, un espetáculo de atualidade nascido da Revolução, uma montagem de fatos políticos e de eventos quotidianos efetuada à luz de uma ideologia de classe, a do proletariado". En aquestes obres els personatges eren maniqueus i es dividien en, d'una banda revolucionaris i oprimits; i de l'altra enemics i sabotejadors. *Ibd.*, p. 35-36. L'Agitprop anirà evolucionant cap a la peça dialèctica, cap a l'anàlisi dels comportaments no desitjats per la Revolució i acabarà de tenir sentit en la dècada dels anys 20 amb la professionalització i l'aparició de la censura de partit amb Stalin. *Ibd.*, p. 43. Segons Garcia, hi ha un altre moment històric en què l'Agitprop produeix molt: són els anys 60 als EUA, anys de protestes contra la Guerra del Vietnam durant els quals aquesta forma teatral és anomenada "teatre de guerrilla" o "teatre independent radical", i incorpora les innovacions tècniques dels *mass media* a peces teatrals universals com les de Brecht i a *performances* o *happenings* de nova planta. *Ibd.*, p. 88.

⁵² Paraules de Bela Balasz, pseudònim de Herbert Bauer, poeta, dramaturg i crític de cinema hongarès (1884-1949). PISCATOR, E., *op. cit.*, p. 113.

les seues desigualtats i patiments.

Un teatro que atacara los problemas de nuestra época, que satisficiera la necesidad del público de vivir en el teatro su propia existencia, sin solemnidad ni miramiento alguno, tenía que despertar en todos el mayor interés, tenía que ser, al mismo tiempo, un negocio.⁵³

Aquest, opina Piscator, seria un dels factors que van provocar la decadència d'aquest tipus de textos i d'espectacles. Un públic que no podia sostenir econòmicament aquest teatre⁵⁴ juntament amb la poca formació i al poc interès dels autors per aquestos temes⁵⁵ serien les causes que farien que el teatre polític esdevinguera *demodé* en pocs anys.

El teatro político ha salido de la fase de lo sensacional. Ya no se le aprecia como "el último grito" de un público que sólo se emociona con salvas de pólvora, esferas giratorias, y cantos revolucionarios. Ha perdido su atracción como número emocionante [...] El Teatro Piscator tiene que ser valuado como una cosa aparte, en absoluto, del teatro de entretenimiento, que no revuelve los asuntos nuevos para devolverlos a la gente en forma de arte, sino que está verdaderamente interesado en el planteamiento y soluciones de tales cuestiones.⁵⁶

Un teatre, polític, que a mesura que hi anem aprofundint en la seua delimitació, sembla l'hidra de Lerna, famosa perquè quan Hèracles li tallava un cap, li'n naixien dos o més. Al final i amb l'ajuda de Iolau, el nostre heroi la va aconseguir matar i realitzar així el segon dels seus dotze treballs.

⁵³ *Ibd.*, p. 156.

⁵⁴ Açò és el que Piscator qualifica de paradoxa: "[...] establecer un teatro proletario dentro de nuestra actual forma social burguesa resulta una imposibilidad manifiesta. El teatro proletario presupone que el proletario disponga también de los medios materiales necesarios para mantener este teatro, presupone, por lo tanto que el proletario se ha erigido política y económicamente en poder dominador." *Ibd.*, p. 153.

⁵⁵ "[...] han de aprender los autores a enfocar las cuestiones en toda su objetividad, así como la parte dramática de los fenómenos simples de la vida." *Ibd.*, p. 316.

⁵⁶ *Ibd.*, p. 310.

I amb aquest símil ens remetem, com a exemple clarificador, a aquesta cita de Peter Weiss, la qual intentarem en aquest treball desenvolupar i analitzar.

El teatro realista de nuestro tiempo, que, desde el movimiento del Proletkult, el Agitprop, los experimentos de Piscator y las piezas didácticas de Brecht, ha adoptado numerosas formas, puede encontrarse actualmente bajo denominaciones diversas, como Teatro Político, Teatro-Documento, Teatro de Protesta, Antiteatro, etcétera. Partiendo de la dificultad de hallar una clasificación para las variadas formas con que se expresa esta dramática, intentaremos aquí tratar una de sus variantes, la que se ocupa exclusivamente con la documentación de un tema, y por ello puede ser llamada Teatro-Documento.⁵⁷

Aquesta manera d'entendre més que l'obra de teatre, la finalitat del fet teatral posa en comú Piscator, Weiss i Brecht en certs punts. No cal insistir més en aquest treball en el pensament de Piscator⁵⁸ perquè el tenim molt present, però sí que hem d'esmentar certs aspectes genèrics o globals de la filosofia de Weiss que Brecht⁵⁹ també esmenta.

Es tractaria de trets sobre els quals tots dos autors reflexionen i matisen per anar conformant una manera d'entendre el teatre —des de la idea original en el cap del dramaturg, el qual va quedant desdibuixat per aquest treball compartit i alhora socialitzat de les persones que participen en la creació de l'espectacle— fins a l'entorn format per l'edifici, la crítica en mitjans de comunicació —premsa escrita— i arribant al públic.

Com entenen Brecht i Weiss el teatre? Quina finalitat té el teatre per a ells?

Deixem que primer conteste Weiss.

⁵⁷ WEISS, p. 99.

⁵⁸ De fet Piscator en la seua obra programàtica, ja treballa una peça de Weiss titulada *La indagación: oratorio en once cantos* (1965) i, d'altra banda, també ha tingut com a "deixeble" privilegiat Bertolt Brecht qui, entre d'altres col·laboracions preparà amb Piscator el muntatge de *Rasputín* d'Alexei Tolstoi.

⁵⁹ BRECHT, B., *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1963.

El Teatro-Documento, que se dirige contra los grupos interesados en una política de ofuscación y de cegamiento, que se dirige contra la tendencia propia de los medios de comunicación de mantener a la población en un vacío de aturdimiento y de embrutecimiento, se encuentra en la misma situación de partida que cualquier ciudadano del Estado, deseoso de obtener sus propias informaciones y a quien, por tener las manos atadas, no le queda más remedio que recurrir al único medio disponible: la protesta pública.⁶⁰

I ara Brecht:

El "Teatro" consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados⁶¹ o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno.⁶²

Tarea específica del teatro es interpretar la historia y comunicarla al público mediante extrañamientos apropiados.⁶³

No podem seguir amb el nostre raonament si abans no ens aturem un instant per tal de donar-li alguna explicació a aquesta citació de Brecht. Com pot ser que el teatre serveixi per a divertir i tot seguit ens diga que "interpreta la historia"? Creiem que aquests dos fets no són gens compatibles. Desvincular el teatre de la realitat implica que l'espectador hi acudisca a divertir-se, no que hi assistisca a raonar els processos històrics i polítics que s'esdevenen fora de la sala de representacions. Potser Brecht es referiria a tot el teatre fet fins aleshores i mancat de l'estranyament —ple de catarsi— i per això apareix amb majúscula i entre cometes.

Ara ja podem seguir. Què uneix Weiss i Brecht teòricament o conceptualment?

D'una banda trobem que tots dos autors coincideixen en la valoració de la realitat com

⁶⁰ WEISS, *op. cit.* (1976), p. 101-102.

⁶¹ Sobta que aquesta importància de la trama en la peça teatral coincideix amb la idea tradicional o, concretament aristotèlica, d'entendre la trama o la història com a germen de la peça teatral.

⁶² BRECHT, B., *op. cit.* (1963), p. 15.

⁶³ *Ibd.*, p. 59.

a fonament de tota peça teatral que vulga "influir" en la societat. Una realitat que, per al primer, apareix de manera palmària com l'origen de la peça teatral:

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma.⁶⁴

Una peça que no es quedarà amb la realitat i prou sinó que, i aquí és on rau l'estètica "documentària", aquesta realitat serà muntada de manera que el resultat engegue els mecanismes d'enteniment del públic, com dirà Brecht també, i pose llum allà on no hi havia o, més ben dit, denuncie les injustícies. Llavors, el resultat serà que

El escenario del Teatro-Documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva.⁶⁵

Cal remarcar el muntatge d'aquesta realitat que, en Weiss pareix que s'haja de fer al mateix temps que es construeix l'obra i, pel contrari o d'altra banda, Brecht incideix més en el caràcter actiu del "vident", ara espectador. Aquest individu apareix no immers i desdibuixat en la massa-públic sinó que, malgrat formar-ne part, no perd la seua capacitat de pensament ni d'exercitació mental. Serà ell qui activament, construirà el missatge que l'obra vol transmetre.

[...] partiendo de fragmentos de la realidad, intenta confeccionar un ejemplo utilizable, un modelo de los fenómenos actuales. No se situa en el centro del acontecer, sino que adopta la posición del que observa y analiza. Con su técnica de montaje, hace resaltar detalles claros entre el caótico material de la realidad exterior.⁶⁶

⁶⁴ WEISS, *op. cit.* (1976), p. 99-100.

⁶⁵ *Ibd.*, p. 102.

⁶⁶ *Ibd.*, p. 104.

Representaciones de este tipo requieren un recitado que permita la libertad y movilidad al espíritu del espectador. Éste debe estar, por así decirlo, en condiciones de hacer continuos montajes filmicos sobre nuestra construcción [...] ⁶⁷

Per a Brecht aquesta realitat esdevé una realitat allunyada de l'espectador, aliena, però llegible i identificable per part del públic. En resum una realitat "estranya" als seus ulls. Ell aprofundeix en aquest concepte, el matisa, l'enriqueix i fonamenta el que la crítica ha anomenat "teatre èpic". El mateix autor el defineix així.

[...] "efecto de extrañación". Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace parecer extraño. [...] [*en el teatre antic i medieval, ho feien amb màscares i ara es fa amb música i mímica*] [...] Servían estos medios para romper el ensimismamiento del espectador, pero su técnica estaba basada en la hipnosis y en la sugestión en un grado aún mayor que la que trata abiertamente de ensimismar. ⁶⁸

Aquest concepte és vital per a aquest tipus de teoria teatral. La primera referència que hi hem trobat és la que dona G. E. Lessing en la seua *Dramatúrgia d'Hamburg*. Allà apareix el terme alemany *Täuschung* que en català vindria a equivaldre al substantiu abstracte "il·lusió". Brecht parla d'*Entfremdung* que en català es tradueix per "estranyament". També Ricard Salvat esmenta

[...] concepto de alejamiento-distanciación, el llamado efecto V. ⁶⁹

I fins i tot en el treball d'Edward A. Wright en la seua versió en castellà apareix aquest concepte sota la paraula "desapego" i ho fa així:

⁶⁷BRECHT, B., *op. cit.*, (1963) p. 37.

⁶⁸*Ibd.*, p. 38.

⁶⁹Aquest efecte V respon al *Verfremdungseffekt* en paraules de Brecht. Pròleg de R. Salvat a DESUCHÉ, J., *op. cit.* (1968), p. 17.

Brecht estava a favor del desapego —cierta indiferencia emocional— para que el público pudiera obtener placer en entender lo que estaba viendo, en lugar de sentirlo. Repudia al tipo de público que participa emocionalmente con la representación y en cambio alaba al que sabe moderar o equilibrar sus sentimientos con el conocimiento y la observación.⁷⁰

Robert Abirached recull aquest terme, el "*efecto de distanciamiento*" o "*extrañamiento*", el qual té com a objectiu principal

[...] alterar las apariencias de las cosas habituales, y el orden de las ideas mejor establecidas.⁷¹

Aquest autor esmenta més endavant certs exercicis que, a nivell de creació del personatge i de treball actoral, augmenten la distància entre l'actor i el personatge que representa, cosa que pareix que entre en conflicte amb aquella encarnació que propugnava Stanislavski per als seus estudiants i futurs actors.

[...] todos los actores que sean artistas, los creadores de imágenes, deben utilizar caracterizaciones que les permitan "encarnar" en sus papeles.⁷²

En paraules de Brecht, això vol dir actuar de manera "conscient".

Espectadores y actores no deberían aproximarse entre sí, sino más bien distanciarse unos de otros. Es más, cada uno debería distanciarse de sí mismo. Si no, corre el riesgo de perder el temor, que es un elemento necesario en todo descubrimiento.⁷³

⁷⁰ WRIGHT, E. A., *Para comprender el teatro actual*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 150.

⁷¹ ABIRACHED, R., *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 267.

⁷² STANISLAVSKI, C., *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 2007, p. 54.

⁷³ BRECHT, B., *op. cit.* (1973), p. 38.

Brecht aprofitarà el cabal dramàtic per dur a terme la seua estètica i açò es veu en la utilització o l'apel·lació a, per exemple, el corifeu del teatre grec clàssic, el teatre kabuki japonès, el clown del circ⁷⁴, i d'altres com la construcció d'escenes amb estructura separada, la farsa o la llegenda, la dansa o el cant, l'escenari giratori, l'atrezzo escàs i significatiu, etc.

Canviant de tema i partint de la premissa que ja hem esmentat més amunt, la qual sosté que tot el teatre no deixa mai de ser polític perquè té el seu origen en la *polis*, Brecht opina que eren les classes dominants les qui aprofitaven aquest espectacle per perpetuar-se en el poder. Només serà en el segle XX quan es qüestionaran les bases de la societat, i això ho farà el proletariat.

Sólo cuando una clase nueva, el proletariado, reclamó el poder en algunos países de Europa (y lo conquistó en uno), surgieron teatros que fueron verdaderas instituciones políticas. La nueva clase, al reivindicar o conquistar el poder, ya no se conformó con el mero control de la imagen del mundo desde el teatro, sino que puso el mundo al alcance de los espectadores, transformando los teatros en lugares de ilimitada actuación política.⁷⁵

Després de veure'n l'auge, Piscator i Brecht ja apuntaven una raó per la qual el teatre èpic/polític anirà perdent públic i interès. A banda de qüestions que incideixen en el camp del materialisme més pragmàtic i que ja Piscator apuntava —la manca de pressupost per a muntatges certament ambiciosos— se n'afegen d'altres. La primera raó seria la paradoxa que existia des dels inicis del comunisme, basada en el fet que el teatre que se suposava comunista, funcionava comercialment dins d'un sistema capitalista, o seguint unes normes mercantils, de les quals els mateixos comunistes renegaven. I la segona raó, que apunta Brecht i que recau en el terreny més tècnic o

⁷⁴ "Si llego a tener un teatro en mis garras...". BRECHT, B., *op. cit.* (1973), p. 63.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 185.

literari és que, entrant en l'antic debat ensenyar/divertir referit a l'obra d'art, aquest teatre prioritzarà molt la part didàctica i poc o gens l'artística⁷⁶, cosa que farà també augmentar el desinterès per part de l'espectador que és, al cap i a la fi, el destinatari últim de l'espectacle.

També Augusto Boal opinava que tot teatre es

[...] necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas⁷⁷.

I ho entén d'Aristòtil fins a la seua "teoria de l'oprimit" passant per l'anomenada "poètica de la virtut" de Maquiavel i pel tàndem Hegel-Brecht.

Sense cap ànim de parafrasejar Boal, hem de dir que l'anàlisi d'aquestes estètiques teatrals té com a denominador comú l'afectació que el teatre té sobre la societat, sobre l'espectador. Aquest punt de vista polític o social —o fins i tot marxista, en referir-se a la teoria brechtiana— presenta uns matisos, uns objectius i unes concrecions o propòsits segons es tracte d'Aristòtil, de Maquiavel o de Brecht. De l'oprimit en parlarem a continuació per ser l'estètica particular de Boal.

A partir de l'anàlisi de certs conceptes que naixen de l'estètica d'Aristòtil, Boal per dir-ho breument, sosté que tota la tragèdia grega tenia com a finalitat el control social, el manteniment de l'estructura social de l'Atenes clàssica, la divisió social entre classes privilegiades i no privilegiades, entre aristòcrates i poble pla. Així doncs, el "mètode coercitiu" de la tragèdia grega tenia un objectiu, una

[...] tarea básica: la purgación de todos los elementos antisociales.⁷⁸

⁷⁶ *Ibd.*, p. 146-147.

⁷⁷ BOAL, A., *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974, p. 9.

⁷⁸ *Ibd.*, p. 63.

L'heroi clàssic nascut del protagonista-aristòcrata actua segons un *ethos*—l'acció nascuda de les facultats, hàbits i passions— i una *diànoia*—justificació de l'acció, el discurs. En un moment de la tragèdia, aquest heroi comet una errada tràgica o *hamartia*, una errada que suposa anar contra la societat, contra allò establert. Boal ho exemplifica amb Èdip o amb Antígona.

Després de totes les successives peripècies —canvis radicals en el destí del personatge— i de l'anagnòrisi final —el descobriment o l'explicació a l'heroi a través del discurs de l'errada tràgica— el resultat de la tragèdia serà el restabliment de l'equilibri tal i com existia abans d'aquell malencert.

És així com tota la tragèdia, gràcies a l'empatia —una relació emocional entre l'espectador i el personatge—, produeix en aquest espectador una catarsi, una purgació d'allò que podria sotragar els fonaments de l'ordre establert en la *polis*. Per tant, tornem a l'inici del nostre raonament: la tragèdia grega es desenvolupa sota el prisma del control social.

L'Edat Mitjana serà, si fa no fa, continuadora de l'estètica aristotèlica si atenem d'una banda, al control social exercit per l'Església amb les seues representacions, i de l'altra a la catarsi que els personatges-símbol exercien sobre el públic llec.

Amb l'auge de la burgesia i per tant de l'Humanisme i dels altres corrents cristians com els calvinistes o els luterans, es desenvoluparà a Europa el que Boal ha denominat "peces de la virtut", en contraposició a les "peces del pecat", les que adoctrinaven, en les quals

[...] los buenos eran recompensados y los malos castigados⁷⁹

Aquesta burgesia tenia com a referent l'ara i l'aquí, és a dir, el tòpic clàssic del

⁷⁹ *Ibd.*, p. 77.

“carpe diem” substituït del “tempus fugit” medieval. Temes com el valor de la comunitat —monestir o estament noble—, la caritat, els orígens mítics de la nissaga, l'altre món on romandran les ànimes fins al dia del Judici Final en què tothom ressuscitarà, el destí o la fortuna, deixen pas al valor individual, als diners, al món real i a la virtut personal. I només cal llegir alguna novel·la del *Decameró* de Giovanni Boccaccio per advertir-ho.

Segons Boal, aquest “home virtuos” és un home viu, mancat de caràcter moral, de carn i os i guiat per la seua intel·ligència. Ha nascut el personatge subjecte, un personatge que té com a paradigma en aquest treball, a banda de Hamlet, Ligurio, el personatge central de *La mandràgora* de N. Maquiavel.

Ligurio cree sólo en la propia inteligencia, en su capacidad de resolver, a través del intelecto, todos los problemas que surjan. Jamás confía en el azar, en la buena fortuna o en el destino, como Calímaco; confía sólo en los esquemas que piensa y preestablece, y después metódicamente ejecuta. En ningún momento le pasa por la cabeza ningún pensamiento o preocupación de orden moral a no ser cuando medita sobre la maldad de los hombres. Medita sin ningún lamento, sólo con mucho sentido práctico y utilitario. Medita fríamente, como lo haría el mismo Maquiavelo, sobre el buen o mal uso que se puede hacer de la crueldad, sin atribuir a la crueldad en sí ningún valor moral.⁸⁰

Aquest personatge “lliure” però no totalment segons Hegel, serà qui generarà la tragèdia perquè s'hi enfrontarà a la seua antítesi per finalitzar amb una síntesi o un *equilibrio consensuado*⁸¹, resultat de la mort d'un d'aquests dos personatges o del seu penediment.

Més endavant el Romanticisme lluitarà contra els valors burgesos, amb aquell retorn al medievalisme —l'amor, l'honor, la lleialtat— i cronològicament ho farà així mateix el Realisme i el Naturalisme de manera objectiva. Aquesta objectivitat que Zola

⁸⁰ *Ibd.*, p. 92.

⁸¹ *Ibd.*, p 100.

va adoptar per a la seua escriptura va trobar el seu substitut en la fotografia, i al nostre entendre, també en la premsa. És llavors quan es torna al camí del subjectivisme per intentar el canvi social: almenys a l'ésser humà li queda la seua llibertat de pensament, llibertat subjectiva. Ionesco serà qui ho practique. La qüestió que els crítics es plantegen ve de la mà de l'allunyament d'aquest teatre subjectiu de la realitat més propera, de la quasi incomprensió dels textos. El teatre surrealista d'Artaud, per exemple, pecarà, des del nostre punt de vista, d'incomprensible, de no understandable, en un temps com són els primers anys del segle XX, plens de fortes transformacions socials, la més pregonada de les quals és la industrialització i la consolidació i l'aparició en l'escena pública del proletariat, i tot el que això comportarà políticament i artística. Un proletariat que voldrà

[...] erigir seu espaço cultural próprio, fora da cultura hegemônica das outras classes. No caso, em oposição à cultura burguesa.⁸²

Aquí té la possibilitat de, tal com diu Boal, "quallar", el teatre èpic o del materialisme dialèctic seguint les pautes marxistes. Ço és, que les idees tenen un origen físic: primer de tot la matèria i la consciència d'allò que se'n deriva.

Anem ara aquí a exposar breument quina és la teoria hegeliana per oposició a la brechtiana, tal i com fa Boal en el capítol tercer de l'obra que estem treballant. Tots dos autors són com paral·lels: Brecht en aquest estudi de Boal parla d'entorn hostil o societat opressora:

[...] el personaje no es sujeto absoluto sino que es objeto de fuerzas económicas y sociales a las cuales se responde, y en virtud de las cuales actúa.⁸³

⁸² GARCIA, *op. cit.*, p. 7.

⁸³ BOAL, *op. cit.*, p. 119.

I Hegel és citat en parlar de voluntat interior i caràcters dels personatges.

[...] la poesía dramática [...] se desarrolla esencialmente en un conflicto de circunstancias, pasiones y caracteres que lleva consigo acciones a nuestra vista. [...] la acción no parece nacer de circunstancias exteriores sino de la voluntad interior y de los caracteres de los personajes.⁸⁴

A partir d'aquesta concepció entre subjecte hegelian i objecte brechtian, Boal té clar que la teoria teatral de Bertolt Brecht és simplement marxista. No èpica, perquè Brecht ja reconeixia que el seu concepte no acabava de ser complet i tancat —i introdueix l'etiqueta "poètica dialèctica". Aquell esquema comparatiu que ja coneixem entre poètica idealista i èpica publicat en el prefaci de *Mahagonny* i d'altres escrits, Boal el torna a reproduir i afig al seu inici "forma dramática" en referir-se a la primera i "poética marxista" per a la segona. Corroboren aquest argument aquestes dues citacions:

[...] el ser social, como lo decía Marx, determina el pensamiento social.⁸⁵

Brecht en cambio no habla de necesidades morales sino de necesidades sociales o económicas. [*Parlant de Hegel i dient que els personatges moralment no poden evitar ser el que són i fer el que fan.*]⁸⁶

Un altre concepte que Augusto Boal es qüestiona en tractar Brecht és l'empatia, que condueix a la catarsi aristotèlica la qual "desperta sentiments" en l'espectador, no com el distanciament que "exigeix decisions". És llavors quan observa que en aquest

⁸⁴ *Ibd.*, p. 115.

⁸⁵ *Ibd.*, p. 124.

⁸⁶ *Ibd.*, p. 126.

procés empàtic s'esdevé una osmosi estètica. En les seues paraules:

[...] el espectador que es hombre, real y vivo, asume como realidad y como vida lo que se presenta en la obra de arte como arte. Ósmosis estética.⁸⁷

I aquesta osmosi no es produirà quan actue la censura, no hi haurà transvasament d'universos entre la ficció i la realitat.

Augusto Boal, i també Paulo Freire, han esdevingut uns referents mundials per ser els primers en parlar de "poètica de l'oprimit" que nosaltres mateixos vam experimentar en un curset de teatre per a professors realitzat ara fa uns anys. Anem a deixar que el mateix Boal ens introdueca en aquesta estètica.

Al principio el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta.

Después las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron unos muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores separó los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!

El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: Sistema Comodín.

[...] el pueblo reasume su función protagónica en el teatro y en la sociedad.⁸⁸

Per tal d'entendre aquesta poètica cal almenys referir-nos al moment històric en què s'origina. Ens trobem un Brasil que el 1964 enceta una dictadura militar que durarà fins a 1985 en què inicia el seu mandat democràtic el president José Sarney. Durant aquests anys tenen lloc certs fets interessants per a la contextualització de l'oprimit.

⁸⁷ *Ibd.*, p. 138.

⁸⁸ *Ibd.*, p. 143.

El primer d'aquestos fets va ser el naixement d'aquesta concepció de l'art durant l'auge de la teologia de l'alliberament, nascuda arran de la Conferència de Medellín el 1968, i encapçalada pel peruà Gustavo Gutiérrez Merino i pel brasiler Leonardo Boff. Aquesta manera d'entendre el catolicisme emprava conceptes ja coneguts des de feia anys però mai aplicats a cap religió —el marxisme es definia com a ateu. Parlem de conceptes com explotació, injustícia, lluita de classes, condicions de vida dignes, etc.

Uns altres fets que potser expliquen el naixement de la poètica de l'oprimit són la formació teatral d'Augusto Boal als EUA (1953-1955) i l'exili que hagué de patir a causa de la dictadura (1971-1980).

L'objectiu principal d'aquesta poètica de l'oprimit és passar d'aquella separació actors-públic a generar el que s'han anomenat "espec-actors", perquè així tothom prenga consciència⁸⁹ de la seua opressió. Aquesta en un principi estava centrada o s'enfocava cap als abusos que practicava el capitalisme sobre les classes obreres; els terratinents sobre els camperols al Brasil rural. Però amb la mundialització d'aquesta tècnica teatral, l'opressió pot trobar-se en qualsevol situació humana en què algú se senta injustament tractat o subordinat de manera injusta per algú altre.

[...] su principal objetivo: transformar al pueblo, "espectador", ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática.⁹⁰

Si rellegim la citació llarga que encapçala aquesta teoria, veiem que atén a una col·lectivització d'una banda dels mitjans i dels espais teatrals; i en segon lloc dels personatges o "mitjans escènics", un retorn al que ell deia que era el teatre en origen: una festa de tots.

⁸⁹ "conscientización", *Ibd.*, p. 147.

⁹⁰ *Ibd.*, p. 147.

Per tal d'arribar a aquesta col·lectivització i a aquesta *conscientització* Boal fa servir unes tècniques que recorden Stanislavski, perquè treballen amb l'actor, amb l'ésser humà que es re-presenta, el qual circula pel camí de la creació del seu personatge. Aquí en l'oprimint aquest actor abraça tot l'espai: escènic, teatral i espectacular, per no crear-hi límits ni diferenciacions que pogueren fer pensar en orígens socials diferents.

Perquè un espectador esdevinga actor, cal que supere quatre etapes, cadascuna de les quals inclou una sèrie d'exercicis específics. Aquestes etapes són: el coneixement del propi cos, l'expressivitat del propi cos, el teatre com a llenguatge —dramaturgia simultània, teatre-imatge, teatre-fòrum— i teatre com a discurs.

A poc a poc i des de la realitat de l'individu —el cos humà— anem experimentant en nosaltres el canvi, la presa de consciència d'aquesta opressió. Després d'aquestes etapes no es tanca l'espectacle. Boal mirava per l'assaig, pel procés creatiu, per *l'itinere*, perquè l'acabament de la tasca és la fi de l'opressió, la revolució social, i no la fi dels exercicis teatrals.

Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!⁹¹

Augusto Boal implementa aquesta poètica en la direcció del Teatro de Arena de São Paulo des de 1958 a 1961 amb obres com *Revolução na América do Sul*⁹² (1960) d'ell mateix i amb posterioritat amb peces de Bertolt Brecht. S'inclou en les representacions d'aquesta sala un espectacle anomenat *Primeira feira paulista de*

⁹¹ *Ibd.*, p. 191.

⁹² “[...] pronto intenta utilizar las teorías del “distanciamiento”, tímidamente ensayadas, en forma de ejercicios que no se limitaban simplemente a la busca de la verdadera emoción, sino que más bien buscan la crítica social y psicológica del personaje”. Paraules de PEINOTO, F., “Más allá del ejemplo europeo” dins de COPFERMAN, E. [et al.], *Teatros y política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, p. 102.

opinião, realitzada el 1968 sota la direcció del mateix Boal⁹³.

Aquesta fira tindrà la seua successora en la *Feira portuguesa de opinião*⁹⁴ de Lisboa, els textos de la qual, d'autors com Helder Costa, José Jorge Letria o Sérgio Godinho entre d'altres, estan recollits sota el títol *Ao qu'isto chegou*. El recull pretén configurar un espectacle en el qual participaven una trentena d'artistes entre poetes, dramaturgs, pintors, etc., tots ells amb el denominador comú de la denúncia social, la qual girava al voltant dels problemes i de les qüestions que van quedar sense resoldre després de la "Revolució" dels Clavells de 1974 a Portugal.

Després d'haver recorregut per Weiss, Brecht i Boal, autors que considerem els més acostats al nostre objecte d'estudi i a la seua teorització, ens trobem en la posició de caracteritzar ni que siga a nivell teòric què entenem ara per obra de teatre polític. Partiríem de les següents premisses:

1. Text dramàtic en prosa o en vers que té com a finalitat la denúncia de les desigualtats. És a dir que ens trobaríem davant un text escrit per un dramaturg que pretén modificar amb la seua literatura les conductes del públic en favor d'una societat més justa.
2. En aquestos textos hauran d'aparèixer en contrast clar i en acció directa personatges opressors i oprimits, poderosos i sotmesos al poder. Els primers exerciran el poder de manera injusta i els segons en patiran els efectes i reaccionaran per canviar l'*statu quo*. Aquestos personatges simbolitzen les forces en conflicte; representen els grups que lluiten per millorar en la seua condició social.
3. Si el teatre és un art molt arrelat a la cultura que el veu nàixer, quan

⁹³ *Enciclopédia Itaú Cultural*, [en línia]. 2015. São Paulo (Brasil). [Consulta 12 febrer 2015]<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4153>

⁹⁴ Aquesta era la tercera experiència i es va celebrar a Lisboa el 12 de desembre de 1977. La primera es va fer a São Paulo el 1968 al Teatro de Arena i la segona es va dir *Feira Latino-Americana* i es va realitzar a Saint Clement's Church de Nova York.

parlem de teatre polític encara estarà més arrelat perquè no només hi apareix la idiosincràsia cultural en escena sinó també les circumstàncies històriques i polítiques que embolcallen d'una banda el text teatral i d'altra banda la seua posada en escena. La realitat més immediata mediatitza la generació de la trama i la seua escenificació.

Acabem de dibuixar el teatre polític a nivell literari. Però no podem oblidar el pla espectacular en segon lloc i el pla de gestió teatral en tercer lloc. Pel que fa al pla espectacular trobarem teatre polític quan:

1. utilitzem el públic com un grup social destinatari actiu del missatge polític que es representa en la trama de la peça teatral. Aquest públic a banda de destinatari del missatge, assolirà la seua plena recepció del text en el moment en què el seu missatge modifiqui la seua conducta social mitjançant el distanciament segons Brecht o l'osmosi estètica segons Boal, però sempre amb la raó i la lògica política.
2. utilitzem tècniques espectaculars que redunden en aquests mecanismes —distanciament o osmosi estètica.

Atenent a la gestió teatral, creiem que teatre polític és aquella peça que, en engegar uns mecanismes metafòrics o simbòlics per part del director d'escena o del programador de la seua representació, presenta una lectura plena de denúncia social o política. A aquesta mena de "politització" del text teatral o per extensió "politització" del teatre, s'adscriuen sobretot les obres del teatre clàssic grecolatí per la seua intemporalitat i per la seua multiplicitat de lectures i d'interpretacions. Les seues lectures serviran si més no per als homes i dones de teatre per difondre el missatge polític que la censura reprimia i prohibia.

Caldria afegir a la nostra investigació un tipus de teatre que representa una ruptura amb l'escena, amb l'edifici i, a més, simbòlicament amb els intermediaris entre els espectadors i els actors. Parlem del teatre de carrer, un teatre

[...] que recusa os circuitos burocráticos e comerciais da cultura. [*El carrer*] [...], representa uma tentativa de fuga integral em relação ao sistema e ao aparelho cultural.⁹⁵

2. El teatre polític des dels anys 80 fins a l'actualitat

Hem pensat que el plantejament d'Ágnes Heller és molt clar i molt útil a l'hora de construir estèticament el segle XX i XXI. Segons ella,

Tres generaciones han aparecido desde la Segunda Guerra Mundial: la generación *existencialista*, la generación de la *alienación* y la generación *postmodernista*, para emplear los términos con los que ellas mismas se denominan. [...] La primera [...] empezó su avance inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y alcanzó su cenit al principio de la década de los años cincuenta. La segunda oleada se inició con los acontecimientos de la mitad de la década de los años sesenta y alcanzó su cima en 1968, pero continuó expandiéndose hasta mediados de los setenta. El tercer movimiento surgió en los años ochenta y aún no ha llegado a su cúspide.⁹⁶

Durant aquests anys el concepte de Posmodernitat s'ha popularitzat entre la crítica, encara que, segons F. Fehér

[...] no constituye un período histórico ni se trata de una tendencia con características bien definidas. [...] está delimitado

⁹⁵ BARBOSA, P., *Teoria do teatro moderno*, Porto, Edições Afrontamento, 2003, p. 165.

⁹⁶ HELLER, Á., "Existencialismo, alienación, postmodernismo: los movimientos culturales como vehículos de cambio en la configuración de la vida cotidiana", dins HELLER, Á., i FEHÉR, F., *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 235-236. El subratllat és de l'autora.

por aquellos que tienen problemas o dudas con la modernidad [...] por aquellos que quieren someterla a prueba y por aquellos que quieren hacer un inventario de los logros de la modernidad, así como de sus dilemas no resueltos.⁹⁷

Som de l'opinió de Heller en referir-se al Postmodernisme, quan sosté la següent afirmació que ens demostra la inestabilitat de l'etiqueta, la seua heterogeneïtat.

El postmodernismo como movimiento cultural (no como ideología, teoría o programa) tenía un mensaje lo suficientemente sencillo: «todo vale».⁹⁸

L'autora ho explica dient que cada persona pot rebel·lar-se contra el que vulga. També hi haurà altres que no voldran rebel·lar-se contra res: viuran tranquils.

Malgrat aquest qüestionament, hem de remetre'ns prèviament a Marvin Harris, qui sosté que aquest concepte ja havia estat utilitzat en l'àmbit de l'arquitectura durant els anys 40.⁹⁹ La crítica, però, afirma de manera general que el terme "postmodernitat" va ser encunyat per primera vegada per Jean François Lyotard en el seu llibre *La condición posmoderna*, publicat a França el 1979.¹⁰⁰

Com a premissa principal d'aquest corrent hi ha el descrèdit de la ciència i de la tecnologia, a banda de les següents característiques que resumidament exposa Harris, adaptant Kuznar.

- La representación de la vida social como un "texto".
- La elevación del texto y del lenguaje al rango de fenómenos fundamentales de la existencia.
- La aplicación del análisis literario a todos los fenómenos.
- El cuestionamiento de la realidad y de la

⁹⁷ FEHÉR, F., "La condición de la postmodernidad", *ibid.*, p. 24.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 239.

⁹⁹ HARRIS, M., *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2004, p. 153.

¹⁰⁰ LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

- idoneidad del lenguaje para describir la realidad.
- El desdén o rechazo del método.
 - El rechazo de las teorías generales o metanarrativas.
 - La advocación de la multiplicidad de voces dispares.
 - La prioridad concedida a las relaciones de poder y a la hegemonía cultural.
 - El rechazo de las instituciones y logros occidentales.
 - Un relativismo radical y cierta propensión al nihilismo.¹⁰¹

Ens movem en un context social i estètic de banalització¹⁰², de falsificació de la vida social¹⁰³, és a dir, en "*el imperio social de las apariencias*"¹⁰⁴ on tot el que trobem al nostre voltant està "mediatitzat" pels *mass media* i on la realitat i la ficció es confonen fins a extrems inimaginables fa uns anys.

L'ésser humà en quasi tot el planeta ha arribat a una societat mediàtica inserida en el sistema econòmic capitalista. Aquest ésser humà ja no respon a una interacció entre individus sinó que la seua relació amb l'entorn és múltiple i a més mediatitzada per la tecnologia. Inserit en aquesta societat, el mateix Debord retrata un individu que forma part de la massa. Una massa que l'anul·la, l'aliena com a persona.

En este punto de la "segunda revolución industrial", el consumo alienado se convierte en un deber para las masas, un deber añadido al de la producción alienada.¹⁰⁵

En aquesta línia de pensament, el filòsof portuguès Boaventura Sousa Santos es fa la següent pregunta: "Per què pensar?" I la contesta amb els següents arguments:

- Perquè estem en un període de transició i turbulent.

¹⁰¹ HARRIS, *op. cit.*, p. 153-154.

¹⁰² DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, València, Pre-textos, 2010, p. 64.

¹⁰³ *Ibd.*, p. 69.

¹⁰⁴ *Ibd.*, p. 101.

¹⁰⁵ *Ibd.*, p. 55.

- Perquè cal que siguem objectius sense ser neutres.
- Perquè cal lluitar contra el *despensament* i cercar una alternativa a la globalització econòmica.
- Perquè hem de sentir, cosa que exigeix una implicació emocional, un entusiasme i una indignació.
- Perquè les lluites lúcides no condueixen a resultats lúcids.
- Perquè no podem confiar en qui pensa per nosaltres: potser siga perillós tenir per vertaderes les coses que diu.¹⁰⁶

El concepte de postmodernitat en aquest món globalitzat o mundialitzat suscita una sèrie d'interrogants que sacsegen premisses o pautes, tals com el paper del sexe masculí i el debat a l'entorn de la identitat de gènere —almenys a Occident—, si atenem a un fet individual; o també la democràcia o la postdemocràcia¹⁰⁷ real si contemplem un fet més social.

Després de veure com la nostra època és l'època del "tot val", de la societat postindustrial centrada en el temps lliure; i dels diners i el consum com a elements estratificadors, hem de veure quin paper té l'artista i l'art en aquest context, i més endavant quin és el paper del teatre compromès i polític enmig d'aquesta mar d'estètiques, modes, cultures, "ideologies".

T. Adorno en la seua *Teoría estética* sosté que:

Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política.¹⁰⁸

¹⁰⁶ SOUSA SANTOS, B., Seis razões para pensar. *Lua Nova. Revista de Cultura e política*. [en línia]. 2001, núm 54, pp 13-24. [Consulta 12 febrer 2015]. <[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Porque%20pensar Lua%20Nova 2001.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Porque%20pensar%20Lua%20Nova%202001.pdf)>

¹⁰⁷ MONEDERO, J. C., "¿Postdemocracia? Frente al pesimismo de la nostalgia, el optimismo de la desobediencia". *Revista Nueva Sociedad* [en línia]. Juliol-agost 2012, núm. 240, p. 68-86. [Consulta 12 febrer 2015]. <http://www.nuso.org/upload/articulos/3881_1.pdf>

¹⁰⁸ ADORNO, T., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1977, p. 305. Citat a partir de MARTÍN PRADA, J., Posmodernidad y recepción estética y cultural. [en línia]. 1997. [Consulta 12 febrer 2015]. <<http://w3art.es/jluismartinprada/textsjmp/posmodityrecepestetic.pdf>>

És cert que l'art no està pensat per a la política si l'entendem com un fenomen concebut per al gaudi estètic i immers en una societat burgesa i elitista que comparteix el lema "l'art per l'art", ja conegut des de principis del segle XX.

Si l'entendem, però, com un objecte que a més de bellesa està carregat d'ideologia, la seua funció social per crear consciència, els seus mitjans de creació i la seua representació, en són uns altres. Jacques Rancière manté un posicionament filosòfic que es troba en les antípodes del d'Adorno. Aquest professor algerí opina que l'art és polític en la mesura que dissenteix d'allò socialment i políticament admès i assumit per tot individu.

[...] se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc.¹⁰⁹

Malgrat aquesta contundència en la seua afirmació, Rancière en un altre moment de l'article també és capaç d'afirmar que encara que l'art pretenga ser polític, no té perquè existir l'efecte següent en el públic, la seua reacció i acció, el seu canvi de pautes de comportament com a ciutadà.

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Contribuyen más bien, a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Forjan el consenso otras formas de «sentido común», formas de un sentido común polémico.¹¹⁰

Juan Martí Prada, en referir-se a l'art compromès, sosté el que nosaltres també sospitàvem, però que no havíem vist explícitament fins ara: l'art compromès és

¹⁰⁹ RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Castelló, El Lago ediciones, 2010, p. 56.

¹¹⁰ *Ibd.*, p. 78.

ideològicament parlant, d'esquerres.

De hecho, poco a poco el término "ideológico" en su referencia a la teoría estética acaba por ser empleado como equivalente al término "político" para describir arte de la izquierda y para distinguirlo de un arte "estético" o "no crítico" de lo social.¹¹¹

Cosa que implica que l'art compromès comporta una intencionalitat social de l'artista¹¹². Un artista que s'entén, en general, com una persona que és del món i està en el món, no com un element que el conforma sinó com un individu que en beu i que s'hi relaciona, segons estableix el filòsof Merleau-Ponty. I per això aquesta persona

[...] é preciso ser capaz de tomar distância para ser capaz de um engajamento verdadeiro, o qual é sempre um engajamento na verdade¹¹³

Sartre, però, replica aquesta idea en entendre el filòsof o l'intel·lectual compromès "un home del seu temps", que està a tot arreu en el moment en què ocorren els fets.¹¹⁴

Aquest intel·lectual suposadament compromès ha de produir un art que vaja en contra del poder establert, del sistema de classes establert, per emancipar-se o per deixar d'estar oprimint.

[...] *engajamento* ou do intelectual como figura que intervém críticamente na esfera pública procura exprimir, trazendo consigo não só a transgressão da ordem [...] existente[...], mas também a crítica da forma e do conteúdo da própria atividade das artes, ciências, técnicas, filosofia e

¹¹¹ MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 14.

¹¹² *Ibd.*, p. 21.

¹¹³ CHAUI, M. *Intelectual engajado: uma figura em extinção?*. Centro de Estudos Sociais (CES), Universidade de Coimbra. [en línia]. [Consulta 12 febrer 2015]. <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf>

¹¹⁴ *Ibd.*, p. 6.

direito.¹¹⁵

Aquest aspecte també és compartit pel filòsof Alain Badiou, el qual considera que el sistema neoliberal és un creador de desigualtats; i que cal un tipus d'espectacle que vaja en contra d'aquests dirigents capitalistes.

[...] el capitalismo liberal es un monstruo de desigualdad. [...] lejos de ser una forma aceptable de la democracia, el sistema parlamentario es su corrupción más solapada, porque presenta la continuidad opresiva bajo la forma falsificada de una elección. [...] volverse, volverse de nuevo indiferente al espectáculo social oficial.¹¹⁶

D'altra banda, la sociòloga Marilena Chaui exposa les causes del retraïment de l'artista compromès en aquests temps que vivim.¹¹⁷ Aquestes causes principals en serien les següents:

1. Final de les "utopies revolucionàries". El capitalisme ho ha contaminat tot i no es veu cap alternativa, no existeix un "horitzó històric de futur". El símbol d'aquest èxit és per a molts la caiguda del mur de Berlín el 10 de novembre de 1989.
2. L'espai públic minva i l'espai privat augmenta. L'individu esdevé un consumidor immers en aquest neoliberalisme. Com a conseqüència d'açò veiem una contínua despolitització de la societat i un sagnant dèficit democràtic, cosa que condueix les societats a una dictadura social. L'intel·lectual compromès es transforma en "*especialista competente*". Ja no es critica res perquè cal viure bé i sense sotragar l'*status quo*.
3. La informació i el coneixement són elements clau del capitalisme i

¹¹⁵ *Ibd.*, p. 9. El subratllat és de l'autora.

¹¹⁶ BADIOU, A., *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 148-149.

¹¹⁷ CHAUI, *op. cit.*, p. 9-12

configuren certs monopolis. Es parla ja de "capital intel·lectual", d'obsolescència del coneixement, etc. Evidentment tot dependent d'inversions de les grans empreses i en mans del sector privat. Fins i tot la política, com en el cas de governs tecnòcrates com el d'Itàlia de Mario Monti, del 16 de novembre de 2011 al 28 d'abril de 2013.¹¹⁸

I d'aquestes causes, l'autora exposa, si més no, aquestes conseqüències generals:

1. Gràcies a les tecnologies de la informació tot s'esdevé ara i aquí, sense distàncies, diferències ni fronteres; i sense passat ni futur.
2. Creix exponencialment l'individualisme agressiu, cosa que comporta una inseguretat i una recerca del refugi el qual hi ha persones que el troben en la família, en el clan, en religions fonamentalistes o en líders populistes.
3. Si el ciutadà és consumidor, el polític esdevé producte de consum. L'ètica pública desapareix en favor de l'ètica del governant.
4. Els mitjans de comunicació, sobretot la televisió, ha trencat el dilema entre aparença i sentit; virtual i real. La idea de simulacre, triomfa.
5. A nivell polític, la lluita de classes ha estat substituïda per "*satisfaçã-
insatisfaçã do desejo*".¹¹⁹

En aquest context sociològic és el moment d'exposar el concepte que Hans Thies Lehmann ha teoritzat en el seu estudi: el teatre postdramàtic o postbrechtian, nascut a partir dels anys seixanta a Europa.

Segons Lehmann el teatre postdramàtic hereu d'Artaud i de Brecht té com a missió el "*desapassivamento do público*".¹²⁰ Un públic que després de 1989, de la

¹¹⁸ CIDOB. *Barcelona Center for International Affairs*. [Consulta 12 febrer 2015] <http://www.cidob.org/es/documentacio/biografias_lideres_politicos/europa/italia/mario_monti>

¹¹⁹ CHAUI, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁰ *Ibd.*, p. 11.

caiguda del Mur de Berlín, va deixar de lluitar políticament.

En tota aquesta estètica teatral sobrevola el principi de la fragmentació, de la multifuncionalitat. Les seues característiques principals serien les que passem a enumerar a continuació. Pretenem amb aquesta llista, dibuixar tant com siga possible, una manera de fer teatre en l'actualitat, conscients que ni és l'única, ni tampoc és del tot acotable, donada la idiosincràsia del període que acabem de perfilar poc abans. El teatre postdramàtic:

- No presenta ni narració ni figuració.
- No presenta ordenament de la faula.
- Els diàlegs esdevenen "superfícies lingüístiques" i el text esdevé un valor autoritari i arcaic. Per tant es prescindeix de la textualitat¹²¹.
- S'hi resta pes al Jo i se li atorga a un subjecte inconscient —humà i individual.
- Presenta ambigüitat, discontinuïtat, heterogeneïtat, multiplicitat de codis, multilocalització.
- La *performance* es converteix en el tercer element entre el drama i el teatre. Se celebra l'art com a ficció i el teatre com a procés.
- Es rebutja la mimesi, la interpretació; i es prioritza la subversió, la perversió, la deformació.

Lehmann també al seu estudi escriu un capítol titulat "Teatro post-dramático e política", aspecte que a nosaltres és el que més ens interessa. Tal com ja hem dit d'Adorno, ell també dubta de la ineficàcia política de l'obra d'art:

¹²¹ Textualitat entesa com ho fa Erika Fischer-Lichte, quan diu: "[...] el texto teatral no sólo se puede entender como artístico, sino también como multimedia." I "El texto teatral siempre tiene la necesidad de al menos dos medios: del actor, [...] y del espacio que le rodea." FISCHER-LICHTE, E., *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 525 i 526-527. En paraules de Jean Pierre Ryngaert: "[...] podemos dizer que passamos, de una prática do teatro em que é o texto que faz sentido, a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto." RYNGAERT, J. P., *Ler o teatro contemporâneo*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 66.

[...] o efeito político real —um critério pelo qual o teatro com pretensão política tem de ser medido como acção política—, está em questão em todas as formas do teatro diretamente político.¹²²

No obstant això, aquest sentit polític directe, aquesta denúncia social, aquesta protesta, que es vehiculitzava a través del teatre, després de la fi de les ideologies es transforma i s'obri a noves possibilitats, com serien les següents:

- La interculturalitat, com a mirall de l'enfrontament entre societats oprimides i dominants.¹²³
- La manera de treballar el teatre, la seua pràctica i no, simplement, "*mostrar indivíduos politicamente oprimidos no palco*".¹²⁴
- L'element polític al teatre passa de ser inserit en una "*não acção*", com una força d'oposició,¹²⁵ a ser inserit en una art "ad-formática"¹²⁶, és a dir, "[...] *a performance como uma acção «real» e teatro como o campo da ficção, das acções «como se»* [...]"¹²⁷
- No té un compromís polític el tema, sinó les formes de percepció del teatre, és a dir, la manera d'utilitzar els signes. Dit d'una altra manera, cal una "estètica de la responsabilitat"¹²⁸, on actors i espectadors generen una imatge que connecte la percepció i l'experiència pròpia, que en restablesca el lligam que els mitjans de comunicació de masses havien trencat.
- Trencament del tabú. "[...] *faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de*

¹²² LEHMANN, (2011) *op. cit.*, p. 409.

¹²³ *Ibd.*, p. 410.

¹²⁴ *Ibd.*, p. 413.

¹²⁵ *Ibd.*, p. 416.

¹²⁶ *Ibd.*, p. 416.

¹²⁷ *Ibd.*, p. 417.

¹²⁸ *Ibd.*, p. 425.

*procedimentos supostamente «amorais», «antisociais», «cínicos», faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro".*¹²⁹

A manera de conclusió, direm que aquesta època que vivim pateix d'indefinió. La postmodernitat, l'època postindustrial, superindustrial, capitalisme tardà, neocapitalisme, capitalisme multinacional, etc., és el moment de la història on la cultura se submergeix en l'economia amb la complicitat dels mitjans de comunicació de masses. Una postmodernitat que, a nivell artístic té dues característiques principals: deconstrucció i apoliticisme.

[...] deconstructions is seen as a characteristically postmodern aesthetic strategy, apoliticality as either a cause or a symptom of the prevalence of the deconstructive aesthetic.¹³⁰

En aquest entorn on es privilegia l'individualisme, l'art compromès es troba fora de lloc, encara que sí que seria possible una mena d'art no transgressor, sinó resistent al *maistream* i partidari dels discursos marginals o no hegemònics. Obert a tota mena de problemàtica social i connectat amb la realitat més immediata.

3. Els primers textos de teatre polític

Hem inclòs aquest apartat en el nostre treball perquè consideràvem interessant recollir una sèrie de peces que els diferents autors qualificaven com a obres de teatre

¹²⁹ *Ibd.*, p. 427

¹³⁰ AUSLANDER, P., Toward a Concept on the Political in Postmodern Theater. *School of Literature, Media, and Communication (LMC)*, Georgia Tech, p. 20-35 [Consulta 12 febrer 2015]. <<http://www.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/postmodern.pdf>>

polític, segons la concepció d'aquest tipus de teatre. A més, la seua data de composició ens ajuda a acotar cronològicament els orígens d'aquest concepte i fins i tot podríem extrapolar-ne la seua plena vigència i la seua decadència.

Michel Corvin en el diccionari que hem consultat sosté que "*le premier drame politique allemand à tendance*" és *Càbala i amor —Kabale und Liebe—* del poeta Friedrich Schiller compost cap al 1783¹³¹.

Melchinger estableix com la primera peça de teatre polític en sentit estricte¹³² l'obra de Gerhart Hauptmann titulada *Die Weber —Els teixidors—*¹³³ i estrenada el 26 de febrer de 1893 a Berlín, a la qual succeirà la producció de Piscator i de Brecht.

La primera obra que Piscator considera com a política és la titulada *Banderas d'Alfons Paquet*¹³⁴ escrita el 1918. Nosaltres hem obviat l'adjectiu "política" però Piscator sosté que aquesta és "*el primer drama épico consciente..., y así rezaba su subtítulo, con mucha razón*"¹³⁵, encara que una pàgina després la qualifica de "*drama didáctico*" i de "*drama tendencioso*". Caldria veure el text original en alemany per entendre'n millor els matisos. Així i tot ens està costant moltíssim diferenciar i entendre com a separats els termes de Piscator i Brecht "teatre polític" i "teatre èpic", la qual cosa ens condueix a pensar que tots dos són sinònims i que equivaldrien al mateix.

Després d'aquesta peça de Paquet trobem *Konjunktur*, escrita per Leo Lania i estrenada l'abril de 1928 amb música de Kurt Weill i text original de Felix Gasbarra; *Tempesta sobre Gotlàndia* d'Ehm Welk de 1927; *Rasputín* de L. Tolstoi i P. E. Schtschegolew, estrenada el 1927; *El bon soldat Švejk*—adaptació de la novel·la de 1921-22 amb el mateix títol de l'autor txec Jaroslav Hašek— o *Eh, què bé vivim!* o

¹³¹ També Ricard Salvat en el pròleg de l'edició espanyola de l'assaig de Jacques DESUCHÉ recupera l'afirmació d'Engels en qualificar aquesta obra escrita segons ell el 1784 per Schiller com el primer drama "con tendencia política". DESUCHÉ, J., *op. cit.*, p. 15.

¹³² Recordem que ell afirmava que des de l'*Orestes* tot el teatre té un component polític.

¹³³ HAUPTMANN, G., *Els teixidors*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

¹³⁴ Com diu la web de l'autor "escriptor, periodista i poeta, viatger i europeu, visionari del Rin", 1881-1944. Consulteu www.alfonspaquet.de

¹³⁵ PISCATOR, E., *op. cit.*, p. 68.

L'home-massa d'E. Toller estrenades el 1927 i el 1921, entre d'altres.

No hem de deixar de ressenyar la peça de Peter Weiss *La indagació* de 1965; o de Brecht, la *Lehrstück* titulada *L'excepció i la regla* de 1930-1931, per exemple.

Veiem en aquesta nòmina de títols que, d'una banda, hi ha peces que enceten el teatre polític al segle XVIII i al segle XIX però la majoria d'elles han estat realitzades entre els anys 1910 i 1930, precisament els anys d'entreguerres i els anys durant els quals el proletariat passa a l'escena pública amb quotes de poder —Rússia— i s'organitza en sindicats i partits polítics arreu d'Europa.

Simplement volíem deixar constància dels primers títols de treballs qualificats de polítics pels autors contemporanis i deduir-hi que el període d'esplendor d'aquest tipus de dramaturgia se centra a grans trets entre els inicis de la Revolució Russa i l'auge dels feixismes europeus.

4. Tècniques per a l'aplicació del concepte "teatre polític" als diferents textos teatrals

Robert Abirached en el seu magnífic estudi sobre l'evolució del personatge a través de les diferents estètiques teatrals europees del segle XX, recull una sèrie de tècniques o de recursos per tal de generar en l'espectacle l'allunyament o l'estranyament que sobretot Brecht veia com a base de la seua dramaturgia. Aquestos serien:

- la transposició de la trama al passat o al present
- la transcripció en tercera persona del discurs, fent que altres actors interpreten el paper del personatge principal
- l'enunciació de comentaris i d'indicacions explícites abans de prendre la

paraula

- la dramatització de passatges de la Bíblia o de novel·les per aprendre l'objectivitat narrativa
- l'actuació en la mateixa situació però amb registres diferents
- la variació de cadència de la paraula —de la paraula neutra al vers i la cançó—
- l'ús del *playback*
- la transcripció d'un text elevat en forma trivial, per netejar-lo de qualsevol efecte màgic, o
- la caracterització dels altres personatges i la representació de l'oposat¹³⁶

A banda del nivell actoral, a altres nivells com el tècnic o l'escenogràfic, trobem en aquest conjunt de recursos processos o mecanismes que també fomenten aquest *allunyament* i justifiquen encara més, si cap, l'epítet d'*èpic* per a la producció teatral brechtiana, sobretot en la seua darrera època atenent a la cronologia que configura Desuché en el seu llibre anteriorment esmentat i que té com a obres principals *El cercle de guix caucasià*¹³⁷, *Vida de Galilei*¹³⁸ i *La mare coratge i els seus fills*¹³⁹.

Alguns dels estudis que hem consultat incorporen taules comparatives entre la dramaturgia brechtiana i l'aristotèlica/"tradicional"/burguesa molt aclaridores per tenir-ne una idea general i per acotar el camp d'acció de cadascuna d'elles. Nosaltres hem cregut necessari compartir en la nostra investigació aquest format que resumeix, sense cap pretensió d'exhaustivitat, l'estètica del teatre èpic en tots els vessants possibles¹⁴⁰.

¹³⁶ ABIRACHED, R., *op. cit.* p. 288-289.

¹³⁷ Estrenada oficialment el 7 d'octubre de 1954 al Berliner Ensemble sota la direcció del mateix Brecht.

¹³⁸ Estrenada el 1943 a Zuric.

¹³⁹ Estrenada el 19 d'abril de 1941 a Zuric.

¹⁴⁰ BRECHT, B., *op. cit.* (1973), p. 168-171.

ASPECTE	"nueva técnica de arte dramático que produce un efecto de distanciamiento"	Dramàtica burgesa
<i>Escenari i sala</i>	Nets de tot element "màgic" Ús de títols (històrics) per a les escenes	Es crea l'atmosfera en un lloc.
<i>Públic</i>	No s'hipnotitza el públic ni s'hi crea il·lusió. S'identifica amb l'escena. Posició crítica, posició artística. El públic no és tractat com una massa uniforme.	"Estat de trànsit", catarsi.
<i>Actor/actriu</i>	Mostra el personatge. No s'hi identifica. Ha d'adoptar un punt de vista social i històric (vinculat a èpoques definides). Joc suggestiu.	És el personatge, s'hi identifica. Joc persuasiu.
<i>Realitat</i>	L'actor s'encara amb el públic, trenca la paret imaginària sense aparts o monòlegs.	Es crea la quarta paret i es trenca amb aparts i monòlegs.
<i>Interpretació del text</i>	Se cita el text.	És com si s'improvisara.
<i>Gesticulació</i>	Gest humà demostratiu per mostrar allò que vol mostrar. Exteriorització de les emocions.	
<i>Il·luminació</i>	Llum intensa i fons de llum visibles.	

5. Proposta de matriu per caracteritzar una obra teatral com a política

En aquest apartat pretenem identificar certes variables que hem d'atendre per diagnosticar una peça teatral com a pertanyent o seguidora del teatre polític, les quals

ens aprofitaran per a l'anàlisi i l'estudi de la selecció d'obres d'Abel Neves.

Ens anem a restringir conscientment al text teatral literari nascut de la mà de l'autor-dramaturg sense deixar de banda les circumstàncies de la seua producció, és a dir, l'adequació al context de la seua escriptura —moment històric, programació en escena, censura o autocensura, recepció i èxit o fracàs de públic—. I, també conscientment anem a deixar aparcat el vessant espectacular per la no accessibilitat a aquest format de text, el qual resulta de la creació del director d'escena.

Per tal de veure si una peça teatral respon a allò que hem entès com a *teatre polític* atendrem a:

1. *la motivació pregonada de l'autor*: la peça teatral s'escriu per denunciar un fet social o polític que contradiu els drets fonamentals de les persones? Pretén o té com a primera finalitat el fet d'engegar un canvi social?
2. *el treball del receptor-espectador*: Quins processos engega l'espectador en veure l'obra? Quins processos vol l'autor que engegue?
3. *les referències contextuais i històriques*: s'aplica la censura en publicar el text? Ha existit l'autocensura en l'autor a l'hora d'escriure el text?
4. *les referències sociopolítiques en l'obra*: es recreen en la ficció moments de la història amb una intenció política?
5. *aspectes textuais*. Quin vehicle lingüístic, semiòtic, pragmàtic o literari farà servir l'autor per aconseguir la seua lectura i el seu propòsit amb l'escriptura de l'obra? Hi ha metàfores, ironies, ambigüitats, apel·lacions al marc cultural extern a l'obra, etc? Pel que fa a *la trama i als personatges*, en algun moment del text, algun personatge explicita desigualtats socials que afecten les persones; conflictes entre la llibertat individual i l'obligació pública; abusos de poder; etc.? Es pot establir una divisió clara entre opressors i oprimits en l'elenc dels personatges, cas que n'hi haja més d'un?

Es manté la societat inamovible o s'esdevé una evolució/revolució en les relacions d'ascensió o de descens en l'escala social d'aquests personatges?

6. Conclusions

Després de la consulta de diversos diccionaris especialitzats i d'exposar les línies bàsiques de les principals dramàtiques considerades per la crítica com a polítiques hem de començar ja a establir certes conclusions o a fonamentar certs punts d'unió entre totes elles.

La sensació que ens queda d'aquest viatge pels principals autors del segle XX és que les circumstàncies històricopolítiques de cada estat han ajudat al sorgiment d'aquesta manera de fer política, que és fer teatre. Sembla com si les dictadures, les revolucions o les guerres, o fins i tot la censura que comporten, espanten les persones —actors i públic— a manifestar la seua indignació i la seua ànsia per la justícia social¹⁴¹ en l'escenari, primer a través de grups de teatre d'afecionats sorgits dels estudiants, dels sindicalistes o dels militants dels partits d'esquerres; i ja després professionalitzats i amb una certa continuïtat com a grup i com a estètica.

Una justícia social que es cobeja perquè prèviament s'ha establert una societat desigualitària:

[...] clases antagonistas —opresoras y oprimidas— donde el hombre se opone al hombre, cada individuo vive reprimiendo

¹⁴¹ “La «justicia social» se encuentra relacionada, por tanto, con las condiciones de vida. Un grupo que exija «justicia social» aspira a unas condiciones de vida iguales a las que disfruta otro grupo, o al menos un aumento de condiciones de vida de sus miembros comparadas con las condiciones de vida que disfrutaban otros grupos, o todos los demás grupos.” HELLER, Á., “La justicia social y sus principios” dins HELLER, Á., i FÉHER, F., *op.cit.*, p. 207-208.

una parte de sus deseos.”¹⁴²

Deixant de costat els orígens, el treball actoral i textual i la repercussió que han tingut i tenen escoles i grups teatrals com el Living Theater nord-americà, A Comuna (teatro de guerrilha) a Portugal, Els Joglars, o fins i tot La Fura dels Baus, creiem que, a grans trets ja tenim un esbós d'allò que hem anomenat “teatre polític” i que té les seues vessants i particularitats en cadascuna de les experiències que hem anat descobrint.

En primer lloc trobem que els autors tenen una certa preocupació social. Aquest neguit que arrela en les polítiques marxistes del segle XX però que podem estendre'l sota el paraigua de la injustícia social a qualsevol època històrica, es canalitza mitjançant la denúncia. Una denúncia que té com a fonament una realitat —objectiva i propera en alguns casos, com el de Peter Weiss i llunyana però connectada intel·lectualment en uns altres, com en el cas de Brecht— que divideix la humanitat en classes socials altes i baixes, establertes i revolucionàries, conservadores i progressistes, burgeses i proletàries si es vol.

Els autors de teatre, però ara podem ampliar-ho als artistes en general, aprofitaran les eines que els donen les diferents arts per fer un tomb: es passa de l'art socialment acceptat, l'art que qualifiquem d'establert o d'art burgès, a un art que té la necessitat, i reïncidim en aquest concepte, *intel·lectual*, de canviar aquesta situació. En el terreny teatral això passa des de la clàssica catarsi per part del públic, la qual serà considerada més endavant com poc cohesionada i poc efectiva per a aquest canvi, a un procés d'estranyament o de distanciament brechtian per a arribar a una completa socialització de la producció teatral des de la idea “primigènia” fins a la representació en el cas de l'estètica de l'oprimit.

¹⁴² COPFERMANN, E., “Un teatro revolucionario”, COPFERMANN, E., [et al.], op. cit., p. 9.

A rengló seguit hem de fer esment que aquest canvi social nascut d'aquest sentiment d'opressió, no és entès en cap moment com un procés que conclou amb l'espectacle "sobre" l'escenari. El treball teatral constitueix l'eina de conscientització, l'embranchada per a l'acció política o social. És a dir, el teatre és vist com una eina, com un mitjà i no com un fi en si mateix per a una societat més justa on les minories estigmatitzades¹⁴³ tinguen el seu espai i no se senten ni discriminades ni en l'ostracisme.

Per a dur a terme aquesta comesa, els autors—que ja no només són això, sinó que tenen part d'activistes o de militants— fan servir tota la dramàtica al seu abast. Una dramàtica que afecta, des del nostre punt de vista tres àmbits:

1. el referit a l'estètica i a la literatura amb procediments com el distanciament, l'objectivització de la realitat, la metàfora, la creació o recreació del personatge tipus, etc.
2. el referit a la tècnica espectacular on incloem els diferents tipus d'espais teatrals, l'ús del cinema i de la premsa escrita, els efectes de luminotècnia, les tècniques del teatre japonès, etc.
3. el referit al treball amb el públic des de la seua concepció com a grup social i no com a individu tal i com l'entenia el teatre burgès, passant per la seua integració en la semiòtica teatral traient-li passivitat; i arribant a la seua participació activa en l'espectacle per tal de, com es diu col·loquialment "remoure consciències".

En alguns moments del nostre trajecte hem vist com quallava la dicotomia

¹⁴³ "Los griegos [...] crearon el término estigma para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba. [...] durante el cristianismo se agregaron al término dos significados metafóricos: el primero hacía alusión a signos corporales de la gracia divina [...] brotes eruptivos en la piel; el segundo, referencia médica indirecta de esta alusión religiosa, a los signos corporales de perturbación física. En la actualidad, la palabra es ampliamente utilizada con un sentido bastante parecido al original, però con ella se designa preferentemente al mal en sí mismo y no a sus manifestacions corporales." GOFFMAN, E., *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2010, p. 13.

històrica entre allò establert i allò que demana canvi; entre allò acceptat per la majoria i allò que una minoria demana que millore. Concretament en el nostre camp d'estudi hem vist dos calaixos prou ben definits: el teatre polític o revolucionari i el teatre burgès o establert. Emile Copferman en l'article anteriorment citat¹⁴⁴ parla de "teatre-institució" versus "teatre-moviment" en referir-s'hi.

Però les qüestions que ens plantegem i que abordarem al llarg de la nostra investigació són. Primera, ¿com pot ser que el teatre polític que tant d'auge va tenir —si l'entendem *stricto sensu*— des dels inicis de la Revolució Russa i de l'ascens del proletariat a les estructures de govern a l'URSS, haja acabant integrant-se en aquest Estat; un Estat avalista d'una política cultural i alhora marginador de qualsevol altra que el qüestione?

Segona, per què el teatre polític —revolucionari— caigué en la paradoxa que explicava Piscator? ¿Per què un teatre que volia ser del poble i per al poble acaba sostraiant-se a l'imperi del capitalisme i passa de ser una obra d'art —subjectiva i a grans trets burgesa— a ser pura mercaderia sotmesa als designis de l'oferta i de la demanda de l'espectador "no-educat"?

Tercera, és possible un teatre polític de dretes o conservador?

I quarta, ¿té sentit avui en dia immersos en un món globalitzat en què els conflictes són a escala mundial, alguns dels quals segueixen l'efecte papallona, té sentit déiem, l'existència d'un teatre etiquetat de polític o fins i tot de *compromès*? És que no hem arribat a l'estat democràtic i social de dret, almenys a Europa? O encara cal seguir reivindicant aquella justícia social tan anhelada?

¹⁴⁴ COPFERMAN, E., *op. cit.*, p. 7.

CAPÍTOL 2

Aproximació al teatre polític a Portugal

1. Introducció

2. Cap a un teatre polític portuguès

2.1. El teatre portuguès durant el segle XVIII

2.2. El teatre portuguès durant el *Romantismo*

3. El teatre polític des del començament del segle XX a l'any 1974

3.1. Crisi final del sistema liberal oligàrquic (1890-1926): el Modernisme d'*Orpheu*

3.2. El cicle de l'autoritarisme (1926-1974)

3.2.1. Panorama historicopolític

3.2.2. El teatre polític des de 1926 a 1945

3.2.3. El teatre polític des de 1945 a 1974

4. El teatre polític portuguès actual (1974-2015)

4.1. El període revolucionari (1974-1982)

4.2. El període democràtic (1982-2015)

5. Conclusions

1. Introducció

Garrett i altres autors com Luciana Stegagno Picchio sostenen que Portugal no és capaç de produir teatre. I ho fan per diverses raons: per què no hi havia un públic "civilitzat"; per la incapacitat de produir figures, tipus o símbols o per atendre massa a un passat heroic i llegendari.

Escrevendo em 1969, Luciana Stegagno Picchio identificava dois tipos de causas para a deficiência de um repertório português de teatro: uma de ordem temática (a obsessão pela nostalgia de um passado heróico) e outra que decorria da existência da censura e que ditava uma escrita elíptica feita de "subtilezas culturais" e "experimentalismos" mais ou menos ineficazes¹⁴⁵

Malgrat aquesta afirmació, nosaltres en aquest capítol, que hem anomenat "Aproximació al teatre polític a Portugal", pretenem fer un esbós de les obres que presenten cert compromís social o polític considerades com a fites dins de la línia cronològica del teatre escrit a Portugal. Per la qual cosa hem reflexionat al voltant d'obres que presenten, tal i com hem descrit en el capítol primer, fets polítics a nivell de la motivació pregonada en l'autor; de la trama; dels personatges o del seu context de producció entre d'altres aspectes. Aquestes obres actuen, unes molt i altres no tant, com a denúncia en favor d'una societat més justa i igualitària, i a més, la majoria d'elles presenten un canvi en el focus d'atenció. Es passa de l'esfera individual a l'esfera del grup. A l'hora de redactar aquesta part del nostre treball, hem vist que difícilment podem desvincular la història de Portugal de les obres de teatre que anirem

¹⁴⁵ SERÔDIO, Maria Helena, "A mais recente dramaturgia portuguesa: alguns apontamentos provisórios sobre contextos e realizações", en *Teatralidade e discurso dramático*, Lisboa, núm. 14, abril 1997, p. 3.

esmentant a poc a poc. Sobretot hem vist molt daltabaixos durant els grans canvis polítics com són l'arribada de la República d'una banda, i la Revolució dels Clavells amb l'arribada de la democràcia de l'altra. El que estem analitzant és quin grau de compromís polític —el qual amb el pas del temps anirà prenent el color de "social", és a dir, anirà desvinculant-se de l'estretor de les ideologies i estenent-se a tota mena de terrenys reivindicatius—, un grau polític, déiem, que podrien contenir les peces teatrals estrenades durant aquestos segles. El que intentarem, doncs, serà acompanyar aquesta vessant historiogràfica amb les referències dramaturgiques que hem estimat més adients.

Bé és cert que ens ha costat trobar bibliografia específica al respecte. Hem arribat a pensar que potser no ha existit mai un teatre compromès a Portugal. Malgrat aquesta contrarietat, autors com Duarte Ivo Cruz¹⁴⁶ incorporant el terme "drama social", el que palesen és que el teatre qualificat com a polític està molt arrelat al moment històric i al context sociològic, i que la denúncia i el fet de remoure consciències ha existit al llarg de la història. Per tot açò entenem que el component polític és plenament vigent i ben viu, i a més, segons entenem nosaltres, necessari en l'escena.

[Parlant del "drama social"] Mas, no fundo, a fórmula é a mesma, só as premissas epocais e sociais mudaram, mas não os conflictos, as psicologias e sobretudo a dicotomia moralizadora Bem-Mal.

Em vez de nobres temos ministros, empresários e financeiros, em vez de castelos, empresas e bancos, em vez de campos de batalha, ministérios e jornais: mas no fundo, como veremos, a receita é a mesma...¹⁴⁷

Cal no oblidar les diverses lectures a què se sotmeten els textos dramaturgics

¹⁴⁶ IVO CRUZ, D., *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001, p. 161.

¹⁴⁷ *Ibd.*, p. 161.

en contextos històrics diferents per als quals inicialment estaven pensats. Les noves interpretacions o les noves significacions que adquireixen aquestos textos ajuden els autors, els actors, etc. a poder salvar la censura governativa quan les llibertats democràtiques no existeixen.

Podríem incloure també en aquest terreny no el text teatral com a polític sinó l'autor com a agent polític: ara el compromès no seria el text en sí mateix sinó el seu autor com a persona implicada i compromesa amb una societat més justa i víctima dels avatars de la història.

Deixant de banda aquestes perspectives tangencials, pretenem doncs, retratar algunes obres que des del punt de vista de la crítica són considerades obres amb una càrrega política explícita en el moment de la seua escriptura, independentment de si han estat portades a escena o només s'han transmés en forma de textos per a la seua lectura.

2. Cap a un teatre polític portuguès

2.1. El teatre portuguès durant el segle XVIII

Serà António José da Silva, *O Judeu* (1705-1739), famós pel seu teatre de *bonifrates* —titelles— i per haver patit tres actes de fe i ser condemnat a la foguera per la Inquisició —la qual incloïa en el seu *índex* moltes obres dramàtiques¹⁴⁸— qui, amb ninots, trampes i telons diferents, crea uns espectacles a partir d'uns textos amb una

¹⁴⁸ SERÔDIO, *op. cit.* (1996), p. 1.

certa crítica social i de costums i amb una *dupla distanciacão*, si atenem a la terminologia brechtiana.¹⁴⁹ Estem referint-nos a les obres *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* estrenada a Lisboa l'octubre de 1733 i *Esopaida ou Vida de Esopo*, estrenada també a Lisboa l'abril de 1734.

Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança tanca el Barroc i enceta el Romanticisme¹⁵⁰, etapa que s'allargarà fins el 1863, data de l'estrena d'*O Morgado de Fafe Amoroso* de Castelo Branco. Cal subratllar aquí un desfassament pel que fa a la divisió cronològica d'aquest període. António José Saraiva i Óscar Lopes sostenen que a principis del segle XVIII amb el sorgiment de les acadèmies i amb l'interès per l'estudi gramatical de la llengua portuguesa s'inicia el Segle de les Llums, el qual arribarà fins al Romanticisme. Segons Saraiva i Lopes, el 1825 és la data d'inici d'aquest moviment amb la publicació a París de *Camões* d'Almeida Garrett.¹⁵¹

Durant el segle XVIII trobem dos fets que, al nostre entendre, influiran de manera important en la producció artística en general, i teatral en particular. El primer d'aquests fets és el que atén els *estrangeirados*. Aquests homes dedicats a la política internacional i potser fugits de la Inquisició per acusacions relacionades amb el judaisme, incorporaren al cabal cultural de Portugal el progrés científic i l'il·luminisme, dos elements que es concretaran d'una banda, en el mètode científic, antagònic al dogmatisme dels jesuïtes; i de l'altra banda, en la renovació pedagògica i la consegüent reforma del sistema educatiu.

El segon d'aquests fets rellevants és el conjunt de reformes que Sebastião José de Carvalho i Melo, Marquês de Pombal, dugué a terme durant la seua carrera política des del 1738 fins al 1779. Algunes d'aquestes reformes aprofundeixen en:

- L'eficiència en els serveis públics de l'estat, cada vegada més centralitzat.

¹⁴⁹ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁰ *Ibd.*, p. 121.

¹⁵¹ SARAIVA, A. J. i LOPES, O., *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1992, p. 694.

- El desenvolupament del comerç i de la indústria portuguesa.
- L'expulsió dels jesuïtes de Portugal i de les colònies el 1759.
- El debilitament del poder de la Inquisició.
- La reforma i modernització de la universitat de Coimbra.¹⁵²

Durant aquesta època, concretament el 1759, Francisco José Freire¹⁵³ escriu el text teòric *A arte poética*. Cândido Lusitano, com era conegut Freire, afirma que la Poesia serveix per instruir, per canviar la conducta de certes persones, per influir en certes capes socials.

Naõ pode entrar em duvida, que o principal fim da Poesia naõ seja o ensinar o povo, e servir-lhe de utilidade. [...] Com tudo, ainda que todos os Poemas, regularmente fallando, devaõ encaminhar-se á utilidade de quem os ouve, ou lê; com tudo isso, alguns foraõ destinados pela Politica, ou Filosofia moral para instruir algumas determinadas pessoas.¹⁵⁴

Insisteix en aquestes idees: la instrucció i la delectació en tota obra poètica a parts iguals i sense trair-ne cap.

A Poesia considerada em si mesma procura causar seu deleite, e considerada como Arte sujeita á faculdade civil toda se emprega em causar utilidade. E como quer que esta tal faculdade seja a que encaminha todas as Sciencias, e Artes á felicidade eterna, á temporal, e ao bom governo dos povos, por isso a verdadeira, e perfeita Poesia deveria sempre igualmente deleitar, que utilizar a huma Republica. Quem com a boa imitaçaõ Poética não deleita, pecca propriamente contra uma intençaõ da Poesia; e quem imitando, e deleitando, naõ he igualmente causa de que o

¹⁵² HERMANO SARAIVA, J., *Historia de Portugal*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 290-301.

¹⁵³ Aquest autor pertanyia a l'Arcàdia Lusitana o Ulissiponense i feia servir el sobrenom de Cândido Lusitano. Aquesta acadèmia poètica, fundada el 1756, comptava amb uns autors —els quals s'autobatejaven amb malnoms artístics— que feien una poesia de tipus pastoril atenent al lema Inutilia truncat. En les seues reunions establien jutges i censors de les obres dels companys, els quals s'havien de defensar de les crítiques i anar polint els textos fins a arribar-ne a un acord. SARAIVA i LOPES, *op. cit.*, p. 620.

¹⁵⁴ FREIRE, F. J., *Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. *Internet Archive*. [en línia]. 1759. [Consulta: 26 febrer 2015]<<http://archive.org/details/artepoeticaoureg01frei>> En les citacions d'aquest text, hem ajustat l'ortografia de l'original i hem substituït per <s> la grafia "f" amb valor de /s/.

povo se aproveite, e se instrua, pecca grave contra outra precisa
obrigação desta Arte; [...]¹⁵⁵

En aquest context trobem Manuel de Figueiredo (1725-1801), el qual presenta en la seua obra tragèdies amb títols com *Édipo* (1757) o *Inês* (1774); i comèdies com *Escola da mocidade* (1773) o *Perigos da educação* (1773)¹⁵⁶. Cal considerar Figueiredo com un autor els textos del qual concorden amb les reformes pombalines i tracten la noblesa portuguesa com un fet antiquat.¹⁵⁷

Figueiredo explica en els seus *Discursos*, tal com ja s'havia fet en la *Poètica* d'Aristòtil o en la d'Horaci, quines condicions hauria de presentar la comèdia —sempre contraposada a la tragèdia —que pareix ser la que s'havia de valorar, la que seguia els cànons acceptats. Els seus cinc discursos, els quals només compten amb el número d'ordre, sense cap títol específic ni cap pròleg, desgranen a poc a poc la seua manera d'entendre la Comèdia:

A Comédia quanto a mim, é um drama que castiga o vício
pelo ridículo.¹⁵⁸

Es pressuposa que existeix el teatre de grans personatges i de grans temes, és a dir la tragèdia; i d'altra banda existeix la comèdia, destinada a tots els públics i retrat de vicis i costums, amb la finalitat de corregir-los i de crear una societat que romanga dins dels límits del decòrum, és a dir, de la *decência*.

[...] o seu primeiro intento [referint-se a la Comèdia] é a

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁵⁶ FIGUEIREDO, M., *Theatro. Biblioteca Nacional de Portugal* [en línia], 1804-1810, [Consulta: 26 febrer 2015] <<http://purl.pt/11977>>

¹⁵⁷ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁸ FIGUEIREDO, M., *Discurso I sobre a Comédia* (1758). [en línia].2008. Lisboa. Centro de Estudos do Teatro, Paula Magalhães (ed.), p. 1. [Consulta 26 febrer 2015] <http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Poeticas_teatrais/manuel%20de%20figueiredo%20I.pdf>

emenda dos costumes, [...] ¹⁵⁹

Per tal de redreçar aquestos vicis, també cal de vegades que apareguen en escena els responsables públics: els reis, per exemple. Mostrem els defectes en les seues conductes perquè el públic millore el seu comportament. Al cap i a la fi, perquè siguen millors ciutadans.

Que cousa é a comédia senão mostrar o ridículo das acções dos homens? Será lícito pôr sobre o teatro, para o objecto do desprezo, a sagrada imagen de um soberano? Não discorro como político, mas sim como filósofo, que conhece a dignidade do trono, que a elevação do nascimento, que o desvelo da educação, os não isentam das paixões da natureza. ¹⁶⁰

Si en aquest darrer fragment observem els personatges públics, en el següent passatge que hem escollit i que apareix al mateix discurs, trobem la vessant pública contraposada a la vessant privada d'un mateix fet. En aquest moment del discurs veiem allò públic/polític, configurat en la comèdia —en aquest cas a partir del personatge del rei "viciós"— contraposat a allò privat/particular. Aquí també Figueiredo enceta un debat filosòfic entre equitat i justícia.

E se vimos banida pelos maiores sábios do mundo a comédia que atacava um particular, que outra cousa é pôr um rei sobre a cena cómica? Com a escandalosa diferença, porém, que àquele o fazia compatível a equidade e a este o faz venerável a justiça. ¹⁶¹

Després de cinc discursos, Figueiredo, cap al final del cinqué, sosté quelcom semblant a la catarsi, com a finalitat pregonada de tota comèdia. De fet elogia en

¹⁵⁹ *Ibd.*, p. 2.

¹⁶⁰ FIGUEIREDO, M., Discurso II sobre a Comédia (1758). [en línia]. 2008. Lisboa. Centro de Estudos do Teatro. Paula Magalhães (ed.), p. 1. [Consulta 26 febrer 2015] <http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Poeticas_teatrais/manuel%20de%20figueiredo%20II.pdf>

¹⁶¹ *Ibd.*, p. 1.

diversos passatges la *Poètica* d'Aristòtil.

Não vos oprimais, espíritos grandes, com a multiplicidade de regras, buscai o fim, movei as paixões.¹⁶²

No estem en el segle de les revolucions proletàries sinó en el segle de la filosofia roussoniana, de l'enciclopedisme, de la configuració de l'ensenyament públic laic com a element de control social. Per tant no s'espera d'aquest tipus de teatre el canvi social que pretindrà el teatre de segles posteriors, sinó que la intenció dels autors, i prenent com a exemple Figueiredo, serà el decòrum, els bons costums, per formar entre tots els ciutadans un estat a manera de l'Estat francès; o atenent a la tragèdia, commoure l'espectador, que era el que postulava Diderot en la seua obra *Paradoxa del comediant* publicada cap a 1759.

La sensibilidad no suele acompañar al verdadero genio: éste amará la justicia, pero practicará esta virtud sin gustar su dulzura. No es su corazón sino su cabeza la que hace todo. A la menor circunstancia inopinada el hombre sensible pierde la cabeza. No sería, pues, en ningún caso, ni gran rey, ni gran ministro, ni gran capitán, ni gran abogado, ni gran médico. A los llorones hay que sentarlos en las butacas del teatro, pero nunca ponerlos en el escenario.¹⁶³

Los comediantes impresionan al público, no cuando están furiosos, sino cuando fingen perfectamente el furor.¹⁶⁴

¹⁶² FIGUEIREDO, M., Discurso V sobre a Comédia (1758). [en línia]. 2008. Lisboa. *Centro de estudos do teatro*. Paula Magalhães (ed.), p. 3. [Consulta: 26 febrer 2015] <http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Poeticas_teatrais/manuel%20de%20figueiredo%20V.pdf>

¹⁶³ DIDEROT, D., *Paradoja del comediant*, amb estudi preliminar de Jacques Copeau, Ediciones El Aleph.com, 1992, p. 133.

¹⁶⁴ *Ibd.*, p. 44.

2.2. El teatre polític durant el *Romantismo*

Portugal enceta el segle XIX amb tres milions d'habitants, la majoria dels quals analfabets, camperols i pobres, llevat dels nuclis culturals de Lisboa, Porto, Coimbra i Braga. A més l'aristocràcia ni es qüestionava i per tant tampoc l'absolutisme.¹⁶⁵

Comencen les invasions napoleòniques i la cort portuguesa de Don João IV es trasllada al Brasil el 1807. Tindrem durant aquest segle XIX un reflex del pensament de la Revolució Francesa i una història de trasbalsos polítics tal com s'esdevindrà en altres estats d'Europa.

En aquesta època es produeix la caiguda de les monarquies absolutes, substituïdes per sistemes parlamentaris, primer elegits a partir d'un sufragi censitari i més endavant per un d'universal. S'instauren uns sistemes de partits polítics que aniran assentant cada vegada més les ideologies d'esquerres o progressistes empeses per la força del nou grup social sorgit d'una altra revolució, la Industrial. Aquest grup social serà el proletariat, que primer amb els sindicats i després amb els partits, anirà visibilitzant-se cada vegada més i anirà acumulant cada vegada més quotes de poder públic. En tot aquest recorregut tindrem un altre grup social que, alhora, anirà perdent poder públic: l'església.

Concretament Portugal viu en el segle XIX sobretot a partir de 1820 una lluita entre la burgesia i les classes socials posseïdores dels béns feudals¹⁶⁶. Llavors apareixen en escena els dos partits polítics de govern. Hi ha el Partido Cartista o liberal d'arrel monàrquica i el Partido Setembrista qualificat com a popular i sostingut per la incipient burgesia industrial. En literatura els models del Romanticisme eren, d'una

¹⁶⁵ BONIFÁCIO, F., "Síntesis interpretativa del siglo XIX portugués" dins de GÓMEZ FORTES, B. [et al.], *Una historia política de Portugal: la difícil conquista de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 15.

¹⁶⁶ SARAIVA i LOPES, *op. cit.*, p. 694.

banda el novel·lista i historiador Alexandre Herculano —qualificat com a liberal antidemocràtic i partidari d'una aristocràcia recrutada de la burgesia rural— i de l'altra Almeida Garrett, del qual parlarem més endavant.

El *Romantismo* en el teatre s'inicia a Portugal amb el melodrama *O verdadeiro heroísmo ou O anel de ferro* representat el 1821 i escrit per Fernando José Queiroz, el qual afirma el següent:

Os benévolos leitores devem saber que escrevi o presente drama ainda no tempo em que se ignorava o que passaria na censura e que foi obra de oito dias. Por isso fui mais parco nas ideias liberais do que hoje seria; contudo, aludi quanto pude, nas mais interessantes cenas, ao processo do infeliz Gomes Freire.¹⁶⁷

També comptem amb *A revolução de Portugal* (1808) de José Anselmo Correia Henriques, la qual és una obra clarament antinapoleònica. L'autor ajuda a la seua comprensió per part del públic perquè escriu una llista de l'elenc que inclou el nom del personatge amb el seu correlat en la vida real¹⁶⁸.

Anem a detenir-nos ara en la figura d'Almeida Garrett (1799-1854)¹⁶⁹, del qual cal contemplar la seua vessant dramàtica però també la seua tasca política i com a gestor i creador de certes infraestructures vitals per a la producció i per a la representació teatrals a Portugal. Tant Ivo Cruz com M. João Brilhante destaquen el pròleg de l'obra *A Sobrinha do Marquês*¹⁷⁰ de 1848 com un text important a l'hora

¹⁶⁷ IVO CRUZ, op. cit., p. 123. Gomes Freire va ser un general acusat de conspirar el 1817 contra la monarquia de l'exiliat al Brasil Don João IV, just després de la guerra napoleònica. Llavors Portugal esdevingué de facto una colònia anglesa governada pel mariscal general William Beresford. Gomes Freire va ser condemnat i executat a la forca, malgrat la intenció d'evitar-ho per part de Beresford.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁹ BRILHANTE, M. João, A doutrina teatral de Garrett: linhas de trabalho para o estudo da fábrica de um autor. *Centro de Estudos de Teatro*. [en línia]. 2000. Lisboa. [Consulta 26 febrer 2015]. <<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/681-a-doutrina-teatral-de-garrett>>

¹⁷⁰ ALMEIDA GARRETT, J., *Obras*, X, Biblioteca Nacional de Portugal. [en línia]. 1848. [Consulta 26 febrer 2015]. <<http://purl.pt/36>> ALMEIDA GARRETT, J., *A sobrinha do Marquês*, Teatro Nacional Dona Maria II. [en línia]. 1999. Lisboa. [Consulta 26 febrer 2015]. <<http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/a-sobrinha-do-marques/>>

d'iniciar-nos en la seua mentalitat i en la seua ideologia.

Garret situa l'acció d'*A Sobrinha do Marquês* en el segle XVII, durant el final del mandat del Marquês de Pombal¹⁷¹, període que l'autor considera el final d'una època pròspera i l'inici, amb la mort de Don José I el 24 de febrer de 1777, d'una època d'inestabilitat política i alhora de possibilitats econòmiques per l'existència d'una burgesia liberal. Aquest temps serà entès com una oportunitat poc o gens aprofitada: el poder canvia de mans però Portugal no millora.

Podiam [*la classe mitjana*] ter-se organizado... Talvez! Não sei. Mas sei que o não fizeram, e que tudo o que n'esse sentido tentaram, foi absurdo, foi inconsequente [...] —ridículo.¹⁷²

Garrett va sostenir personalment durant la seua trajectòria un equilibri difícil de mantenir, entre la monarquia i el liberalisme, entre el Romanticisme i el Regeneracionisme, entre la vella noblesa de sang i la nova noblesa de mèrit¹⁷³.

Nossos paes e avós travaram a guerra da classe média com a aristocracia, e tiveram os reis de sua parte. [...] assistimos portanto à vitória dos burgueses; e vimos a monarquia, sua auxiliar e protectora, assustada e vacilante no campo da batalha, tremar de seu próprio triunfo, porque se viu e sentiu na dependência dos mesmos a quem tinha ajudado a vencer. [...] A classe média, vencedora, foi para as suas delícias de Capua¹⁷⁴, e amoleceu nelas. Hoje quer defender o que ganhou, e a monarquia com quem o ganhou [...]¹⁷⁵

Ens adonem en aquest fragment del desplaçament de l'atenció des de l'individu a la classe, al grup. L'autor relaciona els personatges amb el grup que representen. Així doncs, tenim el padre Ignacio que encarna els *proscriptos Jesuitas*; D Luiz

¹⁷¹ “[...] colloquei o meu drama nos ultimos dias, nas derradeiras horas d’aquella célebre reinado”. GARRETT, *op. cit.*, p. IX.

¹⁷² GARRETT, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁷³ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 138.

¹⁷⁴ Adormir-se sobre els llorers.

¹⁷⁵ GARRETT, *op. cit.*, p. V i VI.

encarnant *a antiga fidalguia descahida*; la família del mercader de la rua Augusta és la *burguezia vacillante*; i per últim els dependents o *caixeiros* de Manuel-Simões, un del nord i un altre del sud representen *as primeiras aspirações do povo*.

El mateix Garrett afirmava que

Em Portugal, nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca. [...] O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há.¹⁷⁶

Malgrat aquesta afirmació, sostenia que Portugal sí que tenia talent per a fer teatre —fins aleshores patrocinat per la reialesa— i per a afavorir aquest objectiu realitza les següents tasques, molt valorades pels estudiosos; de vegades considerades més importants per al desenvolupament del teatre portuguès que els mateixos textos dramatúrgics. Durant la seua vida, Garrett s'ocupà de:¹⁷⁷

- La *Inspecção-geral dos teatros*, assumint les funcions de censor.
- La creació d'una Societat per a la Fundació d'un Teatre Nacional, projecte que es va iniciar el 1834 i que va arribar al cim amb la inauguració de l'edifici de la Plaça del Rossio de Lisboa el 1846 durant el regnat de Dona Maria II.
- La creació del *Conservatório Geral da Arte Dramática* (1839).
- La creació d'una Companyia Nacional de Teatre (1846).
- La creació del concurs del *Conservatório* (1836), dirigit a premiar obres d'autors de teatre.
- La gestió i creació de normativa per a la protecció de drets d'autor (1851).
- L'afavoriment de la política de subvencions, a partir de legislació de 1836.

El teatre posterior a Garrett segueix amb el *dramalhão* d'una banda i amb la

¹⁷⁶ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷⁷ *Ibd.*, p. 150-153.

dramatització de certs passatges històrics sense cap conflicte significatiu, tal com ja havia fet Garrett per exemple amb *Frei Luis de Sousa*. A partir dels anys 40 es torna a la fórmula del *drama íntimo*, comèdia sentimental i lacrimògena. És a mitjans anys 50 quan sorgeix el *drama de tese* o *drama da atualidade* que també tindrà el seu paral·lel en la novel·la.¹⁷⁸

Naix també llavors el moviment de la *Regeneração*, inaugurat pel colp d'Estat de 1851. Al voltant de l'enginyer Fontes Pereira de Melo es pretén

[...] encaminhar o País para progresso material.¹⁷⁹

Trobem aquí José da Silva Mendes Leal i Guilherme Braga com uns autors de *poesia panfletária* o *protestativa*, segons Saraiva i Lopes¹⁸⁰.

Mendes Leal cultivarà el *drama da atualidade*¹⁸¹ amb títols com *Os homens de mármore* (1854), *O homem de ouro* (1855), *Pobreza envergonhada* (1857) i *Pedro* (escrita el 1849 i representada el 1861).

Però serà Ernesto Biester qui més cultivarà aquest tipus de teatre qualificat com a teatre de tesi, amb títols com *Caridade na sombra* (1858), *Fortuna e trabalho* (1863), *Pobreza dourada* (1864) i *Os operários* (1865). Aquí

[...] verificam-se que os conflitos que decorriam, em geral, dentro de enredos sentimentais-amorosos, com tiradas patéticas, grandes atitudes de remorso e caridade exemplares, apelos retóricos de justiça e de conciliação interclasses, em que a crítica da velha nobreza dissipadora alterna com a do novo arrivismo político-plutocrático, e com a exaltação da parcimónia, do recato, da paciência ordeira por parte dos assalariados, e ainda com o sofrimento lírico das almas sentimentais e incompreendidas.¹⁸²

¹⁷⁸ SARAIVA i LOPES, *op. cit.*, p. 771 i p. 799.

¹⁷⁹ *Ibd.*, p. 696.

¹⁸⁰ *Ibd.*, p. 798.

¹⁸¹ Ivo Cruz el qualifica de "drama social". IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸² SARAIVA i LOPES, *op. cit.*, p. 800.

Aquest tipus de teatre no té com a finalitat el canvi social ni tampoc implica un missatge en favor del repartiment equitatiu de la riquesa o de la millora de les condicions de vida i laborals de les classes treballadores.

Podem arribar a entendre el missatge social d'aquest tipus de teatre en llegir una carta publicada a continuació del text de l'obra *Os operários*¹⁸³ i remesa a l'autor per António Feliciano de Castilho —escriptor partidari d'una poesia decorativa, innòcua i formalment molt purista d'arrel arcàdica¹⁸⁴. Hi trobem una mena de visió idíl·lica de l'obrer, un personatge immers en un teatre que no serà gens compromès, tal i com es pot deduir amb la següent citació:

[...] sem enphases de socialismos nem lisonjas perigosas
[...]¹⁸⁵

Malgrat açò, ja s'acosta a la literatura en general i al teatre particularment la nova realitat fabril i industrial de Lisboa i de Porto, amb la visió de l'obrer de la fàbrica com un artesà: ara ja no es manipula el fang sinó que es maneja la màquina. Aquest serà un teatre que s'anirà obrint pas, al mateix temps que s'anirà obrint pas la industrialització i una certa modernització del país.

Ja a finals del segle XIX naix l'anomenada *Geração de 70*¹⁸⁶, un moviment acadèmic a l'entorn de la Universitat de Coimbra que va conformant-se a partir del que la crítica ha anomenat la *Questão coimbrã*: un debat entre els joves escriptors —al davant dels quals hi ha Antero de Quental, fundador de l'*Associação Internacional do Trabalho* a Portugal, i altres que demanen un paper més actiu de l'escriptor— i els

¹⁸³ BIESTER, E., *Os operários*. [en línia]. 1865. Lisboa. [Consulta 27 febrer 2015] <http://books.google.es/books?id=DmguAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

¹⁸⁴ GAVILANES, J. L. i APOLINÁRIO, A., *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 425.

¹⁸⁵ *Ibd.*, p. 223.

¹⁸⁶ FURTADO, B. [et al.], *Cronologia Geração 70*. [en línia]. [Consulta 27 febrer 2015] <<http://ge70.com.sapo.pt/index.htm>>

escriptors majors o romàntics encapçalats per António Feliciano de Castilho.

L'empenta progressista i renovadora d'autors com Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco o Júlio Dinis, més abocats a la narrativa, no tindrà resposta en el terreny de l'escriptura teatral. Ivo Cruz parla de "paradoxa" en referir-se a aquest fenomen literari perquè aquests autors es dedicaren a l'estudi de la literatura i a la composició de textos doctrinaris o teòrics, més que no a l'escriptura d'obres o a la composició d'espectacles, és a dir a la posada en pràctica del realisme que preconitzaven.¹⁸⁷

Serà Marcelino Mesquita qui, a finals del segle XIX aparega com l'autor compromès i políticament més implicat. Escriptor de *Pérola* (1885), *Dor Suprema* (1895) i l'obra de tema històric *O sonho da Índia* (1898) s'acosta al Naturalisme amb obres de tema històric.

3. El teatre polític des del començament del segle XX a l'any 1974

Al llarg d'aquest capítol som conscients que la història política ens servirà de marc per al nostre objecte d'estudi donat que les obres que contemplarem com a clau en aquest període tenen uns lligams molt forts amb la realitat social més immediata. Una realitat històrica que no podem obviar, i que no deixa de ser en part font d'inspiració per a uns autors i font de denúncia per a d'altres. Per tot açò hem mirat d'evitar una diferenciació entre la història política i literària i hem intentat sistematitzar tots dos camps donada l'estreta relació que ambdós presenten.

A principis d'aquest segle, i sobretot amb el naixement del proletariat, naixen les ideologies que coneixem com a majoritàries en l'actualitat: la dreta conservadora i

¹⁸⁷ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 180.

l'esquerra revolucionària i progressista. Caldrà que totes dues estiguen contemplades en aquest capítol perquè esdevenen motor dels textos que volem estudiar: els textos amb càrrega política.

Per a la part històrica hem seguit Fernando de Rosas¹⁸⁸, perquè hem trobat en el seu treball una guia molt clara i esquemàtica de la història política de Portugal durant el segle XX. Aquesta història presentaria, segons Rosas, els següents períodes:

- Crisi final del sistema liberal oligàrquic (1890-1926), dividit entre el final de la monarquia constitucional (1890-1910) i l'avortat intent republicà de regeneració democràtica (1910-1926).
- Cicle de l'autoritarisme (1926-1974).
- Cicle de la democràcia o del sistema liberal democràtic, inaugurat del 1974 a 1975, institucionalitzat el 1976, i que arriba fins a l'actualitat.

3.1. Crisi final del sistema liberal oligàrquic (1890-1926): el Modernisme d'*Orpheu*

Després de l'esgotament de la monarquia liberal que no satisfieia ningú, es presentaven diversos fronts ideològics: el republicà regenerador; la dreta autoritària i antiliberal; i l'esquerra partidària d'una revolució social. Rosas descriu molt acuradament en el seu article el nou sector polític republicà. El republicanisme portuguès és partidari d'una regeneració i es caracteritza pels següents trets:

- Positivisme
- Laïcisme i anticlericalisme

¹⁸⁸ROSAS, F., "Pensamiento y acción política en el Portugal del siglo XX (1890-1976). Ensayo interpretativo". GÓMEZ FORTES, B. [et al.], *op. cit.*, p. 51-110.

- Nacionalisme colonialista, antibritànic i antimonàrquic: es veia la decisió front a l'últimàtum anglès de 1890 —en què estaven en joc les colònies a l'Àfrica— com un atzucac en què la corona havia col·locat Portugal
- Democràcia per defensar la descentralització, el sufragi universal i el dret de vaga
- Democràcia per acabar amb:
 - el caciquisme
 - la corrupció
 - el *rotativismo*—o com es deia a Espanya "l'alternança pacífica"— en aquest cas entre el Partit Regenerador i el Partit Progressista, terreny adobat per a les *chapeladas*, "*pucherazos*", tupinades; és a dir, per acabar amb el frau electoral.
 - les lleis electorals restrictives i manipuladores.

A nivell literari, Saraiva i Lopes agrupen els autors afins ideològicament a la monarquia sota les estètiques del *Neogarrettismo*, *Lusitanismo*, *Nacionalismo* i *Integralismo*, és a dir els *passadistas*. I els autors afins a la república s'acullen sota el paraigua de la *Renascença Portuguesa* i del *Saudosismo*.¹⁸⁹

La regeneració de mans del Partit Democràtic mai va arribar. Aquest partit es va convertir en monopolístic i el resultat va ser que des del 5 d'octubre de 1910 al 28 de maig de 1926, data del colp militar encapçalat per Gomes da Costa, la I República va conèixer quaranta-cinc governs i vint-i-nou conats revolucionaris.

La crisi de després de la Primera Guerra Mundial va provocar en aquest republicanisme una rendició davant del nacionalisme autoritari per tres raons: l'endarreriment econòmic i cultural; la poca diferenciació cultural i política de les elits i el seu caràcter oligàrquic front a l'analfabetisme generalitzat.

¹⁸⁹ SARAIVA i LOPES, *op. cit.*, p. 1004.

A l'entorn del final d'aquesta guerra naixerà la *Geração de Orpheu* caracteritzada per una renovació, sobretot a nivell poètic, amb noms com Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro o Santa-Rita Pintor. En companyia d'aquests autors Fernando Amado escriu *Vésperas de combate* estrenada el 3 de maig de 1951, la qual porta un títol alternatiu: *Sua Excelência não atende mais*, fent referència a la resposta que reben dos camperols a les seues peticions dirigides al Ministre. Aquesta obra Ivo Cruz la descriu com una peça contra l'opressió.¹⁹⁰

Fernando Pessoa¹⁹¹—creador del teatre estàtic i del *drama em gente*— el 1916 a partir d'una anàlisi de la peça de Vitoriano Braga titulada *Octávio*, escriu una teorització sobre l'estètica teatral del *Modernismo*. Pessoa entén el drama segons tres tipus: el primer si és simbòlic —sempre en vers—; el segon baixa-comèdia i farsa, amb una finalitat d'entretenir; i un tercer tipus que demana l'acció tal i com és, que parega exactament la vida.

À primeira espécie chamaremos transferida, à segunda deformada, à terceira representativa.¹⁹²

També Pessoa afirma el seu "art per l'art", cosa que ens porta a pensar que la literatura al voltant d'*Orpheu* era una literatura d'experimentació —tal i com experimentaren els futuristes, els dadaistes i tots els altres avantgardistes europeus

¹⁹⁰ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 226.

¹⁹¹ En una "Nota biogràfica" escrita el 30 de març de 1935, Pessoa escriu: "Ideologia política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria, com pena, pela República. [...] Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda infiltração católica-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema "Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação". Posição social: Anticomunista e anti-socialista. O mais se deduz do que vai dito acima. Resumo de estas últimas considerações: Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, grão-mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos —a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania." PESSOA, F., *Prosa íntima e de autoconhecimento*, edició de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 134-135.

¹⁹² *Ibd.*, p. 227.

contemporanis— però gens o molt poc compromesa o polititzada.

Nós temos pela vida social e política uma grande indiferença dinâmica. Por muito que nos interessem essas coisas, interessam-nos apenas para sobre elas construirmos teorias passageiras, hipóteses inexpressas.¹⁹³

Veiem en Pessoa tal i com sosté ell mateix, un autor apolític explícitament. Ideològicament progressista. Atenent als textos, i ja ni a l'autor, ni fins i tot a l'heterònim, creiem que aquest compromís que estem rastrejant per les obres teatrals, no hi apareix.

Durant el període d'entreguerres sorgeix un realisme de contingut social, ètic i fins i tot polític d'arrel naturalista que acompanya l'esdevenir de Portugal des del final de la Primera Guerra Mundial, passant pel Colp d'Estat de 1926 protagonitzat pel general Gomes da Costa —la Dictadura Nacional—, i arribant a la dictadura salazarista que durarà fins a 1974.

En aquesta estètica destaca Alfredo Cortez, creador d'un teatre social o ètic. Tenim *Zilda* (1921) i sobretot *Domus* (1931) on, sota una òptica catolicista apareix el xoc d'ideologies al si d'una família. Rui és el personatge més marcat políticament del teatre de Cortez.¹⁹⁴

També trobem Ramada Curto, autor de *Recompensa* (1938) —que posa en escena l'ambient de les fàbriques tèxtils— i *Redentores de Ilíria* (1916), la qual explica la República en aquell territori i que la crítica trasllada a Portugal 40 anys després.¹⁹⁵

I incrementem la nòmina d'autors amb un nom que no podem deixar de banda: Carlos Selvagem. Sempre vinculat a l'exèrcit —va ser ell qui va escriure el manual que s'ensenyava a les escoles militars titulat *Portugal Militar. Compêndio de História Militar*

¹⁹³ *Ibd.*, p. 197.

¹⁹⁴ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹⁵ *Ibd.*, p. 248.

e Naval de Portugal desde as origens do Estado Portucalense até ao fim da Dinastia de Bragança (1931)—, destaca per obres com *Entre giestas* (1916), *Ninho d'águias* (1920) o *O anjo rebelde* (1962). La seua és una dramàtica de crítica social coherent que mira per la justícia social, per la defensa de les colònies i per l'amor a Àfrica; i per l'anàlisi del major canvi ocorregut en la societat portuguesa: la decadència de l'aristocràcia rural i l'auge de la burgesia urbana.¹⁹⁶

3.2.El cicle de l'autoritarisme (1926-1974)

3.2.1. Panorama historicopolític

Hem encetat aquest cicle amb una visió de les ideologies polítiques actives durant la dictadura salazarista i a continuació hem establert dos períodes cronològics: de 1926 a 1945 —final de la Segona Guerra Mundial— i de 1945 a 1974 —inici de la Revolució.

L'autoritarisme a Portugal s'inicia amb el colp militar del 28 de maig de 1926 que posa fi al període republicà farcit d'inestabilitats socials i polítiques. El 1928 el president de la república António Óscar de Fragoso Carmona nomena Ministre de Finances el professor d'economia António de Oliveira Salazar, qui seguint l'eslògan "Deus, Pátria, Autoridade"¹⁹⁷ mantindrà la cultura oprimida fins a la seua desaparició el 1968, quan a causa d'un accident cardiovascular és apartat del poder. El substituirà

¹⁹⁶*Ibd.*, p. 256-262.

¹⁹⁷DOS SANTOS, GRAÇA, *O espectáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, Lisboa, Caminho, 2004, p. 40.

Marcelo Caetano fins a 1974, com a data final del règim dictatorial per tots dos presidit. Una manera d'acostar-se a la personalitat de Salazar és a través dels seus discursos o a través de l'obra d'António Ferro, el seu periodista —i, ens atrevim a afirmar, apologista i cronista— de confiança, qui escriu l'obra més difosa sobre el personatge en qüestió: *Salazar: o homem e a sua obra*¹⁹⁸, que ha estat traduïda a diversos idiomes.

Els republicans procedents de les classes socials burgeses ciutadanes però sobretot d'aquelles elits regionals i locals van veure en la *União Nacional* —organització creada el 30 de juny de 1930 i no qualificada com un partit únic als seus estatuts sinó com un organisme de participació política i de col·laboració cívica¹⁹⁹— i en aquest *Estado Novo* el futur per al seu estatus. Durant aquests anys 20 ja s'entreveié la república portuguesa com una transició cap a un altre sistema polític: la dictadura d'índole nacionalista.

Les dretes que arriben al salazarisme s'organitzen de la següent manera:

- Dreta conservadora, arrelada en l'*Integralismo Lusitano* —dreta integralista— i en el *Centro Católico* —dreta catòlica— del segle XIX que "*Al desorden de la libertad oponía el orden de un régimen fuerte, aunque limitado por las libertades tradicionales, el derecho de gentes y la moral.*"²⁰⁰
- A poc a poc abandonaren l'opció de la restauració monàrquica al voltant de Duarte Nuno.
- Dreta modernitzadora o tecnocràtica, que sota la figura d'Oliveira Martins, estava per una revolució des de dalt fonamentada en una regeneració econòmica, mental i social.

¹⁹⁸ FERRO, A., *Salazar: o homem e a sua obra*, Portugal, Empresa Nacional de Publicidade, 1933. L'edició espanyola es titula *Oliveira Salazar: el hombre y su obra*, pròleg d'Eugeni d'Ors, Madrid, Fax, 1935.

¹⁹⁹ DOS SANTOS, *op. cit.*, p. 46.

²⁰⁰ ROSAS, *op. cit.*, p. 65.

- Dreta radical petitburguesa feixista, plebea i populista apareguda ja dins del salazarisme a partir de la *Liga 28 de Maio* i ja ben organitzada sota les sigles del Moviment Nacional Sindicalista creat el 1932 liderat per Rolão Preto. Per por a una altra revolta al país, Salazar el 1934 dissolgué aquest moviment agitador de les "camises blaves" i n'inclogué en les seues files els dirigents, cosa que li donà al règim de l'*Estado Novo* una feixització clara.

Salazar amb la seua política d'equilibri pressupostari i amb el control dels centres de poder de la societat portuguesa —església, exèrcit i autoritats de l'Estat— es va garantir un mandat molt prolongat en el temps. En les seues paraules:

[...] sei muito bem o que quero e para onde vou.²⁰¹

Per un altre costat, les esquerres s'articulen abans del salazarisme de la següent forma:

- El Partit Socialista nascut el 1875 i dirigit per Antero de Quental, José Fontana, Jaime Batalha Reis i Nobre Guedes. Aquest partit dinamitza la societat a partir de cooperatives, associacions culturals, mutualitats, etc.
- L'anarcosindicalisme que englobava "[...] antiestatistas, anticapitalistas, anticatólicos, racionalistas, autodidactas, autónomos, antiautoritarios, partidarios de la acción directa, del enfrentamiento de clase sin intermediaciones, [...] rechazaban la participación corruptora en el sistema electoral burgués que excluía a la mayor parte de los obreros, pues no reconocía el derecho a voto de los analfabetos."²⁰² Aquestos dinamitzaren la societat a partir sobretot d'escoles-taller, universitats populars i premsa escrita.

²⁰¹ DOS SANTOS, *op. cit.*, p. 41.

²⁰² ROSAS, *op. cit.*, p. 73.

- La Unió Obrera Nacional, sindicat fundat a Évora el 1914.
- La CGT i el seu periòdic *A batalha*, fundat el 1919.
- El Partit Comunista Portuguès (PCP) fundat el 1921 a partir dels obrers dels arsenals i dels sectors de treballadors marginats de la CGT.

El Partit Socialista es veia com una alternativa no tan radical com els comunistes per canviar el sistema polític portuguès. Rosas explica molt bé per què el Partit Socialista pateix una derrota històrica: d'una banda per la manca de sufragi universal masculí i d'una altra pel seu acostament al Partit Republicà Portuguès, cosa que l'allunyà de la massa que desconfiava dels polítics. Com a tercera causa, i potser la més decisiva, trobem l'alineació del partit socialista amb el grup dels intervencionistes en la Primera Guerra Mundial.

No podem seguir la nostra anàlisi sense caracteritzar de manera succinta què és i que entén la historiografia moderna per Salazarisme. Manuel Lucena²⁰³ qualifica aquest règim instaurat a Portugal durant més de setanta anys, com un feixisme sense moviment feixista, semblant a l'italià²⁰⁴ pels següents trets:

- Un home sol era el cap indiscutible del partit i de l'Estat.
- El poder estava molt centralitzat —policia i exèrcit.
- Qualsevol oposició legal estava prohibida.
- Unes organitzacions corporatives empresonaven les classes socials i els grups professionals en la seua teranyina i monopolitzaven la seua representació.
- Un nacionalisme exacerbant.

²⁰³ LUCENA, Manuel, "Salazarisme i feixisme europeu. (1960-1974)" en COSTA PINTO, A., *Salazar e o salazarismo*, Lisboa, Don Quixote, 1989, p.153-158.

²⁰⁴ Graça dos Santos cita l'obra del francès Henri Massis —"um destes admiradores incondicionais de Salazar"— titulada *Chefs* editada a París el 1939 i escrita arran d'un viatge de l'autor a Portugal convidat per A. Ferro el 1938. Allà es comparen els règims de Mussolini, de Franco i de Salazar. DOS SANTOS, *op. cit.*, p. 50.

Manuel Braga da Cruz²⁰⁵ en el mateix llibre fa una ressenya que ens serveix com a base per entendre quines eren les idees i les accions polítiques d'António de Oliveira Salazar. Per a Salazar, la Nació és l'arrel i l'origen del poder, limitat per la moral i pel dret, tal i com s'afirma en la Constitució proclamada l'11 d'abril de 1933. Amb un reforçament de l'Estat a través de l'Executiu —concentració de poders—, es configura així una diarquia executiva equilibrada —President de la República i President del Consell.

En cap moment Salazar no volia unes masses actives sinó un subjecte passiu d'inculcació d'una doctrina, obedient més que participant i reductor dels conflictes socials. Aquell article 8^è de la Constitució²⁰⁶ que proclamava les llibertats individuals a imatge de qualsevol estat europeu democràtic, es va convertir ràpidament en paper mullat per accions com la censura exercida des del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)²⁰⁷; la creació de la *Polícia de Intervenção e Defesa do Estado* (PIDE) el 29 d'agost de 1933, la qual controlava totes les fases del procés judicial des de la detenció a l'empresonament amb tortures —presons d'Aljube, Caxias, Peniche i, a Ultramar, Tarrafal a Cabo Verde—; i les mesures de seguretat perpètua molt adients per al control del Partit Comunista. Tres mostres del que els historiadors consideren característiques d'un estat autoritari de tarannà feixista.

En aquest context de repressió policial i de censura, les esquerres —*revirinho* republicà, anarcosindicalistes i Partit Comunista Portuguès— no tindran garantida la seua participació pública. L'oposició d'esquerres evolucionarà en tres etapes: de 1930 a 1945; de 1945 a 1958 i de 1958 a 1974.

²⁰⁵ BRAGA DA CRUZ, Manuel, "Salazar e a política". COSTA PINTO, *op. cit.*, p. 59-70.

²⁰⁶ *Constituição Política da República Portuguesa*. Diário da República Eletrónico. [en línia]. 22 de febrer de 1933, Sèrie I, núm 43. [Consulta 27 febrer 2015] <<http://dre.pt/pdf1sdip/1933/02/04301/02270236.pdf>>

²⁰⁷ Censura que també exercí Stalin a partir de 1928 amb la instrumentalització del teatre per part de l'Estat. GARCIA, S., *op. cit.*, p. 18. El SPN crearà el *Teatro do Povo* el 1936 com un instrument més de control cultural. DOS SANTOS, *op. cit.*, p. 40.

- a) 1930-1945, final de la Segona Guerra Mundial. En aquesta etapa el republicanisme s'extingeix perquè també ha fracassat a Espanya, amb la consegüent Guerra Civil, i per l'ascens del nazisme alemany i del feixisme italià. Per altra banda, l'anarcosindicalisme es torna clandestí i tan reprimat per l'Estat que es desarticula ràpidament. Restava el PCP, el qual mantindrà la seua activitat fins avui en dia. Així i tot, en el seu si es veia una bicefàlia: d'una banda, la cúpula de l'organització comunista i, de l'altra, la ideologia dels "demòcrates" no comunistes. Gràcies a la gestió d'Alvaro Cunhal durant el període 1940-1943 i gràcies a l'avenç dels Aliats i de l'Exèrcit Roig, el PCP esdevindrà el paradigma de l'antifeixisme a Portugal.
- b) 1945-1958: Aquesta és l'etapa de la segona revolució industrial, de la urbanització accelerada, del proletariat industrial i d'un sector serveis modern, amb baixos sous, pocs drets socials, difícil accés a l'ensenyament i cap llibertat política o sindical. Durant aquests nou anys s'articularà una oposició no comunista, integrada per personalitats de prestigi vingudes de la Primera República —António Sérgio, Cunha Leal, Jaime Cortesão, etc.— i joves advocats i homes de professions liberals conservadors com Adão e Silva, Vasco da Gama Fernandes o Acácio Gouveia. Es crea llavors l'Acció Democràtica i Social. El 1957 s'afegeix a aquest grup opositor una sèrie d'intel·lectuals excomunistes sota l'etiqueta de Resistència Republicana encapçalats per Mário Soares. El 1964 Soares i els seus companys crearen l'Acção Socialista Portuguesa, partit que es caracteritzava per una ideologia liberal republicana de classe mitjana i per unes vacil·lacions a l'entorn de temes com la descolonització i la guerra colonial. Això sí, es mostrava partidari de l'entrada, amb reserves, en la CEE; de les nacionalitzacions i d'una reforma agrària.

- c) 1958-1974: La dècada dels 60 s'enceta amb l'inici de la guerra colonial el 1961 a Angola, la caiguda de l'Estat de l'Índia²⁰⁸, el colp de Beja²⁰⁹ i el Primer de Maig de 1962²¹⁰, a nivell intern. Però a nivell internacional, tenim fets històrics que es converteixen en transcendentals en la geopolítica global: la guerra del Vietnam i el moviment contrari als EUA; els conflictes a Amèrica Llatina, la Revolució Cultural a la Xina; el Maig francès i la Primavera de Praga.

Fins a 1968, any de la incapacitació de Salazar i inici del mandat del "moderat" Marcelo Caetano, s'accentua la repressió —assassinat del general Humberto Delgado per part de la PIDE, assalt i tancament de la Societat Portuguesa d'Escriptors i assetjament policial en les universitats.

Caetano es veurà com una certa solució, però la seua incapacitat en la qüestió colonial farà que l'oposició en bloc, des dels militars farts de la guerra, fins al PCP i al PSP, es radicalitze. El resultat d'aquesta radicalització, es distribueix entre quatre grups de persones:

- Marxistes-leninistes i maoistes —Moviment Reorganitzatiu del Partit del Proletariat o Organització Comunista Marxista-Leninista Portuguesa— o trostkistes entre la joventut universitària i obrera cansada de la guerra i del fracàs de la transició.
- Catòlics progressistes, contraris a les accions de la jerarquia eclesiàstica i amb una visió esquerrana del concili Vaticà II, mai organitzats sota cap

²⁰⁸ Pèrdua de les darreres colònies portugueses a l'Índia —Goa, Daman i Diu— preses per la força per l'exèrcit indi.

²⁰⁹ Sublevació militar des del Quarter de Beja (Alentejo) esdevinguda la nit de cap d'any de 1961, protagonitzada pel General Humberto Delgado, el Coronel Eugenio de Oliveira, el civil Edmundo Pedro i el capità Varela Gomes entre d'altres militars amb l'objectiu de derrocar el règim de l'Estado Novo. Aquest colp va fracassar en part pel suport donat a Salazar per Franco en enviar una companyia de tancs des de Badajoz.

²¹⁰ PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS. Primeiro de Maio de 1962. [en línia]. Lisboa. [Consulta 27 febrer 2015] <<http://www.pcp.pt/1%C2%BA-maio-de-1962>>

sigla.

- Grups de violència armada com les Brigades Revolucionàries o les Brigades Roges, actius des de 1970 a 1972, any de molta activitat terrorista i també últim any de les seues accions.
- Oficials intermedis destacats a Guinea englobats sota el *Movimento dos Capitães* i després Movimento das Forças Armadas.

3.2.2. El teatre polític des de 1926 a 1945

Luiz Francisco Rebello —dramaturg, historiador, crític, doctrinari, traductor i adaptador—, en parlar del teatre abans de 1945, descriu el següent panorama:

[...] a concentração exclusiva da actividade teatral na capital; a dependência do Porto em relação ao teatro que de Lisboa para lá se exportava; o vazio cultural em todo o resto do país e um conformismo e uma mediocridade que desde o começo dos anos 30 se expandiam e instalavam, e a que de longe em longe faziam excepção uma peça de projecto mais ousado [...] ou uma interpretação mais destacada; [...] ²¹¹

En aquest període, de 1933 a 1968 trobem el treball del *Teatro do Povo*, una estructura creada pel Secretariado de Propaganda Nacional —més tard anomenat Serviço Nacional de Informação— el juny de 1936, gràcies a l'impuls d'António Ferro, i clausurada oficialment el 1955. Aquest "teatre ambulat" que pretenia imitar el model del *Théâtre du peuple* de Bussang o de la *Volksbühne* de Piscator, tenia com a finalitat promoure l'esperit nacional. ²¹²

Aquest esperit vivia en l'ànima dels llauradors, veritables portadors del sentit de

²¹¹ DOS SANTOS, *op. cit.*, p. 153.

²¹² *Ibd.*, p. 157-172.

la pàtria, abnegats treballadors de la terra i cuidadors de la família cristiana i ben portuguesa, cosa que ens recorda de lluny la Revolució Cultural xinesa. Calia acostar aquesta cultura "nacional" als pobles i a les aldees, fet que propiciava una descentralització del teatre en un país eminentment rural.

El tipus de repertori que tenia el *Teatro do Povo* va sorgir en part de certs concursos que s'hi varen organitzar. Un repertori de teatre que Dos Santos qualifica de

[...] simplista e moralizador perfeitamente emblemático da ideologia salazarista. Este teatro tem por essência a submissão à ordem estabelecida, e como perspectiva uma moral cristã com pinceladas de conformismo e abnegação.²¹³

Aquesta autora manifesta que l'esmentat repertori roman com a gènere literari i moltes de les obres que el conformaven no van pujar mai a escena. Apuntem que l'obra que va guanyar el segon concurs celebrat el 1946 va ser una peça titulada *A lição do tempo* de Luiz Francisco Rebello,²¹⁴ el qual afirma que la fundació el 1946 del Teatro-Estúdio do Salitre²¹⁵ per Gino Saviotti, director del Centre de Cultura Italiana a Lisboa i autor del text *Paradoxo sobre o teatro*²¹⁶—rememorant la *Paradoxa del Comediant* de Diderot—, marca l'inici d'un nou capítol en la història del teatre portuguès.²¹⁷

Aquest Teatro-Estúdio tindrà una vigència de només cinc anys i morirà, segons l'opinió del mateix Rebello per la seua elevada heterogeneïtat²¹⁸. En el seu primer

²¹³ *Ibd.*, p. 172.

²¹⁴ *Ibd.*, p. 171.

²¹⁵ TSCHERNE, MILCA, Luiz Francisco Rebello e a renovação da linguagem cênica no teatro português posterior a 1945. [en línia]. Araraquara (São Paulo). *Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Letras*. 2006. [Consulta 27 febrer 2015]. <http://portal.fclar.unesp.br/posestlit/teses/milca_da_silva_tscherne.pdf>

²¹⁶ SAVIOTTI, G., *Paradoxo sobre o teatro*, Lisboa, Editora Argo, 1944.

²¹⁷ REBELLO, Luiz F., *História do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p. 131.

²¹⁸ "No cartaz do espectáculo inaugural, cuja heteróclita composição reflectia um eclecticismo de tendências que acabaria por ser fatal ao movimento, levando alguns anos depois à sua dissolução, [...]". REBELLO, Luiz F., *O jogo dos homens*, Lisboa, Ática, 1971, p. 41.

espectacle es llig el *Manifesto do Essencialismo Teatral*, el qual recollia al seu si l'objectiu del Teatro-Estúdio do Salitre:

[...] criar, à semelhança do que se fazia no estrangeiro (e entre nós fizera, por exemplo, um Araújo Pereira, com o seu "Teatro Juvénia"), um estudo experimental de teatro, em que actores profissionais e amadores conjugassem os seus esforços para a revelação de novos valores cénicos, propondo-se não apenas representar novos textos, mas sobretudo suscitar um novo estilo de representação, liberto do preconceito naturalista, que então imperava nos nossos palcos.²¹⁹

Aquest estudiós del teatre portuguès configura la següent periodització pel que respecta als textos teatrals escrits des del final de la Segona Guerra Mundial: hi distingeix el període de 1945 a 1960 on hi ha les tendències social i existencialista, i seguidament estableix un període de 1960 a 1974 que es reparteix entre el teatre de l'absurd i el teatre èpic brechtian, de major acceptació entre el públic.²²⁰

3.2.3. El teatre polític des de 1945 a 1974

Entre finals de la dècada dels 30 i els anys 50 es desenvolupa a Portugal l'estètica d'arrels europees anomenada *Neorealismo*, la qual també conviurà amb el Surrealisme i l'Existencialisme. Aquest "nou realisme" era, pel que fa a la realitat portuguesa,

[...] um movimento literário [...] num contexto particular: vivia-se então o tempo histórico-político do *salazarismo*, ao mesmo tempo que [...] se colocava sob o signo ideológico e cultural do *marxismo*, na sequência da sua receção portuguesa,

²¹⁹ *Ibd.*, p. 40.

²²⁰ REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 139.

particularmente dos anos 50 em diante.²²¹

Segons Carlos Reis²²², aquest moviment manté unes polèmiques teòriques que marcaran la seua evolució. El *Neorealismo* té al seu si dues tendències principals. Per un costat, autors qualificats com a militants i acusats de dogmàtics, que produeixen sobretot poesia durant els anys 30 i 40. Aquests autors, com Mário Dionísio, publiquen en les col·leccions de "*Novo Cançoneiro*" (1941-1944). Després naix una segona generació de poetes encapçalada per Carlos de Oliveira. I en la dècada dels 50-60 la crítica estableix l'aparició d'una tercera generació d'autors molt *empenhados* entre els quals sobresurten Manuel Alegre o Fernando Assis Pacheco.

D'altra banda, al si del *Neorealismo* hi ha els autors considerats existencialistes i que produeixen sobretot narrativa —novel·la i conte—. Una narrativa que pateix les conseqüències humanes de la Segona Guerra Mundial i que reacciona amb la configuració d'una altra concepció estètica: el *Novo Humanismo*²²³.

Però pel que fa al teatre, el mateix Carlos Reis sosté un

[...] quase vazio dramático que afecta o neo-realismo português.²²⁴

Malgrat aquesta afirmació, sí que hi ha autors que destaquen com a neorealistes. El primer és Romeu Correia, un dels autors més representats d'aleshores, el qual escriu peces on s'acosta a l'estètica de Brecht —*Casaco de fogo* (1953), *Sol na floresta* (1957), *O vagabundo das mãos de ouro* (1960), *Amor de perdição* (1966) o *A*

²²¹ REIS, Carlos, *História crítica da literatura portuguesa*, vol. IX, Lisboa/São Paulo, Verbo, 2005, p. 15.

²²² *Ibid.*, p. 16-27.

²²³ Rodrigo Soares, pseudònim de José Pinto Loureiro, empra aquest concepte i diu: "[...] o novo humanismo arranca de uma concepção materialista —o materialismo dialéctico— segundo a qual o homem é considerado na sua realidade histórica, empírica e relativa. [...] o problema do homem não é posto no plano intemporal, mas é visto à luz da vida histórica concreta." *Ibid.*, p. 39.

²²⁴ IVO CRUZ, *op. cit.*, p. 265.

palmatória (1996)— tal com s'hi acostarà Jorge de Sena amb la seua obra sobre el sebastianisme titulada *O indesejado* de 1944, i estrenada el 1986.

Bertolt Brecht arribarà a la dramaturgia portuguesa de manera tardana i amb moltes dificultats tal i com estudia Maria Manuela Delille²²⁵ o Márcia Regina Rodrigues²²⁶. La primera referència que trobem en la literatura portuguesa és la que realitza Júlio Dantas el 1925, durant la fundació del Teatro Novo, un cercle dramàtic experimental que pretenia apropar al públic de Lisboa les avantguardes del teatre estranger.²²⁷

L'autor alemany arriba amb els seus textos a Portugal a través de les traduccions del francès publicades per l'editora L'Arche (1955 i 1962) i després gràcies a la traducció al portuguès de tres textos realitzada per Rebello i publicats el 1957: la *Lehrstück* titulada *L'excepció i la regla*, l'article "Ensaio sobre a ópera" i un tercer treball titulat "Por uma nova técnica teatral". Després el 1964 apareix l'edició portuguesa, signada per Fiama Hasse Pais Brandão dels textos de Brecht sota el títol *Estudos sobre Teatro*.

Havent declarat el règim salazarista Brecht com a autor no grat, i després de l'experiència nefasta per al règim el 1960, quan la companyia brasilera dirigida per Maria Della Costa posarà en escena *A alma boa de Se-Tsuan* i serà retirada per "*causar alterações da ordem pública*"²²⁸, caldrà esperar fins a 1975 quan se'n representen quinze obres; el 1976 en seran 16, com al 1978. El 1979 se'n representaran nou i el 1980, any que marca el final de l'auge brechtian, n'hi haurà només cinc²²⁹. Rebello sosté

²²⁵ DELILLE, M. M. G., *Do Pobre B. B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Estante, 1991.

²²⁶ RODRIGUES, M. R., *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa. O render dos heróis de Cardoso Pires e Felizmente há luar! de Sttau Monteiro*, São Paulo, Cultura Académica, 2010.

²²⁷ CAMPOS DE ALBURQUERQUE MELO, Suzana, A recepção de Brecht em Portugal antes de 25 de abril de 1974. Associação Brasileira de Associações de Professores de Alemão. [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://www.abrapa.org.br/cd/pdfs/Mello-S3-Suzana.pdf>>

²²⁸ REBELLO, Luiz. F., *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977, p. 30.

²²⁹ LAWICK, Heike Van, "Traducció i recepció de l'obra de Brecht en català i en altres espais

que aquell any de 1960 amb la publicació d'*O render dos heróis* de Cardoso Pires²³⁰ es marca l'inici del dualisme estètic a Portugal entre el teatre èpic i el teatre de l'absurd. Cardoso Pires aprofita el context històric de la Revolução do Minho o Revolução da Maria da Fonte (1846)²³¹ per narrar la situació d'opressió que patien les classes populars. Aquesta peça resulta evidentment d'influència brechtiana perquè a partir d'un fet històric construeix un missatge polític amb afirmacions com:

Primeiro Guerrilheiro: [...] A fe para os pobres, a instrução para os ricos.²³²

O falso cego: [...] Agora quem governa é o povo. Povo não prende povo...²³³

A segunda comadre: [...] Disse uma santa que quando visitou o Inferno só encontrou o chão forrado de coroas de abade e de barrigas de ricos.²³⁴

O falso cego: Guerra que precisa de heróis não é guerra. Partido que procura heróis não é partido.²³⁵

El segon dels autors que destaquem en aquesta etapa és José Gomes Ferreira, autor de *Caprichos teatrais* un recull de peces d'un sol acte titulades *Manhã morta*, *O subterrâneo*, *O patamar*, *O comício* i *Os novos e os velhos*, de 1974 inspirats en la Revolució dels Clavells.

En aquest període, segons Rebello, existeixen a més tres autors que participen i evolucionen en aquestes dues estètiques, l'existencialista i la social. S'està referint a

lingüístics de la Romània: problemes d'aculturació" dins de *La literatura i l'art en el seu context social*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 99.

²³⁰ REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 143.

²³¹ Aquesta revolució iniciada al municipi del nord de Portugal anomenat Póvoa de Lanhoso, diuen que per una dona que es deia Maria de malnom, va tenir lloc a causa del reclutament militar, dels canvis en la política d'impostos i de la prohibició dels soterraments en les esglésies.

²³² CARDOSO PIRES, *O render dos heróis*, Lisboa, Arcàdia, juny de 1965, escena V, primera part, p. 75.

²³³ *Ibd.*, escena II, tercera part, p. 178.

²³⁴ *Ibd.*, escena V, tercera part, p. 203.

²³⁵ *Ibd.*, escena VII, tercera part, p. 220.

Costa Ferreira, a Bernardo Santareno i a ell mateix.²³⁶

Costa Ferreira (1918-1997), escenògraf i actor, s'estrena en el *Pátio das Comédias* amb el pròleg *Nocturno* (1948), text que critica la mercantilització del teatre. En les seues següents obres s'acosta a un virtuosisme creixent tant en comèdia amb *Por um fio...* (1950); com en el drama o en la tragèdia amb títols com *Quando a verdade mente* (1955) entre d'altres. Stegagno Pichio incorpora aquest autor en el seu estudi com un escriptor que denuncia la burgesia i la família com les clavegueres de la hipocresia amb obres com *Um dia de vida* (1958), *Um homem só* (1959) o *Os desesperados* (1961).²³⁷

Bernardo Santareno (1920-1980), pseudònim d'António Martinho do Rosário, és qualificat com un autor que aprofita les bases naturalistes per contar els problemes de l'home actual, com són el dubte religiós, les injustícies socials, les frustracions i els conflictes de sexualitat. Rebello manté que l'obra de Santareno es pot dividir en dos cicles²³⁸:

- 1975-1962: inclou les obres *A promessa*, *O bailarino*, *A excomungada* (1957); *O lugre* i *O crime de Aldeia Velha* (1959); *António Marinheiro*, *Os anjos e o sangue*, *O duelo*, *O pecado de João Agonia* (1961) i *Anunciação* (1962). En aquestes obres predomina un vessant existencial i una fórmula dramàtica naturalista-realista.
- 1966-1974, amb obres amb un "[...] propósito de intervenção social mais acentuado, uma definição ideológica mais definida, uma aproximação maior às formas épicas do teatro em detrimento das formas dramáticas

²³⁶ REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 141.

²³⁷ STEGAGNO PICCHIO, L., *História do teatro português*, Lisboa, Portugal, 1969, p. 342.

²³⁸ Sobre el debat a l'entorn d'aquesta periodització podeu consultar DOS SANTOS, L., "Bernardo Santareno, entre o trágico e o épico", *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, UFPR. [en línia]. 2011. Curitiba (Brasil). [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0739-1.pdf>>

tradicionals: *O judeu* (1966)—que recorda António José da Silva—, *O inferno* (1967) e *A traição do padre Martinho* (1969) [...] *Português, escritor, 45 anos de idade* (1974), as quatre peces reunidas sob o títulu *Os Marginais e a Revolução* (1979), *Rostos, A confissão, Monsanto e Vida breve em Três Fotografias*, e por fim *O Punho*²³⁹ la qual restà inèdita en vida de l'autor i reflecteix tot el que envolta els personatges immersos en el procés de la Reforma Agrária²⁴⁰.

Rebello troba en aquest segon cicle, sobretot, influències brechtianes i lorquianes: les primeres en *O judeu* i les segones en *A Promessa*.²⁴¹ També podem incloure en aquest segon cicle la seua participació en la creació col·lectiva que porta el nom de *Ao qu'isto chegou* i que es realitza el 1977 sota el muntatge d'A Barraca, i de la qual parlarem més endavant.

Aquest compromís seu en el teatre també l'aplicarà a la seua vida personal i des de 1974 fins a 1980, quan va morir, va militar al MUTI (*Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais*). Fins i tot Santareno expressa el grau de compromís que ell i el teatre portuguès hauria de tenir amb la societat:

[...] por más vueltas y vueltas que le den, un nuevo dramaturgo, de este tiempo, no puede dejar de reflejar en sus escritos, en sus creaciones, estas realidades del hombre —las del hombre solo y las del hombre solidario—. [...] Por esto, el teatro portugués no puede dejar, de recorrer, uno de estos dos caminos. Por eso mismo, no podrá ser otra cosa que no sea denunciada en primer lugar, y después, esperanza político-social (o religiosa) o la contemplación desesperada del absurdo.²⁴²

²³⁹ SANTARENO, B., *Obras completas*, organització, epíleg i notes de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Caminho, 1986, vol I, p. 9-10.

²⁴⁰ *Lei da Reforma Agrária. Decreto-Lei n.º 406-A/75, de 29 de juliol de 1975*. Centro de documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra. [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=novapolitica21>>

²⁴¹ SANTARENO, *op. cit.*, vol. IV, p. 391.

²⁴² ADE, *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, 2002, número 11, p. 11, nota 10.

Tractem ara el Rebello dramaturg, qui s'hi estrena el 1946 amb la peça *O mundo começou às 5 e 47* representada al Teatro Estúdio do Salitre el 16 de gener de 1947. Tal i com afirma el seu autor

[...] foi proibido de voltar a representar-se depois de o crítico de *Diário da Manhã* ter, solicitamente, delatado o que chamou o seu "demagogismo delirante"²⁴³

Aquesta obra forma part juntament amb els textos *O dia seguinte* (1953), *O fim na última página* (1958), *A visita de Sua Excelência* (1962), *Prólogo alentejano* (estiu de 1975) i *A lei é a lei* (1977) del llibre titulat *Teatro de Intervenção*. Quatre d'aquests textos van patir una censura, però tal i com el mateix autor escriu en el pròleg, no mai una autocensura:

[...] denunciava-se a opressão, a insegurança social, a guerra, o arbítrio e a prepotência; o fascismo, que assenta na opressão, que traz consigo a insegurança social, que fomenta a guerra e é inseparável do arbítrio e da violência, não podia evidentemente tolerá-las.²⁴⁴

Rebello coneix la realitat opressora europea però no oblida la seua realitat més pròxima i crea *Prólogo alentejano* que, seguint la funció que s'explicita en el títol, es va representar abans de l'estrena de *O círculo de giz caucasiano* de B. Brecht el 25 de maig de 1975. Amb aquest text volia posar el focus d'atenció sobre

[...] a batalha heroica dos camponeses alentejanos pela defesa da Reforma Agrária, a criminoso indulgência dos tribunais ante os que foram, durante 48 anos, os carrascos e torcionários

²⁴³ REBELLO, Luiz F., *Teatro de intervenção. 5 peças e um prólogo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1978, p. 11. Podeu consultar també PORTO, C., "Sobre el teatro breve de Rebello", *Revista Art Teatral, Escritura Teatral Contemporânea*. [en línia]. València. 2002. Trad. M. Rosa ÁLVAREZ SELLERS. Núm. 17. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.artteatral.com>>

²⁴⁴ *Ibd.*, p. 12.

do povo português.²⁴⁵

Hem de fer notar, tal i com ho fa l'autor també en el pròleg d'aquest recull de peces²⁴⁶, que les dues últimes estarien escrites després de la fi del règim salazarista i per tant després de 1974. No obstant això, les hem comentades aquí per tres raons. La primera: en aquest temps és quan Rebello inicia el seu camí com a dramaturg. La segona: totes les peces són textos breus. I la tercera és que totes elles tenen com a finalitat una *intervenção e protesto*²⁴⁷, que perviu durant els anys immediats i posteriors al canvi de règim.

Durant tota la dictadura, podem resseguir a través de les accions d'aquesta censura dels textos o dels espectacles, aquelles obres que suposaven una amenaça per al règim i per tant la seua era una càrrega més o menys política antifeixista o simplement prodemocràtica.

Després de la segona Guerra Mundial hi haurà una certa relaxació pel que fa a la censura i arribaran als escenaris de Portugal autors com Lorca, Priestley, Shaw, O'Neill o José Régio. No obstant això, es reprendrà immediatament la repressió amb la prohibició de l'estrena de l'obra titulada *O dia seguinte* de Rebello el 1953.²⁴⁸

Arran de la Guerra colonial, la qual s'inicia el 1961, la censura s'intensifica. Com a exemple trobem prohibicions sobre peces com *Guerra santa, A estátua o Felizmente há luar!*²⁴⁹ de Luís Sttau Monteiro. Aquesta última relata la conspiració de Gomes Freire —tema que també apareix en l'obra de 1821 ja esmentada *O verdadeiro heroísmo ou O anel de ferro* de Fernando José Queiroz— amb una estètica brechtiana i donant-li molt de protagonisme al poble, a la societat. L'obra va ser escrita el 1961, prohibida

²⁴⁵ *Ibd.*, p. 12-13.

²⁴⁶ "Das seis peças em um acto reunidas neste volume, que abarcam um período de exactamente 30 anos (1947-1977), quatro foram escritas sob o fascismo, duas após a sua queda." *Ibd.*, p. 11.

²⁴⁷ *Ibd.*, p. 11.

²⁴⁸ REBELLO, (1977), *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁹ STTAU MONTEIRO, L. de, *Felizmente há luar! Associação Cultural Ócios e Ofícios*. [en línia]. 2001. Coimbra. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.youtube.com/watch?v=bNfxwgCMVRA>>

fins al 1974 i estrenada el 1978.

Amb l'arribada del president Marcelo Caetano el 1968, peces com *O pecado de João Agonia* de Santareno o *Forja* (1948) d'Alves Redol seran permeses després d'haver estat censurades. Bertolt Brecht —*La mare coratge i els seus fills*, 1949— i Peter Weiss —*Canto del fanteche lusitano*, 1967— seran considerats autors maleïts pel règim.

Luiz Francisco Rebello realitza una llista encara provisional de peces completes prohibides dels darrers 30 anys del salazarisme. Ell mateix contempla aquells textos que patiren autocensura; aquells textos que s'autoritzaren i que després es foragitaren del circuit teatral normalitzat; i fins i tot aquells textos que perderen la seua eficàcia entre el públic, segons l'opinió del règim. Reproduïm a continuació la llista:

Alexandre Babo, *Jardim Público* i *Estrela para um Epitáfio*; António Gedeão, *RTX-82/24*; Augusto Abelaira, *A Palavra é de Ouro*; Augusto Sobral, *Os Degraus*; Bernardo Santareno, *Anunciação*, *O Judeu*, *O Inferno*, *A Traição do Padre Martinho*; Carlos Selvagem, *Os Távoras*; Carlos Wallenstein, *Duelo de Sonhos*; Correia Alves, *Náufragos* i *O Arco de Santana* (adaptació de la novel·la d'Almeida Garrett); Costa Ferreira, *O Quarto*; Fiana Pais Brandão, *Os Chapéus de Chuva*, *O Testamento* i *Quem Move as Árvores*; Francisco Ventura, *A Hora de Todos*; Jaime Gralheiro, *Ramos Partidos* i *O Fosso*; Jaime Salazar Sampaio, *Nos Jardins de Alto-Maior*; João França, *Um Mundo Aparte*; João Pedro de Andrade, *Maré Alta*; José Régio, *O Meu Caso*; José Rodrigues Miguéis, *O Passageiro do Expresso*; Luis Sttau Monteiro, *Felizmente Há Luar!*, *Todos os Anos pela Primavera*, *Auto da Barca do Motor Fora-da-Borda*, *A Estátua* i *A Guerra Santa*; Luiz Francisco Rebello, *O Fim na Última Página* i *Condenados a vida*; Luzia Maria Martins, *Lisboa 72*; Manuel da Fonseca, *Casa no Vento*; Manuel Granjeio Crespo, *Os Implacáveis*; Maria Teresa Vale, *Teseu e Ariana*; Mário Cesariny, *Um Auto para Jerusalém*; Miguel Barbosa, *O Palheiro*, *O Insecticida*, *Os Carnívoros* i

Uma Flor na Morávia; Miguel Franco²⁵⁰, *Legenda do Cidadão Miguel Lino*; Miguel Torga, *O Paraíso*²⁵¹; Natália Correia, *O Encoberto*; Prista Monteiro, *A Bengala*; Romeu Correia, *Laurinda*; Teresa Rita, *Três Fósforos*.²⁵²

Per concloure aquest apartat, només afegirem que la professora Graça dos Santos esmenta dos fets que esdevenen importants no només per al teatre polític, sinó per al teatre en general. En primer lloc se'ns diu que el 1950 es crea el *Fundo do Teatro*, el qual s'ocupa de gestionar la censura i el control sobre la dramàtica a banda de mirar per les subvencions i la seua adjudicació a les companyies. I en segon lloc recorda que el 1956 es crea a Lisboa la *Fundação Calouste-Gulbenkian*, la qual obre noves perspectives i a més s'ocupa de les ajudes econòmiques al teatre universitari innovador.²⁵³

4. El teatre polític portuguès actual (1974-2015)

Aquest període de la història de Portugal és el que creiem més decisiu en l'evolució que patirà el teatre. Pensem que caldria diferenciar en aquest apartat dues etapes. La primera que abraçara des del 25 d'abril de 1974 fins a la fi d'aquest procés revolucionari que l'analista José Pacheco Pereira estableix el 1982²⁵⁴ i que contemplaria la immediata eufòria revolucionària així com la inquietud i la por per un retrocés en el camí democràtic, com va quedar demostrat durant el mes de novembre de 1975.

I un període posterior que començaria aleshores i arribaria fins a avui en dia on

²⁵⁰ També autor de l'obra *O motim*, la qual segueix l'estètica de Brecht.

²⁵¹ “[...] truculenta farsa política e social [...]”. STEGAGNO PICCHIO, *op. cit.*, p. 327.

²⁵² *Ibd.*, p. 37.

²⁵³ DOS SANTOS, *op. cit.*, p. 153.

²⁵⁴ PACHECO PEREIRA, José, Os cinquenta momentos políticos mais importantes depois do 25 de Abril (1974-2005). *Centro de Documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra*. [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th8>>

el teatre busca les seues vies d'innovació i el seu lloc com a espectacle i entreteniment enmig d'un món que canvia de perspectiva: primer europea —el 1986 Portugal ingressa en la CEE— i després globalitzada.

En aquesta etapa i d'ara endavant, les historiografies teatrals abandonen la voluntat d'establir tendències estètiques clares i definides i centren el seu objectiu en la ressenya d'autors amb les seues obres, les quals apareixen citades i qualificades sense cap anàlisi pormenoritzat. A pesar de l'escassetat de treballs exhaustius d'obres o de produccions dramaturgiques, la literatura teatral portuguesa està ben viva. No ocorregué ni ocorre el mateix a nivell de programació teatral, la qual se centrava en autors clàssics portuguesos, autors contemporanis europeus i autors nord-americans, però que lentament va incorporant dramaturgs portuguesos joves i no tan joves.

4.1. El període revolucionari (1974-1982)

El 25 d'abril de 1974²⁵⁵ marca l'inici de la democràcia²⁵⁶ i el final de la dictadura a Portugal. Una revolució encetada pels comandaments mitjans de l'exèrcit cansats de la guerra colonial²⁵⁷ i acompanyada per quasi tota la ciutadania. Després de la revolució i com a intent de reprendre el poder per part dels militars, les esquerres

²⁵⁵ *Centro de Documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra.* [Consulta 28 de febrer de 2015] <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>>

²⁵⁶ “[...] ideal de democracia: pluralismo, multipartidismo y garantía efectiva de los derechos y libertades individuales y colectivas. Así, elecciones libres, periódicas, competitivas, sufragio universal masculino y femenino, la existencia de más de un partido político y de diferentes organizaciones de interés y derechos políticos y civiles (derecho de voto, libertad de pensamiento, palabra e imprenta), son indicadores mínimos que definen un régimen político democrático”. SASTRE GARCIA, Cayo, *Transición y desmovilización política*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, p. 23.

²⁵⁷ A. Stepan estableix la revolució portuguesa com una via de redemocratzació iniciada en el si del règim autoritari conduïda per les forces armades com a institució, procés que també va esdevenir a Grècia el 1973. *Ibd.*, p. 26. “[...] se precisa que estas fuerzas armadas hayan sufrido, al menos, una derrota militar (Portugal y Grecia).” *Ibd.*, p. 27.

inicien una anomenada "revolució socialista" que estava articulada entre el PCP, el Govern Provisional i el Comandament Operatiu del Continent (COPCON) encapçalat per Otelo Saraiva, d'una banda. Cadascun d'aquests tenien una idea d'organitzar l'estat. Els primers donaven suport a la democràcia popular i els segons al "poder popular".

De l'altre cantó, en els no-revolucionaris hi havia el Grup dels Nou, nou militars que demanaven uns objectius socialistes amb una democràcia política i parlamentària. En aquest terreny trobem el PSP i totes les forces antirevolucionàries —extrema esquerra, església catòlica i extrema dreta terrorista.

El 25 de novembre de 1975 les tropes de Ramalho Eanes amb el consentiment del president, el General Costa Gomes, vencen el COPCON i el PCP es retira de l'escena pública. A partir d'aleshores amb l'Assemblea Constituent, l'aprovació de la Constitució el 25 d'abril de 1976 —que creava les regions autònomes de Madeira i de les Illes Açores, les eleccions legislatives i les presidencials de 1976—, s'institucionalitza la democràcia a tot l'Estat. El PREC, el Procés Revolucionari en Curs, es tanca amb la fi del Consell de la Revolució i amb la posterior revisió constitucional de 1982.

Llegint el capítol introductori de l'estudi del sociòleg Sastre Garcia, trobem aquesta citació que potser siga també aplicable, no només a la transició política a Espanya, sinó també a la literatura, o més exactament al component polític que aquesta literatura conté.

Lo más probable es que con la llamada "apertura" del régimen se produzca un rápido incremento de la politización y movilización popular, hasta que llegue esta ola a su cresta y finalmente grupos e individuos vuelvan a despolitizarse. En definitiva, se da una sociedad despolitizada bajo el régimen autoritario, una fuerte y rápida politización en los primeros períodos de la transición y un retorno a una forma de convivencia relativamente despolitizada, tal como parece ser que ocurrió en España.²⁵⁸

²⁵⁸ *Ibd.*, p. 39. Podríem comparar aquesta evolució amb la patida per Rússia. Des de 1917 a 1921, des de l'esclat de la Revolució al final de la Guerra Civil es passa d'una *agitació* revolucionària a una

Durant els mesos posteriors al 25 d'Abril, es negocia fortament per tal d'aconseguir un objectiu llargament perseguit pels homes de teatre portuguesos. Aquest objectiu era una Llei del Teatre, que incorporara la idea del teatre com un servei públic, idea que tenia les seues arrels en la tasca realitzada per Almeida Garrett al segle XIX.

Aquesta llei s'aprova finalment el 22 d'abril de 1975²⁵⁹ i contempla gairebé tots els àmbits que afecten el fet teatral. La llei tenia com a objectius:

- la creació de l'*Instituto Português do Teatro* i del *Conselho do Teatro*
- la creació de companyies nacionals i municipals tant per a adults com infantils i juvenils
- la creació dels centres dramàtics
- la creació i adjudicació posterior de subvencions i patrocinis als muntatges
- el reconeixement del teatre d'afeccionats
- el reconeixement i la protecció dels drets dels autors teatrals
- l'organització en la millora de la gestió i de la utilització dels espais teatrals en favor de la fi del monopoli (article 43^è)
- el foment de la formació i l'intercanvi teatral
- el foment i la protecció de les companyies de teatre regional i tradicional i
- la creació de la biblioteca-museu de l'*Instituto do Teatro* i de les associacions d'espectadors.

Després dels fets revolucionaris i amb la desaparició de la censura²⁶⁰, Luis Francisco Rebello parla d'una certa dualitat:

propaganda soviètica i socialista. GARCIA, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁹ “[...] que porém nunca chegou a entrar em vigor”. REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 148.

²⁶⁰ Instituída una censura prèvia el 1926 i derogada pel Decret Llei número 194/74, de 14 de maig. A més cal afegir l'autocensura que els autors mateixos s'autoimposaven. REBELLO, *op. cit.* (1977), p. 21 i p. 40.

Contra uma cultura (uma prática cultural) elitista, aristocratizante, fechada sobre si mesma, propugna-se neste artigo, —e neste livro—, uma cultura (uma prática teatral) progressista e de massas, solidária com a luta do povo português pela sua emancipação. [...] a luta continua, até que se edifique a sociedade socialista que tornará possível ao teatro tornar-se naquela “acção colectiva que é a metáfora de uma colectividade mais vasta” de que falava Gramsci.²⁶¹

Aquesta edificació de la societat socialista és un dels factors que, juntament amb els que exposem tot seguit, provoquen que després de la revolució la producció dramaturgic a Portugal siga molt poca. Tal i com afirma Rebello²⁶², els autors es mantenen muts, per factors com els següents:

- El llenguatge metafòric emprat durant la censura no és comprés per la majoria dels espectadors.
- La filosofia dels homes i de les dones de teatre passa per una col·lectivització a l'hora de l'escenificació de les obres. De la mateixa manera que arriba la democràcia als sistemes de govern, amb la consegüent participació del grup en les decisions del grup, arriba al teatre l'aparició de grups de teatre independents —en els anys 90 anomenats “alternatius”—, al si dels quals es desdibuixa la figura de l'autor. Uns grups de teatre com són “Os bonecreiros”, “A comuna (teatro de pesquisa)”, “Teatro da Cornucópia”, “Grupo 4”, “Teatro Estúdio de Lisboa” que ja treballaven durant el salazarisme; i uns altres que naixeran ja en democràcia com “Os cómicos”. Aquestos grups de teatre independent s'organitzaren en una associació i el febrer de 1976 signaren un acord que en promulgava l'entitat. En aquest acord s'afirma que l'*Associação de*

²⁶¹*Ibd.*, p. 14-15.

²⁶²*Ibd.*, p. 73-78.

Grupos Independentes de Teatro compartia la lluita de classes, i els grups que la formen

[...] devem obedecer, desde já, a estruturas que permitam a democracia interna por parte de todos os seus elementos, e tender para formas de organização não-capitalistas, tais como cooperativas ou sociedades artísticas. [...] os grupos devem tender para uma igualização das condições de trabalho de todos os elementos que os integram (igualdade de salários ou reduzido leque salarial, horário de trabalho, etc.)²⁶³

- Els circuits comercials continuaven en mans dels mateixos homes que abans del 25 d'Abril, sense cap espai per a un teatre revolucionari.

A banda d'atendre a aquesta col·lectivització, a nivell estètic cal dir que les dues tendències europees més importants d'aquests anys —teatre de l'absurd i teatre èpic— coexisteixen a Portugal en franca dicotomia, segons Rebello²⁶⁴, el qual subratlla una pervivència i una vigència del que ell anomena "teatro revolucionário":

[...] vemos hoje lado a lado encenações de textos de Brecht e Peter Weiss, de autores nacionais já consagrados como Bernardo Santareno e jovens que terçam as primeiras armas, e criações coletivas em que as linhas de um teatro político e um teatro ritual se interceptam e por vezes se confundem, e até verdadeiros "happenings" como os desfiles e manifestações de rua [...]²⁶⁵

Un tipus de teatre que cal seguir fent servir com a arma de lluita contra l'opressió burgesa, encara que la dictadura haja acabat.

²⁶³ *Ibd.*, p. 221.

²⁶⁴ "A década inciar-se ainda sob o signo da dicotomia teatro épico/teatro do absurdo de que os primeiros espécimes haviam sido, entre nós, *O render dos heróis* de Cardoso Pires (1960) e *Felizmente há luar!* de Sttau Monteiro (1961) por um lado, e por outro *O pescador à linha* de Salazar Sampaio e *O consultório* de Augusto Sobral (ambos de 1961) tendo por matriz estética referencial Brecht para aqueles, Ionesco e Beckett para estes." REBELLO, Luiz. F., Teatre, tempo e história. *Revista Colóquio/Letras*. [en línia]. Lisboa. Ensaio. Fundação Calouste Gulbenkian. Número 151/152, gener de 1999, p. 143-150. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=143&o=p>>

²⁶⁵ REBELLO, *op. cit.* (1977), p. 109.

A queda do fascismo não implica, só por si, o derrubamento do domínio burguês e o fim da exploração e opressão imperialistas; estas podem assumir, e efectivamente assumem, outras formas, aparentemente menos violentas, mas igualmente repressivas. E é contra elas, contra as alianças que as tornam possíveis, que a classe operária deve unir-se e orientar a sua luta.²⁶⁶

Una experiència que hem d'estudiar un poc més detingudament és la que va representar la *3ª Feira Portuguesa de Opinião*, la qual seguia l'estètica de l'oprimit promulgada pel brasiler Augusto Boal i que sota el títol *Ao qu'isto chegou*, pretenia l'expressió lliure dels artistes que ja havien abandonat el règim feixista i censor de Salazar. Aquest espectacle, entenem que és una fita importantíssima dins del panorama del teatre i concretament del teatre polític del final del salazarisme i de principis de la democràcia portuguesa. Al nostre entendre és de molta importància per dues raons.

La primera perquè penetra en Portugal la filosofia teatral provinent del Brasil del teatre de l'oprimit, de la mà d'Augusto Boal, ideòleg i creador, a més de persona que la posa en pràctica.

I en segon lloc perquè veiem en aquest espectacle la unió —encara que temporal— de molts actors i actrius, i de molts artistes sota el paraigua del teatre reivindicatiu, políticament compromès en i per la democràcia. Una democràcia que demanava actuacions per acabar amb les desigualtats i amb les injustícies arrossegades durant anys en diversos terrenys. Actuacions en favor de la reforma dels instruments de control social de l'Estat —exèrcit i policia—; en favor de la reforma en els mitjans de comunicació públics; reforma en favor d'un canvi en el règim de possessió i d'usdefruit de la terra; reforma en la configuració i en el tracte respecte de

²⁶⁶ *Ibd.*, p. 138.

les relacions entre Portugal i les colònies, etc.

*Ao qu'isto chegou (Feira portuguesa de opinião)*²⁶⁷ era la tercera experiència d'aquest tipus que se celebrava i va tenir lloc a Lisboa el 12 de desembre de 1977 organitzada per Augusto Boal, amb l'estreta col·laboració de la companyia portuguesa A barraca²⁶⁸. La primera "feira", tal com ja hem apuntat, es va realitzar el 1968 al Teatro de Arena de São Paulo i la segona es va anomenar *Feira Latino-Americana* i va tenir lloc a Saint Clement's Church de Nova York el 1972.

D'aquesta tercera "feira" se'n va aconseguir una publicació impresa, la qual inclogué, d'una banda l'espectacle resultant de totes les col·laboracions enviades i d'altra, aquestes col·laboracions íntegres. Ço és, que l'espectacle naix de la barreja ordenada i pensada de 30 textos per al públic, entre poemes —alguns d'ells musicats—, i obres breus, a banda de quadres de pintors i instal·lacions d'artistes plàstics. Aquest collage recorda els litmuntatges²⁶⁹ de l'agitprop soviètic, textos a manera de baules que formen una cadena-espectacle que configura la seqüència lògica per exaltar algun tema o algun personatge revolucionari²⁷⁰. En aquest cas, totes les creacions artístiques presentaven el denominador comú de la denúncia social, la qual girava al voltant dels problemes que van quedar sense resoldre després de la "Revolució" dels Clavells de 1974, i dels nous reptes que es plantejaven.

Malgrat açò últim, Boal en el seu guió/pròleg a l'espectacle mira per la llibertat creativa i d'expressió. Una llibertat que per ser tan immensa ratlla l'absurd, en un país ple de contradiccions de vegades "absurdes".

²⁶⁷ BABO, Alexandre, [et al.], *Ao qu'isto chegou. Feira portuguesa de opinião*, Lisboa, Estampa, 1977.

²⁶⁸ A BARRACA [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.abarraca.com>>

²⁶⁹ Litmontaz, "[...] literaturnyj montaz [...] «un assemblage de morceaux de matériaux variés en un œuvre globale» et «réunis autour d'un seul thème» [...]". AMIARD-CHEVREL, C., "Le Lit-montage" dins de *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité, 1978, p. 161.

²⁷⁰ GARCIA, *op. cit.*, p. 29.

Este nosso discurso [...] é um discurso articulado, mas nem sempre de uma maneira lógica. Objectividade e subjectividade se misturam neste mercado de ideias e propostas.

Este nosso discurso é *enfático* —isto é o menos que se pode dizer. [...]

Este nosso discurso é *excessivo* —tudo é mostrado em tamanho maior que o natural. E é natural que assim seja convivemos com o absurdo, e já a ele nos acostumamos. Para vê-lo como é, precisamos absurdizarem esse absurdo: [...]

Ao que isto chegou: para falarmos sensatamente deste país, hoje 1977, *temos que dizer absurdos*.

É um absurdo. É o nosso país. Pelo menos é o que diz, neste espectáculo, a maioria dos artistas que dele participa.²⁷¹

Els dramaturgs —amb els seus textos— que hi participaren en aquest espectacle són Alexandre Babo (*A reunião*), Artur Semedo (*De joelhos!... Chegou a virgem*), Bernardo Santareno (*Na berma do caminho*), Carlos Coutinho (*Chegou a Coca-goma*), Eduardo Olímpio (*Alentejo*), Francisco Nicholson (*Depois da canção*), Francisco Viana (*Não vem do azul*), Helder Costa²⁷² (*O congresso dos pides* i *Um inquerito*), José Gomes Ferreira (*O subterrâneo, Capricho nocturno num acto*), Maria da Conceição Barroso (*Senhora com pé preso na linha*) i Mário Castrim (*Três momentos do quotidiano*).

A continuació anem a configurar una petita mostra d'alguns dels missatges que aparegueren en aquest recull d'obres i que ens poden induir a pensar que es tractava d'un teatre fortament compromès o polític.

LOPES: Antes do 25 de Abril, os fascistas, para justificar os ataques, as prisões e a tortura dos que reivindicavam os seus direitos, diziam que eram agentes de Moscovo, traidores à pátria,

²⁷¹ El subratllat és de l'autor del pròleg. BABO [et al.], *op. cit.*, p. 14.

²⁷² Fundador del Teatre Obrer de París (1970) i director del Grup d'Acció Teatral *A barraca*. És reconegut mundialment per l'obra *O príncipe de Spandau* escrita el 1987 (Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Don Quixote, 1997) en què el personatge principal, Rudolph Hess, explica els seus pensaments des de la cel·la on és empresonat a l'espera dels judicis de Nüremberg. A banda té obres com *Bushlândia*, la qual inclou *Sexo, nunca mais!*; *A estátua de Sadam* i *Rato Mickey*, totes tres estrenades el 2004 i escrites, segons l'autor com un "[...] homenagem a um momento único da política mundial: o reinado dos arbustos (Bush em inglês), a Bushlândia, porque também é da família das ilusões e infantilismos da Disneylândia". COSTA, H., *Bushlândia*, Lisboa, Parvoíces, 2004, p. 5.

etc. Agora dizem quase a mesma coisa —às ordens de Moscovo, totalitários, inimigos da democracia e do pluralismo.²⁷³

JOSÉ (Operário): Sabem o que foi para nós o 25 de Abril? Foi a conquista mais valiosa dos trabalhadores —a consciência de classe.²⁷⁴

LATIFUNDIÁRIO: A certeza de Portugal dos nossos avós! Entregai-me já essa bandeira vermelha, símbolo da desgraça eterna. Dai-me esse trapo vermelho já!... Para que o rasgue a meus pés!²⁷⁵

MÃE: Os patrões morreram. Agora tudo será repartido por todos e não há Guarda, nem Generais, nem Reis nem Rainhas que possam tirar a terra a quem a trabalha.²⁷⁶

PRESIDENTE DA MESA: Saibam retirar as lições da momentânea derrota do 25 de Abril. Compreendam todos que contra a democracia e a liberdade só há uma resposta: a repressão. Compreendam que a democracia e a liberdade são a máscara dos que querem destruir o nosso sistema de vida, e que lutam pelo socialismo ateu.

Acumulemos todo o nosso ódio contra essa gentalha, preparemos as nossas armas e a nossa inteligência para exterminarmos completamente toda essa ralê...²⁷⁷

No obstant això i seguint el que deia Boal, quan afirmava que la llibertat no s'havia de circumscriure a res, trobem també en aquest recull peces que destil·len molta ironia i peces que denunciïn certes incongruències i certs pressupòsits polítics portats a l'absurd. Vegem-ne dos exemples més.

SR. SILVA: Mulheres, mulheres...! A minha, ontem, chateou-me tanto que lhe dei com um prato na cabeça. Foi a primeira vez, em vinte e cinco anos de casado! [...] Sabe o que ela me chamou ontem? Comunista. A mim...?! Veja você... comunista eu! Lá no emprego todos me chamam fascista. Comunista...! Este

²⁷³ BABO, A., "A reunião", BABO [et al.], *op. cit.*, p. 109.

²⁷⁴ *Ibd.*, p. 115.

²⁷⁵ SEMEDO, A., "De joelhos!... Chegou a virgem". *Ibd.*, p. 132.

²⁷⁶ OLÍMPIO, E., "Alentejo". *Ibd.*, p. 177.

²⁷⁷ COSTA, H., "O congresso dos Pides". *Ibd.*, p. 215.

nome faz doer cá no fundo. Sabe porquê? Porque... porque eu gostava de ser comunista. Para a estúpida da minha mulher, comunista é a pior coisa que se pode chamar a um homem. Vaca!...²⁷⁸

SECRETÁRIA: [...] Depois de alguns considerandos de ordem política, o *Quotidiano* pergunta: "Será a Coca-Goma uma das conquistas do 25 de Abril ou do 25 de Novembro²⁷⁹? A ANOP²⁸⁰ não tem dúvidas. Ajoelhando aos pés do imperialismo, a agência noticiosa oficial vai ao ponto de, no seu telegrama nº 66 de 4 de Junho corrente, atribuir à entrada de Portugal da Coca-Goma uma importância semelhante à da Reforma Agrária e das nacionalizações.²⁸¹

Malgrat la diversitat de textos, el recull dibuixa un retrat de la societat portuguesa entre 1973 i 1977 més o menys. És a dir, s'hi realitza una foto fixa dels moviments abans del 25 d'Abril i dels camins que Portugal es donaria immers en el procés revolucionari que conclouria formalment el 1982. Com tots els canvis revolucionaris, aquest país necessitava assentar tot allò que havia canviat tant ràpid i en aquest recull veiem les incerteses i les propostes, les llums i les ombres d'una revolució, amb l'eixida de la qual molta gent no va quedar plenament satisfeta.

A partir de 1974 s'enceta una època de democràcia però calia visitar la historiografia, fins aleshores, oficial, i denunciar les situacions d'opressió viscudes. Sorgeixen aleshores dues branques pel que fa a la temàtica de les peces teatrals. Per un costat es tornen a explicar els personatges de la història, i sobretot el *mito sebástico*²⁸²; i per un altre costat es reconten passatges històrics sota l'òptica del teatre èpic brechtian.²⁸³ Aquesta segona òptica brechtiana pretén, pel que feia al passat

²⁷⁸ SANTARENO, B., "Na berma do caminho". *Ibd.*, p. 65.

²⁷⁹ Aquest mes va ser un mes clau donat que hi hagué molts enfrontaments polítics i fins i tot moviments militars contrarevolucionaris.

²⁸⁰ Associação Nacional de Ouvidores Públicos

²⁸¹ COUTINHO, Carlos, "Chegou a Coca-Goma ou a prova de que não há pesadelos durante o sono". BABO, A., [et al.], *op. cit.*, p. 158.

²⁸² Per exemple *El-Rei D. Sebastião* (1949) de José Régio o *O indesejado (António, Rei)* (1951) de Jorge de Sena, entre d'altres.

²⁸³ Obres que tracten temes com les guerres civils del liberalisme (*O render dos heróis* de J. Cardoso Pires, 1960); la condemna a pena de mort de Gomes Freire (*Felizmente há luar!* de Luís de Sttau

[...] submetê-lo a um olhar novo que no-lo restitui como exemplo e fonte de reflexão crítica conducente à acção. [...] o processo histórico em que aspiram a intervir é aquele em que o autor, actores e espectadores se acham comprometidos, mesmo que não tenham disso plena consciência. E é essa consciência que estes textos procuram despertar em nós, espectadores virtuais do drama representado e actores reais do drama que esse drama representa.²⁸⁴

En aquesta tendència, la qual ja hem esmentat abans en referir-nos al seu inici el 1960, veiem la posada en pràctica del concepte sobre el qual es fonamenta la teoria teatral de Bertolt Brecht: l'allunyament, l'estranyament. Malgrat això hi ha el temor o el poc atreviment dels autors a l'hora d'aprofitar la història nacional — "*mesmo que não tenham disso plena consciência*"— com a ingredient primer, per a què el teatre acompleisca la seua finalitat didàctica amb total llibertat.²⁸⁵ A poc a poc ens anem assabentant com els autors passen els primers moments revolucionaris absents o esperant a l'aguait per tal de posar-se en marxa poc després²⁸⁶. Creiem que la literatura ha deixat passar al davant la política els mesos posteriors a l'abril de 1974.

Els primers anys posteriors al 25 d'Abril són anys de versions teatrals a partir de novel·les, com bé subratlla Rebello²⁸⁷ en referir-se a *A queda de um anjo* (1978) de Camilo Castelo Branco; *Crime do Padre Amaro* (1978) i *Tragédia da Rua das Flores* (1981) d'Eça de Queiroz; *Uma abelha na chuva* (1978) de Carlos de Oliveira i altres.

Són anys de revisió dels fets de les guerres colonials i de la repressió del salazarisme. Entre d'altres cal que fem referència a peces més que a estètiques o fins i tot a noms. Trobem, com a mostra del primer tema *O fio* (1980) de Prista Monteiro; i

Monteiro, 1961) entre d'altres.

²⁸⁴ REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 145-146.

²⁸⁵ REIS, *op. cit.*, p. 190.

²⁸⁶ "[...] como notava Brecht pouco tempo após a queda do nazi-fascismo, que «a dissolução violenta dos monopólios da cultura dá sempre origem a uma espécie de vazío», [...]". REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 149.

²⁸⁷ REBELLO, *op. cit.* (1989), p. 151.

Um jeep em segunda mão (1979) de Fernando Dacosta. Com a mostra de la repressió i censura hem trobat *A última semana antes da festa* (1974) —representada fins avui en dia només el juliol de 1995— de Carlos Coutinho i *Corpo-delito na Sala dos Espelhos* (1979) de José Cardoso Pires.

I també són els anys durant els quals els grups de teatre s'interessen per la revisió dels textos clàssics com *A Castro* d'António Ferreira —escenificat per João Mota del grup A comuna el 1982—; *É menino ou menina?*, a partir de textos de Gil Vicente i dut a escena de la mà d'Helder Costa i del grup A Barraca; o *Auto da feira*, també de Gil Vicente i dirigit per Luis Miguel Cintra per al grup Cornucópia el 1988.²⁸⁸

L'estudiosa del teatre contemporani portuguès Maria Helena Serôdio esmenta la producció de Vicente Sanches, una part de la qual en la dècada dels 70 és qualificada com de "sàtira política" i recorda textos com *O mágico*, (1974),

[...] num recorte de extravagância absurdista, e inclui ainda formas de envolvimento do público, quer programando a intervenção de actores situados entre os espectadores, quer a través do que veio a propor como "teatro de aforismos" que, prescindindo da acção, é feito de curtos diálogos aforísticos, trocadilhos e jogos de palavras, apelando a possíveis reacções da plateia.²⁸⁹

La Revolució del 25 d'Abril també ha pujat a l'escena, no tant com s'esperaria en l'any 2015. Però ja aleshores alguns autors centren l'acció de les seues obres en els dies revolucionaris. Així ho fa el Premi Nobel de 1998, José Saramago, amb *A noite* (1979), una obra que transcorria en la redacció d'un diari de la capital la nit del 24 al 25 d'abril i on veiem les pors pel futur, les ànsies de llibertat i de canvi dels diversos periodistes que allà es troben.

Podem afirmar que el pas de la repressió a la llibertat creativa i democràtica

²⁸⁸ SERÔDIO, *op. cit.* (1997), p. 5.

²⁸⁹ *Ibd.*, p. 10.

genera un primer moment de desconcert en els autors i en tots els artistes. Aquesta substitució d'un règim totalitari i repressiu per un de democràtic, que va assentant-se i consolidant-se a poc a poc, s'ha donat en altres països d'Europa durant aquesta dècada i en la posterior. El 1975 Espanya i el 1989 Alemanya, Romania, Txecoslovàquia, viuen processos semblants i els creadors han d'adaptar-se a aquestes noves realitats en major o menor mesura.²⁹⁰

4.2.El període democràtic (1982-2015)

Podem establir historiogràficament durant aquestos anys unes etapes o cicles polítics que al seu temps determinen les polítiques culturals i també les polítiques que afecten més concretament el terreny dels espectacles, en què hi ha el teatre. Aquestos són uns anys de modernitat per a Portugal, per a Europa i per al món desenvolupat en general, que es caracteritzen per la interconnexió de totes les arts i per la inserció dels espectacles teatrals en el món de la cultura popular i del sistema econòmic capitalista i de la globalització.

Per tant, encara que no siga objecte d'estudi de la nostra investigació, la qual atén bàsicament als textos dramatúrgics, no podem obviar ni oblidar-nos dels següents fets que, evidentment influencien en la creació dels autors i de les autores. Uns autors les obres dels quals seria molt arriscat valorar si han patit censura o autocensura. Aquestos fets a què volem referir-nos i que només esmentarem sense aprofundir-hi són els festivals de teatre, les productores, el mercat —el públic espectador—, el *freelancisme*, els programadors, les companyies, els premis, les subvencions de l'estat,

²⁹⁰ SERÔDIO, M. Helena, "O teatro e a interpelação do real", *Vértice*, núm. 34, Lisboa, gener 1991, p. 7-9.

els textos teatrals editats, la relació entre teatre i ensenyament o els cursos particulars de teatre. Fets que també afecten la narrativa i, globalment tota producció artística actual.

Per establir les etapes historiogràfiques a què al·ludíem al començament d'aquest punt del nostre treball, hem triat com a referència els diferents períodes de govern dels dos partits majoritaris a Portugal²⁹¹. Anem ara a realitzar un retrat molt breu de cadascun d'ells centrant-nos en allò que els diferencia, més que en allò que els acosta.

En primer lloc ens ocupem de la coalició PPD/PSD, el *Partido Social Democrata* o *Partido Popular Democrático*, creat el 1974 i legalitzat el 1975. Aquesta coalició ha comptat amb líders com Francisco Sá Carneiro, Francisco Pinto Balsemão, Joaquim Magalhães Mota, i està presidida per Pedro Passos Coelho, ministre en funcions a octubre de 2015. Aquest partit, tal i com es determina i s'afirma en la seua pàgina web oficial, es diferencia de la resta de partits perquè

[...] sendo social-democrata, valoriza o liberalismo político e a livre iniciativa caracterizadora de uma economia aberta de mercado [...]

Um partido empenhado na construção europeia, defensor da identidade nacional e dos valores pátrios que deram corpo à Nação Portuguesa, herdeiro de um sentido atlântico e de uma aliança profunda com os povos de expressão lusa [...]

Um partido não confessional, mas respeitador dos princípios axiológicos e religiosos do povo português, identificados com o humanismo cristão [...]

Um partido que aposta no reconhecimento do mérito e na

²⁹¹ Cal fer notar la importància tant en la clandestinitat durant el període salazarista com durant la democràcia, del Partit Comunista Portuguès. La seua manca de responsabilitat de govern a nivell d'Estat i per tant la seua no determinació a l'hora d'establir etapes històricopolítiques, ens impedeix la seua descripció pormenoritzada.

capacidade de afirmação pessoal e social, cada vez mais necessários numa sociedade onde cresce o espaço para a realização das capacidades individuais, e onde importa distinguir os talentos pessoais que são contributos para o bem comum e para o progresso do País.²⁹²

L'altre protagonista és el *Partido Socialista* (PS), un partit hereu del partit *Acção Socialista Portuguesa* fundada el 1875. El modern PS s'origina el 1973 i alguns dels seus líders i presidents han estat, o continuen estant, Mário Soares, Jorge Sampaio, António Guterres, José Sócrates—en l'actualitat, octubre de 2015, sota arrest domiciliari i investigat per corrupció—, António José Seguro o António Costa. El PS es dibuixa políticament de la següent forma en la seua declaració de principis.

Partido Socialista é a organização política dos cidadãos portugueses e dos outros cidadãos residentes em Portugal que defendem inequivocamente a democracia e procuram no socialismo democrático a solução dos problemas nacionais e a resposta às exigências sociopolíticas do mundo contemporâneo.

O PS defende uma economia de bem-estar, aberta à pluralidade das iniciativas e das formas económicas privadas, públicas e sociais, e regulada pelo mercado e por instituições públicas adequadas.

O PS defende a independência do poder político face aos poderes económicos. É dever do Estado [...] garantir o quadro institucional favorável à criação e distribuição de riqueza, assegurar a provisão de infra-estruturas, bens e serviços de interesse geral, corrigir as desigualdades e falhas de mercado, arbitrar conflitos e agir em prol da coesão social e territorial.

Para o PS, o Estado de Bem-Estar, também chamado Estado Social ou Estado-Providência, representa uma conquista histórica das forças democráticas e um pilar indispensável da democracia e do desenvolvimento. As políticas para a promoção do trabalho, do emprego e do bem-estar, a protecção social, a

²⁹²PARTIDO SOCIAL DEMOCRÁTA i PARTIDO POPULAR DEMOCRÁTICO PPD/PSD [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.psd.pt/?idc=27>>

redução de desigualdades e a justa repartição de rendimentos, constituem orientações essenciais para o Estado democrático, tal como o PS o concebe.

O PS bate-se por uma ordem económica internacional mais regulada e justa, pelo que é favorável a uma globalização eticamente informada e democraticamente controlada, que seja um factor de avanço social e estimule o desenvolvimento de todas as nações e povos, esbatendo as fronteiras entre Norte e Sul.

O PS não privilegia qualquer doutrina filosófica ou religiosa, reconhecendo aos seus membros inteira liberdade em matéria de opção doutrinária e ética de vida.²⁹³

A continuació hem exposat els diversos períodes de govern des de 1976 fins a 2013, o siga, la 3ª República. En cadascun d'ells hem ressenyat les polítiques culturals i concretament teatrals que tenen incidència en la creació dramaturgic portuguesa indirectament o directa.

- 1976-1980. Període de govern del PS amb els presidents del govern Mário Soares i Maria de Lourdes Pintasilgo.
- 1980-1995. Període de govern del PPD/PSD amb els presidents del govern Francisco Sá Carneiro, Diogo Freitas do Amaral, Francisco Pinto Balsemão i Aníbal Cavaco Silva. Aquest darrer és el president de la República Portuguesa en l'actualitat. Cal esmentar aquí el període de govern socialista entre 1983 i 1985 presidit també per Mário Soares, el qual acabarà en part

²⁹³ PARTIDO SOCIALISTA [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.ps.pt/partido/compromissos/declaracao-de-principios.html?layout=artigoimagemlivre&showall=all>> Per a les eleccions del 4 d'octubre de 2015 el PS en el seu programa porta aquesta remarca: "Dignificar estes profissionais com medidas nos impostos, na legislação laboral e na segurança social. Por exemplo: regulamentar o Regime dos Contratos de Trabalho dos Profissionais de Espetáculos e criar o Estatuto do Artista; [...]". [Consulta 18 setembro 2015] <<http://costa2015.pt/#diario>>

a causa de les polítiques d'austeritat imposades per l'FMI²⁹⁴. Tenim en aquests anys la promulgació del decret llei número 77 de 18 d'abril de 1981, pel qual els historiadors només podran tenir accés als arxius de Salazar vint-i-cinc anys després de la seua mort, és a dir el 1995²⁹⁵. A més hi haurà la creació gràcies al decret llei número 241, del 22 de juny de 1982, del Museu Nacional do Teatro²⁹⁶, inaugurat el 1985 després de la restauració del Palácio de Monteiro-Mor on es troba actualment²⁹⁷. Trobem en aquesta etapa també la creació el maig de 1984 del Serviço de Animação, Criação Artística e Educação Pela Arte/ACARTE dins de la Fundação Calouste Gulbenkian per tal de fomentar les arts on tenen lloc els Encontros ACARTE-Novo Teatro/Dança da Europa. No podem oblidar que el 1986 Portugal s'incorpora, juntament amb Espanya, a la Comunitat Econòmica Europea, anomenada a partir del Tractat de Maastricht de 1992, Unió Europea. Llavors s'inicia el "ciclo do betão", és a dir, l'època de construcció de grans infraestructures, gràcies a l'impressionant flux de fons europeus de desenvolupament. El 1987 és l'any de la privatització de l'espai televisiu i de comunicació i la creació dels canals TVI i SIC. El 1994 Lisboa celebra la Capitalitat Europea de la Cultura. Aquest esdeveniment provoca que molts dels espectacles programats siguen molt mediàtics, cosa que no afavorirà gens la programació d'espectacles de les companyies teatrals més menudes o dels grups independents molt actius des dels anys 80, segons afirma Eugénia Vasques en la seua aproximació al teatre portuguès dels anys 90.²⁹⁸

²⁹⁴ PACHECO PEREIRA, *op. cit.*

²⁹⁵ DOS SANTOS *op. cit.*, p. 34.

²⁹⁶ Museu do Teatro. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://museudoteatro.imc-ip.pt>>

²⁹⁷ DOS SANTOS *op. cit.*, p. 39.

²⁹⁸ VASQUES, Eugénia, *Considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*, Lisboa, Ministério

- 1995-2002. Segon període de govern socialista al capdavant del qual tenim António Guterres. El 1998 se celebra l'EXPO de Lisboa, any final de les grans obres del cavaquisme. També és l'any de la negativa en referèndum de la descentralització de l'estat portuguès en regions —exceptuant Madeira i Açores. El 20 de novembre de 1999 Portugal retorna Macau a la Xina. Acaba aquí l'imperi colonial portuguès.
- 2002-2005: Segon període de govern socialdemòcrata presidit per José Manuel Durão Barroso, el qual va abandonar el càrrec de president de Portugal per passar a presidir fins 2014 la Comissió Europea a Brussel·les. El va substituir a Lisboa Santana Lopes. Es crea el 14 de maig de 2003 al si del Ministeri de Cultura, l'Institutu Portuguès das Artes do Espectáculo (IPAE), el qual té com a atribucions principals incentivar amb ajudes econòmiques les companyies privades; col·laborar amb la resta d'administracions per promoure'n la producció i la difusió; mirar per la recuperació d'espais arquitectònics; i fomentar la internacionalització de les arts i dels creadors portuguesos²⁹⁹. Aquest organisme es fusiona amb l'Institutu da Arte Contemporânea el 2003.
- 2005-2011: Tercer període socialista amb José Sócrates. El 2009 també guanya les eleccions però amb majoria simple i sembla ser aquest l'inici de la crisi econòmica a Portugal i de la planificació del rescat financer de l'economia lusa³⁰⁰.
- 2011-2015: Tercer període socialdemòcrata encapçalat per Pedro Passos

da Cultura, IPAE-Instituto Português das Artes do Espectáculo, 1998, p. 12.

²⁹⁹ *Decreto-Lei nº 42/96 del Ministério de Cultura*. Diário da República. [en línia]. 7 juny 1996, núm 106. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://www.policiajudiciaria.pt/PortalWeb/content/?id={5FA49CAB-DA0C-44F8-A735-3483CB9429AB}>>

³⁰⁰ Cronología de la crisis en Portugal. RTVE. [en línia] [Consulta 28 febrer 2015] <[>](http://www.rtve.es/noticias/20130509/cronologia-tesis-portugal/419261.shtml)

Coelho. Rescat financer de l'economia portuguesa per part de la Troika. El 4 d'octubre de 2015 s'han celebrat eleccions i, a banda de remarcar una abstenció del 43,07% del cens total d'electors, hem de dir que la coalició que encapçala Coelho (PàF, Portugal à Frente) ha guanyat els comicis però sense obtenir majoria absoluta. Concretament ha tret un 36,83% dels vots (99 diputats) seguit de PS amb un 32,38% (85 diputats). El BE (Bloco de Esquerda) ha tingut un 10,22% dels vots (19 diputats). La CDU (Coligação Democrática Unitária, formada pel PCP i per Os Verdes) ha obtingut el suport del 8,27% dels vots (17 diputats). El PSD (Partido Social Democrata) ha estat votat per un 1,51% dels votants (5 diputats). I per acabar, el PAN (Pessoas, Aniamis, Natureza) ha obtingut l'1,39% dels vots amb 1 diputat a l'Assemblea de la República on la majoria absoluta és de 116 diputats³⁰¹.

Ara ja en el terreny del teatre polític, la professora Vasques esmenta entre cometes unes estètiques radicals que reivindiquen la diferència minoritària i que voldrien, segons entenem nosaltres, fugir dels circuits comercials de consum de masses —o com ella qualifica *mainstream*— per afirmar-se com a originals i necessàries socialment. Vasques parla d'un *novi teatre polític*

[...] cujas fronteiras transcendem o político-partidário convencional para fazer coincidir o biográfico —o “personal is political” parece ter sido interiorizado em Portugal— com o histórico ou mesmo com o discurso renovado da “agit-prop”.³⁰²

D'aquesta consideració es desprèn d'una banda que el fet polític s'escampa com una taca d'oli per tota la societat i no es reclou en la crítica a les estructures de poder

³⁰¹ LEGISLATIVAS 2015. [Consulta 5 octubre 2015] <<http://www.legislativas2015.mai.gov.pt>> El President Cavaco Silva nomena com a Primer Ministre António Costa (PS), després d'un pacte entre PCP, PS i Bloco de Esquerda.

³⁰² VASQUES E., *op. cit.*, p. 16.

o de govern d'un Estat. El fet que el teatre eixample la seua crítica i la seua llum a altres camps que no són l'estrictament polític, fa que la seua etiqueta s'engrandesca i potser calga anomenar-lo a partir d'aquesta idea *teatre social*, tal i com ja vam exposar al capítol primer d'aquest tesi.

Per una altra banda, parlar d'un nou teatre polític ens fa pensar que ja hi hagué un vell teatre polític a Portugal, o si més no fora de Portugal. Com a tercera conclusió podem imaginar que cal un teatre d'agitació social. Per això i per altres raons, es renova; perquè té una demanda de públic.

Quines són les mostres de teatre polític que existeixen en aquestos anys i que es puguen sistematitzar i tinguen o hagen tingut una certa continuïtat en el temps? Vasques n'esmenta algunes.

Primerament fa referència a grups teatrals com Cassefaz —al si del qual hi treballa José Pinto Correia—, Actornatua, Projecto Teatral o el més important de tots, Artistas Unidos,

[...] numa dimensão mais conotada com o universo brechtiano.³⁰³

Altres grups que aquesta autora remarca són:

- Teatro Contemporâneo de Lisboa (1993) que porta a l'escena textos com el de José Meireles titulat *Viagem com o rock nas veias* o el d'Abel Neves *Amo-te*, representat pel Grup de la Faculdade de Ciências de Lisboa el 1992 sota la direcció d'Almeno Gonçalves, fundador també d'aquest grup.³⁰⁴
- Associação Cultural dos Novos Artistas Africanos, que va presentar el 1997 l'espectacle *Hotel Orpheu* basat en textos de Gabriel Ghadamosi i que

³⁰³ *Ibd.*, p. 16.

³⁰⁴ *Ibd.*, p. 17.

versava sobre la condició del negre, fet que també denunciaven les peces *Preto no branco* de Trigo Limpo/ACERT; *Às vezes neva em abril* de João Santos Lopes i el Teatro Aberto/Novo Grupo; o *Os emigrantes* de Mrozeck representada per Teatro Público.

Els últims anys del nostre recorregut estan farcits d'autors i sobretot d'autores. Aquestes últimes han d'eixir de l'armari de la invisibilitat en els escenaris i són tractades com a autores que configuren una efervescència, una originalitat i un impuls renovador de l'escena portuguesa. Hi destaquem Yvette K. Centeno, Maria do Ceu Ricardo, Eduarda Dionísio, Lídia Jorge, Hélia Correia o Luisa Costa Gomes. Tots, ells i elles, treballen immersos en la Postmodernitat per oferir al públic un teatre a voltes demandat, a voltes subvencionat per les administracions públiques, a voltes marginat i fora dels circuits convencionals, però sobretot creatiu i també reflexiu.

És molt significatiu que els grups de teatre independents dels anys 70 i 80 tinguin successors avui en dia qualificats com a "alternatius". Aquest canvi d'adjectius significaria, al nostre entendre una renovació d'aquell compromís polític dels autors de principis de segle XX en favor d'una societat més justa i més democràtica.

A partir de les idees de la investigadora M. João Brilhante, estudiosa del teatre portuguès més recent, destaquem alguns autors que pensem que inclouen en les seues obres pinzellades de política o de compromís amb la realitat. Esmentem en primer lloc Luísa Costa Gomes amb l'obra *Nunca nada de ninguém* de 1991 en la qual

[...] põe em evidência a mecânica social assente na ausência de pensamento crítico pela submersão na ideologia dominante, no poderio da vertente material da existência humana, no carácter fortuito das relações interhumanas.³⁰⁵

³⁰⁵ BRILHANTE, MARIA JOÃO, Caminhos da escrita dramática em Portugal. *Centro de Estudos do Teatro*. [en línia]. 2001. Lisboa. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/682-caminhos-da-escrita-dramatica-em-portugal->>

Segonament hem apuntat A. Dasilva O., amb el text *Os excedentes*, de 1998. En aquesta peça es retrata la societat deshumanitzada i competitiva del Portugal d'aleshores, amb una

[...] dupla polaridade [...]. De um lado, a tríade que constituiu o pilar da sociedade portuguesa do antigo regime (antes de 1974) —Deus, Pátria e Autoridade— do outro, a tríade que emergiu da libertação de costumes pós-movimento hippie —Sexo, drogas e *rock n'roll*.³⁰⁶

Trobem també Jorge Silva Melo qui, amb *António, um rapaz de Lisboa* (1995) veu en el teatre una

[...] instância de intervenção política na sociedade contemporânea. [...] Para Silva Melo, o texto é um instrumento político, algo que desde a sua fabricação até à sua realização cénica deve inscrever a actualidade da polis.³⁰⁷

A més, hem trobat una obra titulada *Liberdade Liberdade!* escrita per Filomena Oliveira i Miguel real. Aquesta peça va ser estrenada el 2007 a Sintra i fins i tot representada el 2011 a Macau, antiga colònia de Portugal a Àsia. Aquest text

[...] constitui uma homenagem a todos os presos políticos perseguidos e torturados ao longo do regime do Estado Novo, entre 1926 e 1974. Retoma assim o título da famosa peça brasileira de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, representada no Brasil, em 1965, durante a ditadura das Forças Armadas, e da sua versão portuguesa, estreada em Agosto de 1974, no teatro Villaret, da autoria de Luís Francisco Rebello, Helder Costa e Luís Lima [...].³⁰⁸

Per tancar de moment la nostra selecció, afegirem Abel Neves, un autor prolífic i dramaturg de soca-rel que estudiarem detingudament en els capítols següents.

³⁰⁶ *Ibd.*, p. 22. El subratllat és de l'autora.

³⁰⁷ *Ibd.*, p. 30.

³⁰⁸ OLIVEIRA, F. i REAL, M., *Liberdade, liberdade!*, Lisboa, Fonte da palavra, 2013, p. 7.

D'aquest autor podem dir que és un dramaturg format durant la dictadura i que comença a produir uns anys després de l'arribada de la democràcia en col·laboració amb la companyia A Comuna, Teatro de Pesquisa, des de 1979 a 1991. En aquest període naixen les peces *Amadis*, *Touro* i *Terra*. I ja el 1997 apareix *Inter-Rail* entre d'altres.

Els seus textos, no només teatrals sinó narratius i poètics —tots els seus textos estan amarats de molta poesia—, representen una mostra de la producció teatral i en escena que s'està duent a terme arreu de Portugal i del món Lusòfon en general. Amb les seues peces de simbolisme —*Finisterrae* (1997)—, de fragmentació —*Além as estrelas são a nossa casa* (1999)— de treball íntim dels personatges —*Vulcão* (2009)— i de connexió directa amb la realitat més popular —*Medusa* (1997)— i més global —*Nunca estive em Bagdad* (2010)— entenem que representa allò que Hans Thies Lehmann anomena el teatre postdramàtic.

L'obra de Neves l'abordarem per extens en el capítols següents de la nostra investigació; una producció tan viva avui en dia que deixa sortir la crítica social i de vegades política amb ajuda de la ironia, i a partir de la teatralitat de la quotidianitat sense oblidar els aspectes que fereixen l'ésser humà i que el preocupen.³⁰⁹

Des de 2008 fins a avui en dia gairebé tots els estats del món desenvolupat es troben immersos en el que els economistes han qualificat com a crisi financera global. Pel que fa al nostre àmbit més pròxim estem veient una dicotomia entre polítiques d'austeritat i d'estalvi i polítiques d'increment de dèficit i d'inversió pública.

La Unió Europea, en la qual es troba totalment integrat Portugal, aplica aquestes polítiques d'estalvi aclaparadores i els resultats estan agreujant les condicions

³⁰⁹ SERÔDIO, M. Helena, La dramaturgia portuguesa: una visión parcial de la dramaturgia contemporánea[después de abril de 1974]. *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. [en línia]. 2002, núm 11, p. 20. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.aat.es/pdfs/drama11.pdf>>

de vida i de treball dels ciutadans de les classes populars. En aquest context socioeconòmic sorgeixen moviments polítics i socials al marge del sistema partidista que configura les estructures de l'Estat.

Uns moviments que, malgrat ser qualificats de "marginals" per certs sectors del poder, estan cada vegada guanyant més adeptes. A Portugal, el més important de tots és "*Que se lixe a troika*"³¹⁰, un moviment nascut arran d'una massiva manifestació el 15 de setembre de 2012 a Lisboa, i que es mostra radicalment contrari a les mesures d'austeritat aplicades pel govern de Passos Coelho i que a més demana la construcció d'una alternativa a aquestes polítiques que desballesten l'Estat de Benestar.

En aquest context de reivindicacions socials en què s'ultrapassen les fronteres dels estats, pensem que el teatre ha reciclat el seu missatge. Si s'ha passat de la política de partit i de sindicat a la política participativa, democràtica i de carrer i de barri, també el teatre ha de passar necessàriament del treball intel·lectual d'arrel brechtiana a la denúncia social de caràcter més obert i més aglutinador. Existeixen qüestions no resoltes per les democràcies i posar-hi el dit en la nafra creiem que ha de ser la missió del teatre. M. Helena Serôdio explica aquestes finalitats de l'anomenat teatre "polític" de la següent manera:

[...] interpelar críticamente o real, articular a voz da dissidência (em tons e gêneros diversos), alargar o seu gesto a um cada vez maior e diverso público, experimentar novas vias de interacção entre campo artístico e realidade social e reconfigurar continuamente o nosso imaginário.³¹¹

Una mostra d'aquest teatre reivindicatiu és el Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa, el qual segueix la metodologia d'Augusto Boal. Tal i com diu la seua pàgina web

³¹⁰ Que se lixe a troika. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://queselixeatroika15setembro.blogspot.com.es/>>

³¹¹ SERÔDIO, M. Helena, "Teatro político", *Caderno Vermelho*, núm. 1, febrer de 1996, p. 42.

O GTO LX é uma organização não governamental empenhada em estimular a participação activa e consciente dos cidadãos na construção da sociedade.³¹²

Aquest grup actiu es desenvolupa en comunitats desfavorides per tal de democratitzar el teatre i alhora instal·lar en aquestes persones un "empowerment", un apoderament. És a dir, mira de fomentar un procés pel qual les persones o els grups adquireixen o reben els mitjans per enfortir el seu potencial en termes econòmics, polítics o socials. En resum, el teatre és un vehicle per canviar mentalitats gràcies a l'impuls "moral" que imprimeix sobre les persones "oprimides", en termes de Boal.

Hem arribat als temps actuals i durant aquests anys i immersos en la globalització, la generació d'espectacles i de textos és molt rica a Portugal. Nosaltres però aturem aquí el viatge i deixem la porta oberta a més incorporacions en anys vinents.

5. Conclusions

Després d'aquest recorregut durant tants segles i tantes obres és el moment d'establir una sèrie de conclusions que, a mesura que hem anat escrivint, han anat generant-se.

Primerament, cal dir que tal i com ocorre en altres literatures europees, també en la portuguesa existeixen textos que poden ser qualificats com a polítics, segons havíem establert en el primer capítol de la nostra investigació. Uns ingredients polítics que trobem quan atenem a la motivació pregonada en l'autor, a la trama, als

³¹² *Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa*. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.gtolx.org/>>

personatges, al context historicopolític i a la utilització de nous espais escènics i de noves tecnologies en la posada en escena. A banda d'aquests fets més propis del terreny teatral, tenim altres mecanismes textuais des del punt de vista lingüístic i literari que accentuen aquesta càrrega politicoideològica de què parlem, com serien la incorporació a la peça de metàfores i ironies; de llegendes populars o de fets històrics reals.

Amb el pas del temps, hem vist com els autors anaven desvinculant-se més dels poderosos i actuaven cada vegada més independentment per arribar a l'actualitat, on treballen sense ningú a qui acostar-se, llevat dels autors les obres dels quals estan subvencionades per les administracions públiques d'alguna manera. Un exemple en seria Abel Neves, qui ara no treballa en cap grup o companyia teatral de manera estable, sinó que incorpora els seus textos a projectes teatrals o hi treballa en un procés creatiu constant des de la idea inicial, passant pels assajos i acabant en l'estrena de l'obra ja com a director d'escena.

Al llarg d'aquest recorregut històric també ens hem assabentat que l'esclat del teatre polític a Portugal es dona principalment i de manera molt notòria durant el segle XX, concretament pren una forta embranzida a partir de l'entesa amb les teories brechtianes als anys 60, fet que coincideix amb el final del Salazarisme i amb molts esdeveniments a nivell internacional que canviaran la fesomia del món occidental.

I, de la mateixa manera que pren embranzida durant aquests anys, en arribar la democràcia es reinventa, resitua el seu missatge i l'obri al camp de les reivindicacions socials —les quals no aniran tan sols encarades a lluitar perquè arribe la democràcia, que al cap i a la fi, ja existia a Portugal amb tots els seus defectes—, sinó que aquestos textos teatrals voldran reflectir al seu si els problemes de l'ésser humà actual, com a ésser social. D'aquí, pensem que podria entendre's el canvi en l'etiqueta aplicada al teatre. Parlem ja de "teatre social" i no de "teatre polític" simplement. Els

problemes que les obres contemplan són els propis de l'home i de la dona urbans i globalitzats: la injustícia, l'alliberament sexual, l'opressió, les desigualtats que afecten les persones immigrants o els treballadors de la indústria, la violència gratuïta bé d'origen polític o domèstica, el racisme, etc.

A banda d'aquests temes que semblen aplicables a qualsevol estat europeu capitalista, hem advertit en el nostre treball que hi havia esdeveniments que es donaven només en la història portuguesa i no en altres països —o no de la mateixa manera. Esdeveniments que passaven a l'escenari o al text dramaturgic i que donaven identitat i particularisme a aquesta literatura. Alguns d'aquests són la Reforma Agrària dels anys 70, el fet colonial o la lusofonia. Uns temes que, encara que apareguen en el text literari no podem deslligar ni de la posada en escena, ni del lloc, ni del moment en què s'ha gestat o s'ha representat l'obra. Per tot açò, ens ha calgut anar casant l'eix històriogràfic, l'eix espectacular/de gestió teatral i l'eix literari.

Ja per acabar aquest segon capítol, pensem que el teatre com a vehicle per despertar consciències no s'ha esgotat i la literatura portuguesa així ho demostra i ho ha demostrat durant segles amb alts—Garrett i Rebello— i baixos —Llei del Teatre aprovada el 1975, i que mai ha entrat en vigor.

CAPÍTOL 3

L'obra literària d'Abel Neves

- 1. Introducció**
- 2. Els inicis i les primeres produccions amb *A Comuna***
- 3. Els principals textos dramàtics**
- 4. La poesia i la narrativa d'Abel Neves**
- 5. La concepció del fet teatral segons Abel Neves**
- 6. Traduccions dels textos d'Abel Neves**

1. Introducció

En aquest capítol de la tesi anem a descriure el conjunt de l'obra literària d'Abel Neves. Pretenem que el lector del nostre treball s'ubique en la producció d'aquest autor, el conega i entenga la repercussió que tenen els seus textos en l'escena portuguesa i internacional més contemporània.

Diverses són les fonts que hem emprat per a configurar aquesta part del nostre treball. Aquestes inclouen les llistes d'obres i publicacions que apareixen en diferents pàgines web, crítiques que s'han fet sobre els seus espectacles i que han estat publicades en mitjans de comunicació escrits, i impressions que l'autor mateix ens va comunicar en diverses converses que hem mantingut amb ell durant certs viatges a Lisboa, a banda d'alguns estudis que s'han dut a terme sobre la seua obra. Concretament citem Maria João Brilhante³¹³ i Sebastiana Fadda³¹⁴.

Tal i com exposa Fadda en l'article anteriorment al·ludit, la producció literària de Neves es podria dividir en dues etapes. Una primera etapa centrada en el seu treball tant actoral, com tècnic i autoral en la companyia teatral A comuna (Teatro de Pesquisa) que abraça des de 1979 a 1991.

I una segona etapa que arriba fins a avui en dia³¹⁵ i en la qual el nostre autor es diversifica en formes literàries i explora altres terrenys com la narrativa, la poesia i la columna d'opinió en diversos mitjans de comunicació i en plataformes digitals, i és reconegut com un dels millors dramaturgs en llengua portuguesa, sobretot arran de

³¹³ BRILHANTE, M. JOÃO, Caminhos da escrita dramática em Portugal. [en línia]. 2001. *Centro de Estudos do Teatro*. p. 13. [Consulta 08 març 2015]. <<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/682-caminhos-da-escrita-dramatica-em-portugal->>

³¹⁴ FADDA, S., "Dramaturgia portuguesa actual: uma firme vontade de existir" dins de *Teatro e imagem: estudos de teatro*, Werneck, M. Helena i Brilhante, M. João (org.), Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.

³¹⁵ *Ibd.*, p. 1.

l'obtenció del Premi Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva el 2009 per la seua obra *Jardim suspenso*.

En l'apartat següent fem la relació de les obres de Neves seguint un criteri cronològic que obeeix a la data de publicació del text teatral. Si aquest text no ha estat publicat encara, atenem a la data d'estrena del seu espectacle. I si l'obra presenta publicació editorial i una estrena en l'escenari, atenem a la primera de les dues. Per ser Neves un autor que segueix produint, ressenyarem també els textos no publicats ni estrenats i que l'autor ens ha facilitat tan gentilment.

2. Els inicis i les primeres produccions amb *A Comuna*

Abel Neves naix a Montalegre, vila del nord de Portugal, el 1956 però es trasllada a viure al barri de Graça de Lisboa des de ja fa anys. Va cursar estudis de Filosofia a la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa fins 1978, sense acabar-los.

Comença a escriure als 14 anys, però, el seu inici en l'escriptura dramaturgic a nivell públic el configura, tal i com sosté ell mateix

[...] uma incursão dramaturgic num texto de Eugeny Schwarz, *O Dragão*, em 1979. Depois, a criação de uns fragmentos de texto para a última criação colectiva da Comuna, *Serena Guerrilha*, em 1981.³¹⁶

Aquella va ser una època, de 1979 a 1991, en què treballava col·laborant amb

³¹⁶ Breu entrevista que vam realitzar a l'autor el 15 de juny de 2013.

*A comuna (Teatro de Pesquisa)*³¹⁷ molt productiva a nivell teatral i molt vertiginosa, donat que hi treballava com a autor, actor i tècnic, segons ell ens ha confessat i també apareix en la seua fitxa inclosa en la CETbase³¹⁸. A aquesta etapa pertanyen els següents textos.

- *Serena guerrilha*. Producció: Comuna, Teatro de Pesquisa, juliol de 1981. Estrenada al 5^è Festival Internacional de Teatro de Caracas (Veneçuela). Aquest és un espectacle concebut com a col·lectiu³¹⁹. Va ser creat prenent com a base les experiències personals dels actors, amb la tècnica de la improvisació³²⁰. El resultat van ser dotze quadres organitzats en dos plans: un món tancat íntim i violent on el poder de la mort és igual al temps i on es juga la consciència del destí, i d'altra banda, el món real amb imatges de la quotidianitat social dels homes. Tots dos plans es creuen i generen una intensa perplexitat, que recau sobre l'actor com a peça fonamental de l'espectacle. Un actor que treballa el gest de la cara, la memòria. El resultat del procés d'improvisació és una

[...] re-presentação [*la qual*] não é um lugar ocupado simplesmente por figuras mas sim um complexo mundo de experiências individuais e coletivas que se apropriam de formas singulares de vida para, a partir delas, revelarem as suas verdades, necessárias ao conhecimento do mundo".³²¹

D'on podem concloure que, tal com fa Neves més endavant, l'espectacle esdevé una comunió d'idees culturals i per tant l'actor

³¹⁷ A comuna, Teatro de Pesquisa. [Consulta 25 agost 2015] <<http://www.comunateatropesquisa.pt>>

³¹⁸ CETBase, Centro de Estudos do Teatro. Universidade de Lisboa. [Consulta 08 març 2015] <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>>

³¹⁹ "O significado primeiro de uma criação colectiva é a responsabilidade total no resultado de um trabalho assumido em grupo". Neves, A., *Serena Guerrilha. 1972/1982*, Comuna Teatro de pesquisa, p. 6.

³²⁰ "O sentido do trabalho colectivo iria jogar-se pela improvisação". *Ibd.*, p. 6. En aquesta línia de treball, després calia analitzar els efectes de la improvisació i "[...] tendo o encenador referido a importancia de não justificar a acção desenvolvida nem do ponto de vista moral nem do ponto de vista político". *Ibd.*, p. 7.

³²¹ *Ibd.*, p. 11

[...] tenha responsabilidades sociais, logo verdadeiramente humanas. É a responsabilidade ética do actor”³²²

- *Não fui eu, foram eles*. Café Teatro A comuna. Text participat també per Carlos Paulo, Fernando Gomes i Francisco Nicholson, 1982.
- *Farsa você mesmo* creat també per Carlos Paulo i altres. Producció: Comuna-Teatro de Pesquisa 1987. En aquest espectacle de café-teatre s'inclouen les peces de Neves *Aviador*, *Clac-clac*, *O porco*, *Repartição*, *Sógrupos* i *Senhoras*.
- *Festa medieval*. Espectacle creat en A comuna, 1985. Aquest espectacle va reunir músics de l'univers de la música antiga.
- *Pó de palco* on apareixen els textos *Passarinhos I* i *II*, 1985.

3. Els principals textos dramàtics

La primera obra escrita únicament per la mà d'Abel Neves és la que porta com a títol *Amadis* l'estiu de 1984³²³. Aquesta peça va ser estrenada el juliol 1985 sota la direcció també de João Mota i publicada el 1987. L'obra està basada en la novel·la d'Afonso Lopes Vieira *O romance de Amadis*, i actualitza els amors medievals entre l'heroi cavalleresc i la seua estimada Oriana.

³²² *Ibd.*, p. 12.

³²³ Segons diu la "Nota do autor". NEVES, A., *Amadis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 5. "[...] em 1986, também participei na abertura de uma outra sala de espetáculos, a nova sala da Comuna-Teatro de Pesquisa (onde trabalhei por doze anos) e com um texto que por sua vez iniciou as minhas andanças "mais seguras" na dramaturgia, *Amadis*." NEVES, A., *Alguns entre a resposta e a interrogação*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002, p. 109.

A partir d'aleshores naixen tota mena de títols que engloben el teatre, la narrativa, la poesia i fins i tot una obra de reflexió a l'entorn del fet teatral. En fem aquí la llista més actualitzada amb ajuda de l'autor mateix³²⁴.

- *Touro* [Europress, Lisboa, 1986]. Producció: Comuna-Teatro de Pesquisa, Direcció de João Mota, Lisboa, 1986.
- *Anákis* [Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, 1987]³²⁵
- *Amadís* [Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987]
- *Terra* [Edições Cotovia, Lisboa, 1991] Producció: Comuna-Teatro de Pesquisa, direcció de João Mota, Lisboa, 1991.
- *Amo-te*. Producció i direcció: Almeno Gonçalves, Lisboa, 1992.
- *Medusa* [Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, 1994]
- *Arbor Mater*³²⁶ [Edições Cotovia, Lisboa, 1997]
- *Atlântico* [Edições Cotovia, Lisboa, 1997]
- *Finisterrae* [Edições Cotovia, Lisboa, 1997]
- *El gringo* [Edições Cotovia, Lisboa, 1998] Producció: Teatro do Montemuro, direcció de Steve Johnstone, Campo Benfeito, 1996.
- *Lobo-Wolf* [Edições Cotovia, Lisboa, 1998] Producció: Teatro do Montemuro i Pentabus Theatre Company, direcció de Steve Johnstone, Campo Benfeito, 1995.³²⁷
- *Inter-Rail* [Edições Cotovia, Lisboa, 1999] Producció: Comuna-Teatro de

³²⁴ La pàgina web que ens va facilitar l'autor com la més actualitzada és http://pt.wikipedia.org/wiki/Abel_Neves [Consulta 25 agost 2015]. A banda hem consultat el fons bibliogràfic del *Centro de Estudos do Teatro*.

³²⁵ Segons l'autor aquesta obra va ser escrita arran d'un poema propi perdut i "[...] iluminado pela palavra «tâmara»." Paraules d'ell.

³²⁶ *Arbor Mater*, *Atlântico*, *Finisterrae*, i *Terra* configuren una tetralogia. El mateix Neves l'anomena "Ciclo simbólico para o Teatro". NEVES, A., *Atlântico seguido de Finisterrae e de Arbor Mater*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997, p. 9. També ho sosté Fadda, *op. cit.*, p. 2.

³²⁷ Després de *Lobo-Wolf* i d'*El Gringo*, el Teatro Regional da Serra do Montemuro va realitzar l'obra de Peter Cann titulada *Pizza*, la qual juntament amb aquestes configura la *Trilogia da Terra*, tal i com ens informa una nota prèvia en l'edició dels dos primers textos.

Pesquisa, direcció d'Álvaro Correia, Lisboa, 1999.³²⁸

- *Sexto sentido. Exercício teatral escrito a quatro mãos sobre Almeida Garrett*³²⁹ participat també per António Cabra, Regina Guimarães i Francisco Mangas. Producció Assédio, Associação de Ideias Obscuras, 1999.
- *Além as estrelas são a nossa casa* [Edições Cotovia, Lisboa, 2000]
Producció: A Escola da Noite, direcció d'António Augusto Barros i Sílvia Brito, Coimbra, 2000. Produccions: OdivelCultur/Teatro da Malaposta, direcció de Jorge Estreia, 2001; Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, direcció de Cláudio Lucchesi, São Paulo, 2001; Compagnie du Zephir e Ferme du Buisson, direcció de Véronique Bellegarde, París, 2002; Le Zephir/ Le Colombier, direcció de Véronique Bellegarde, París, 2006; CENDREV, direcció de José Russo, Évora, 2007; La Compagnie de la Incertitude, direcció de Jean-Claude Parent, Bordeaux, 2007; Compagnie Garnapia, Bouin, 2007; Compagnie Le Souffleur de Verre, direcció de Pierre-François Pommier, Cournon d'Auvergne, 2007; L'Oeil du Silence-Compagnie Théâtrale d'Art & d'Essai, Anglars-Juillac, 2007; Centre Simone Signoret/Théâtre du Quai À Décors, direcció d'Evelyne Gachet, Bordeus, 2008; Compagnie Ici Londres, direcció de Jean-Marc Haloche, París, 2009; Grupo Lasnoias e cia [textos integrats en l'espectacle *Há um crocodilo dentro de mim*] direcció de Silvana Garcia, São Paulo, 2009; Tentáculos Espetáculos, direcció de Guilherme Delgado, Rio de Janeiro, 2012; espectacle *Além do Infinito* Producció: A escola da noite, Grupo de Teatro

³²⁸ Segons Abel Neves aquesta peça va ser un encàrrec d'A Comuna per celebrar el 25^è aniversari del 25 d'Abril.

³²⁹ Aquest espectacle, que pretenia acostar-se a la figura d'Almeida Garrett, va ser presentat a Porto només una vegada i hi participaren quatre actors. Per això el títol parla de "4 mãos". Es tracta d'un "exercício teatral" coordinat en la seua direcció per l'actor-director d'escena Fernando Mora Ramos. La col·laboració de Neves es limita al text *Ostras frescas*, convertit en una peça teatral fins ara inèdita i inclosa en *Flor e cinza*.

de Coimbra. Direcció artística d'António Augusto Barros, António Jorge, Ana Rosa Assunção i Sílvia Brito, 2004.

- *A estrela*, adaptació teatral del conte homònim de Vergílio Ferreira, 2000.
- *Supernova* [Cena Lusófona, Coimbra, 2000] Producció: DRAMAT/Teatro Nacional de S. João/Teatro Vila Velha/Teatro Viriato/CENDREV/Assédio, direcció de Fernando Mora Ramos, Salvador da Bahia, Brasil, 2000.
- *Fénix e Kota-Kota*³³⁰ Producció: Teatro do Montemuro, direcció de Graeme Pulleyn, Campo Benfeito, 2000.
- *A caminho do oeste* Producció: Teatro do Montemuro, direcció de Graeme Pulleyn, Campo Benfeito, 2002.
- *Amor-Perfeito - um disparate em três actos* Producció: OdivelCultur/Teatro da Malaposta, direcció de Jorge Estreia, Lisboa, 2004.
- *Qaribó*. Producció: Teatro do Montemuro, direcció de Paulo Duarte, Campo Benfeito, 2006.
- *Ubelhas, mutantes e transumantes* Producció: Teatro do Montemuro/Teatro das Beiras, direcció de Gil Salgueiro Nave, Covilhã, 2006.
- *Querido Che* Producció: Sola do Sapato/Teatro Mundial, direcció d'Almeno Gonçalves, Lisboa, 2007.³³¹
- *Provavelmente uma Pessoa* [Revista Magma, Lajes do Pico, 2007] Produccions: Rui Luís Brás/Susana Farrajota/Sala Estúdio do Teatro da Trindade, direcció de Rui Luís Brás, Lisboa, 2007; Teatro das Beiras, direcció de Gil Salgueiro Nave, Covilhã, 2011.³³²

³³⁰ *Fénix e Kota Kota; Qaribó; A caminho do oeste; Ubelhas, mutantes e transumantes* i *Saloon Yé-Yé* segons l'autor són textos amb una dramaturgia particular donat que servien al projecte teatral del Teatre de Montemuro.

³³¹ Aquesta obra, segons l'autor fou producte d'una invitació de l'actor Almeno Gonçalves, el qual la va produir i la va representar en el ja desaparegut Teatro Mundial.

³³² Aquesta peça naix arran d'una notícia en premsa. Aquesta explica com un polisó va caure d'un avió durant l'aterratge a Londres el 10 de setembre de 2012. Ha ocorregut un altre cas molt paregut

- *A Visita*. Producció: Teatro Nacional D. Maria II, direcció de Natália Luiza, Lisboa, 2009. Es tracta d'un text encomanat pel teatre com a guió per a les visites per l'edifici del teatre.
- *A Mãe e o urso* [Revista *O escritor* - Associação Portuguesa de Escritores, número 24/25, Desembre de 2009] Producció: LNW Produções Artísticas, Lda, São Paulo —texto integrat en l'espectacle *Da possibilidade de alegria no mundo*³³³. Direcció de Newton Moreno, São Paulo, 2009.
- *Este Oeste Éden*. Producció: A Escola da Noite, direcció de Sílvia Brito, Coimbra, 2009.
- *Senhor de La Fontaine em Lisboa* [espectacle de titelles] Producció: Lua Cheia, direcció de Maria João Trindade, Lisboa, 2009.
- *Saloon Yé-Yé - o paraíso à espera*. Producció: Teatro do Montemuro, direcció de Graeme Pulleyn, Campo Benfeito, 2009.
- *Vulcão* [Teatro Nacional D. Maria II/Bicho do Mato, Lisboa, 2009] Producció: Teatro Nacional D. Maria II/Teatro do Bolhão, direcció de João Grosso, Lisboa, 2009.³³⁴
- *Clube dos pessimistas*. Producció: Teatrosfera, direcció de Paula Sousa, Lisboa, 2010.
- *Jardim suspenso* [Premi Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva 2009 - ed. Sextante Editora, Lisboa 2010] Producció: Teatro Nacional D. Maria II, direcció d'Alfredo Brissos, Lisboa, 2010. A més també ha estat produïda pel Centro Dramático Galego, i estrenada al Salonteatro de Santiago de Compostela, el 13 de març de 2015.

també a Londres el 19 de juny de 2015.

³³³ Aquest espectacle a més l'integren les obres *Beijos na Escuridão* de Naghmeh Samini; *For export made in Uruguai* de Mariana Percovich; *Quenguinha* de Newton Moreno i *Pólos* de Joel Pommerat.

³³⁴ L'actriu Custódia Galego li va encarregar a Neves un monòleg i aquesta peça en va ser en resultat.

- *Nunca estive em Bagdad* [*Revista Galega de Teatro*, número 65, Hivern de 2010] Produccions: Fedinchi, direcció de Jorge Eines, Madrid, 2006; Lëndias d'Encantar, direcció d'António Revez, Beja, 2008; producció: Théâtre du Centaure, direcció de Sophie Langevin, Luxembourg, 2009; producció: L'Arrière Scène, direcció de Marcel González, Brussel·les, 2010; A Escola da Noite, direcció de Sofia Lobo, Coimbra, 2012.
- *Flores para mim*. Producció: Teatro Meridional, direcció de Natália Luiza, Lisboa, 2011.
- *Atlântica* [Lectura Pública amb Adriana Londoño, Clovys Torres i Martha Meola] Producció: "Letras em cena", MASP, direcció William Pereira, São Paulo, 2012.
- *Olhando o céu estou em todos os séculos*. Producció: Espaço das Aguncheiras, direcció de São José Lapa, Sesimbra, 2012.
- *Sabe deus pintar o diabo* [Cadernos de Cena, Companhia de Teatro de Braga, 2013] Producció Companhia de Teatro de Braga, 2013. Aquesta obra ha estat premiada el 8 de maig de 2014 pel jurat dels premis de teatre de la Sociedade Portuguesa de Autores, com el millor text portuguès representat el 2013.³³⁵
- *O lápis*. Aquest text forma part d'un espectacle titulat *Memórias partilhadas*, el qual incorpora a més d'aquest text, dues peces més: *Uma carteira vazia* de Therese Collins i *A almofada de Penas de Cuco* de Peter Cann. La representació va anar del 3 de gener a l'1 de febrer de 2015 en la Sala Estúdio del teatre de Braga.

³³⁵ Aquesta obra és el resultat d'una invitació de l'actor i director d'escena Rui Madeira, director de la Companhia de Teatro de Braga, sense cap tema o argument previ.

- *Flor e cinza*³³⁶, text inèdit.
- *Pertinho da torre Eiffel*, text per a un actor i per a una actriu joves que va ser llegit en una llibreria i encara en procés de revisió.
- *Ainda o último judeu e os outros*, text inèdit que serà produït per la Companhia de Teatro de Braga, al febrer de 2016, sota la direcció del propi autor.
- *Cativeiro*, text inèdit i no representat.
- *Cruzeiro*, text inèdit que és presentat per la companyia de teatre O Bando a l'octubre de 2015.
- *Madressilva*, text inèdit i no representat.
- *Jardim de estrelas*, un text per a xiquets resultat d'una invitació del Teatro do Montemuro i que serà estrenat al novembre de 2015.
- *Purgatório*, resultat d'una invitació del CENDRE, Centro Dramático de Évora, que serà estrenat al novembre de 2015.

A banda d'aquesta nòmina de textos dramàtics, hi haurà l'edició en un sol volum de vuit obres per part de l'editorial Companhia das Ilhas, el llançament de la qual té lloc al novembre de 2015. Les obres que s'hi publiquen són *Clube dos pessimistas*; *Cruzeiro*; *Este Oeste Éden*; *Flores para mim*; *Nunca estive em Bagdad*; *Olhando o céu estou em todos os séculos*; *Purgatório* i *Querido Che*.

³³⁶ Aquesta peça inclou *Elegante*; *Theo van Gogh*, *Amor a Vincent*; *Abissínia*; *Ostras Frescas* i *Para Sempre*, textos que segons l'autor no són autònoms, per tant entendrem que són parts de l'obra.

4. La narrativa i la poesia en Abel Neves

Pel que fa a la narrativa, Abel Neves té les següents novel·les publicades:

- *Corações piegas* [Edições Cotovia, Lisboa, 1996; Círculo de Leitores, Lisboa, 1998]
- *Asas para que vos quero* [Edições Cotovia, Lisboa, 1997]
- *Sentimental* [Edições Asa, Porto, 1999]
- *Centauros - imagens são enigmas* [Edições Asa, Porto, 2000]
- *Precioso* [Publicações D. Quixote, Lisboa, 2006]
- *Cornos da fonte fria* [Sextante Editora, Lisboa, 2007]
- *Lisboa aos seus amores (Felizes e Aliança)* [Sextante Editora, 2010]

Si atenem a la producció de contes breus tenim els següents títols:

- *O bibliófago* dins de l'antologia *Quarentena* [Publicações D. Quixote, Lisboa, 2005]
- *O cão e a fala*, conte publicat a la revista *O Escritor* [Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa, 2008]
- *O homem dos sapatos de verniz*, conte publicat a la revista "Magma" [Lajes do Pico, 2005]
- *O luzeiro da Graça*, conte publicat dins de l'antologia *Fotografia de Grupo* [Edições Cotovia, Lisboa, 2003]
- *Stephanotis*, conte publicat a la revista "O Escritor" [Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa, 2008]

En el terreny de la poesia també ha realitzat certes incursions, encara que podríem considerar que tota la seua obra està amarada de poesia i de simbolisme.

Aquestos són els títols dels reculls de poesia publicats, sense tenir en compte altres textos esparsos publicats en diversos blogs i pàgines web.

- *366 Poemas que falam de Amor*. Antologia organizada por Vasco da Graça Moura [Quetzal Editores, Lisboa, 2003]
- *Deitar a língua de fora*, [Edições Língua Morta [032], Lisboa, Julho de 2012]
- *Eis o amor a fome e a morte* [Edições Cotovia, Lisboa, 1998]
- *Lisboa com os seus poetas. Colectânea de Poesia sobre Lisboa*, org. Adosinda Providência Torgal i Clotilde Correia Botelho [Publicações D. Quixote, Lisboa, 2000]
- *Poezz. Jazz na Poesia em Língua Portuguesa*, org. José Duarte i Ricardo António Alves [Almedina, Coimbra, 2004]
- *Quasi Stellar* [Língua Morta, Lisboa, Febrer de 2013]
- *Revista Telhados de Vidro*, número 16, [Editora Averno, Lisboa, Abril de 2012]

5. La concepció del fet teatral segons Abel Neves

Abel Neves compta amb un llibre breu titulat *Algures entre a resposta e a interrogação*, el qual recull tota una sèrie d'intervencions realitzades en diferents encontres de teatre i congressos arreu del món. En aquestos textos, hi podem inferir certes qüestions que passarem a contestar amb l'ajuda de les paraules del mateix Neves.

- 1) Què és el teatre?
- 2) Quin és el paper que hi juga el text?
- 3) Quina finalitat pretén el teatre?

- 4) Quin és el procés que se segueix quan s'escriu un text teatral?
- 5) Quina és la implicació social que tenen els textos teatrals en particular i el teatre en general?

1. *Què és el teatre?* Per a Neves el teatre és

[...] um lugar onde alguém vê outro alguém fazendo alguma coisa.³³⁷

2. *Quin és el paper que hi juga el text?* En aquest teatre el text actua com a suport virtual. Un suport que no fa de base sobre la qual assentar-se. Al cap i a la fi, la importància del text la donen els altres participants en l'espectacle.

[...] (o texto, por si, não faz o teatro) [...] ³³⁸

O que tem de ser dito e feito num espectáculo está referenciado no texto. Criado e sugerido pelo dramaturgo o texto não é, apesar disso, a lei do teatro. Será o início de uma aventura. [...] depois haverá espectáculo. [...] o texto será o que é, uma matéria-prima entre as matérias. Mas noutros casos, o texto não é primeiro.³³⁹

A importància do texto no teatro depende dos criadores do espectáculo.³⁴⁰

Un spectacle que té lloc en l'escenari on tot és possible:

[...] a utopia não é uma possibilidade, mas uma

³³⁷ NEVES, *op cit.* (2002), p. 56.

³³⁸ *Ibd.*, p. 28. El subratllat és de l'autor.

³³⁹ *Ibd.*, p. 34.

³⁴⁰ *Ibd.*, p. 36

presença.³⁴¹

En altres paraules,

Um texto é uma natureza morta e no teatro ressuscita.³⁴²

3. *Quina finalitat pretén el teatre?* El teatre influencia sobre la vida i la vida influencia sobre el teatre a nivell de trames i de llenguatge.

[...] o teatro e a rua funcionam como um sistema de vasos comunicantes.³⁴³

La finalitat seria tornar visible allò que no ho és. Concretament, fer que la intimitat de les persones —la humanitat—, que és allò que ens uneix, ens ajude a entendre el món i a poder-lo canviar amb l'ajuda de la representació, del simulacre³⁴⁴. Una representació que intenta imitar l'experiència, seguint Aristòril³⁴⁵.

Dizendo o invisível, podemos ver o indizível.³⁴⁶

[...] acredito nesta coisa central no mundo que é a intimidade. [...] E podemos conviver: é o fundamental milagre que se faz no teatro.³⁴⁷

São os aspectos do mundo na consciência, com ou sem império, que alimentam o pensamento dramaturgic e é assim que as dramaturgias acontecem como técnicas de razão e coração conduzindo as aventuras dos heróis que somos, criadores e espectadores, para o conhecimento da ignorância.³⁴⁸

³⁴¹ *Ibd.*, p. 68.

³⁴² *Ibd.*, p. 47.

³⁴³ *Ibd.*, p. 71.

³⁴⁴ "O gosto do teatro é o simulacro, [...]" *Ibd.*, p. 23.

³⁴⁵ *Ibd.*, p. 81.

³⁴⁶ *Ibd.*, p. 13.

³⁴⁷ *Ibd.*, p. 18.

³⁴⁸ *Ibd.*, p. 22.

S'entreveu un teatre que participa de la vida pública, de la política.

Todos os presidentes e primeiro-ministros sabem que um governo precisa de dramaturgia. Ou não sabem? Bem entendido, estamos em democracia, mas é sempre bom imanizar o *povo espectador* com a *acção governativa*.³⁴⁹

Un teatre que pretén, a manera del filòsof que lleva les cadenes dels presoners, tornar la consciència individual a l'ésser humà, perduda durant anys amb l'alienació provocada per la tecnologia i aprofitada per governants sense escrúpols.

O PÚBLICO QUE HÁ-DE VIR SERÁ UM PÚBLICO DE ESCRAVOS?

Se o for o teatro ajudará a que não seja por muito tempo. É da tradição que no palco se tenha a prática do ideal e nela não cabe a defesa da intolerância ou a subtil culinária dos novos poderes, daqueles que se avizinham e que tratarão de humilhar a gente perdida com as novas tecnologias.³⁵⁰

4. *Quin és el procés que se segueix quan s'escriu un text teatral?* Aquest procés, Neves l'entén com un recorregut que s'inicia amb el fet de parar atenció a la vida, és a dir, tractar la vida atentament. A partir d'aquí, naix la incertesa front al que s'esdevindrà en escena. El text dramàtic té en compte el món, els personatges i les relacions que s'hi estableixen entre tots dos. Aquesta escriptura naix virtualment que no real, perquè, com ja s'ha dit anteriorment, cal una representació perquè el text existesca realment.

[...] um principio de dramaturgia: o mundo, os seres e os vínculos: encontrada a rede do mundo onde moram e passeiam

³⁴⁹ *Ibd.*, p. 21. El subratllat és de l'autor.

³⁵⁰ *Ibd.*, p. 29.

os seres, há que compreender o modo como se relacionam entre si e com o mundo. E com que linguagens. Depois há que escrever.³⁵¹

Un principi que se l'apropia ell mateix:

[...] sou ultimamente amigo de uma dramaturgia de incertezas, que busque essa relação dos seres não só com os horizontes do humano, com as suas linhas e figurações, previsíveis e imprevisíveis, mas também com esses outros espaços que vão escapando à determinação e que precisamente fazem a tremura, o desacerto, o impróprio, alguma coisa do que a nossa banalidade não oferece nos seus mecanismos de sobrevivência.³⁵²

5. *Quina és la implicació social que tenen els textos teatrals en particular i el teatre en general?* Quan apareix el tema de la implicació social, Neves es formula la pregunta de si el teatre és capaç d'actuar com a *caixinha de ressonància* front a les catàstrofes que s'esdevenen actualment, com les guerres a l'Afganistan o el conflicte a Cisjordània. El cert és que sí i que amb una bona tria i a través de la creació de nous mons i del diàleg entre les persones, el teatre hi contribueix molt positivament.

Os que andamos a promover a arte dentro e fora do teatro, temos o dever de inventar. Neste esforço, porque implica necessariamente melhorar o mundo [...] talvez consigamos o que muitos, mandando disparar mísseis, não conseguem, até porque esses têm a urgência da indelicadeza e não a graça da conversa, do diálogo que possibilita a presença da utopia.³⁵³

En certs moments podem entreveure que en ell prima més la nimietat del moment puntual³⁵⁴, que la transcendència social del seu missatge. No obstant això, sí

³⁵¹ *Ibd.*, p. 80.

³⁵² *Ibd.*, p. 90-91.

³⁵³ *Ibd.*, p. 97.

³⁵⁴ "Tenho gosto do fragmento. Muita gente tem. Há nas coisas mínimas o fundamento das máximas

que se'n preocupa, però tampoc en excés, per exemple, de les reaccions del públic, el qual es trobarà

[...] livre e disposto, por sua vez, a melhorar o mundo, compreendendo-o mais através da compreensão proposta por outros. Por nós.³⁵⁵

Després d'haver contestat a aquestes qüestions, podem afirmar que Abel Neves valoritza el text compostat expressament per a l'escenari; el col·loca en el centre de l'espectacle —sense oblidar que en depèn perquè aquest text és mort com la partitura musical—; a partir dels actes de la vida quotidiana, de les microaccions observades amb ulls de creador de símbols, el dramaturg genera —com un déu, però carregat d'humilitat— una sèrie de personatges que mantenen uns diàlegs entre ells per tal de conèixer-se millor com a "persones" i, ja en la dimensió espectacular, perquè el públic que tot ho observa mantinga una actitud positiva i millore el món que l'envolta.

6. Les traduccions dels textos d'Abel Neves

Podem ressenyar aquí també les obres que han estat traduïdes a altres idiomes com serien:

- *Au-delà les étoiles sont notre maison*, traducció al francès d'Alexandra Moreira da Silva i de Jorge Tomé [Éditions Theatrales, París, 2004]
- *Finisterrae*, traducció a l'espanyol d'Ignacio Pajón Leyra [Ediciones Antígona, Madrid, 2009]

e as grandes sentenças, as grandes obras, parece que estão centradas nas ínfimas, indefinidas, partículas." *Ibd.*, p. 102.

³⁵⁵ *Ibd.*, p. 98.

- *Ich war nie in Bagdad*, traducció a l'alemany de Marianne Gareis [Theater der Zeit, Berlín, 2007]
- *Je ne suis jamais allé à Bagdad*, traducció al francès d'Alexandra Moreira da Silva [Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007]
- *Le club des pessimistes*, traducció al francès de Jean-Baptiste Fournier
- *Never been in Bagdad*, traducció a l'anglès de Duncan McLean
- *Niciodata n-am fost la Bagdad*, traducció al romanès d'Adriana Coman [Teatru portughez contemporan, Antologie de Andrea Dumitru, Fundatia Culturală Camil Petrescu, Bucaresti, 2007]
- *Nigdy Nie Bylem w Bagdadzie*, traducció al polonès de Michal Lipszyc [Revista "Dialog", Varsòvia, 2010]
- *Nunca estuve en Bagdad*, traducció a l'espanyol de Luz Peña Tovar
- *Probablement quelqu'un*, traducció al francès de Jean-Baptiste Fournier
- *Soha nem voltam Bagdadban*, traducció a l'hongarès de Silva Mohácsi Árpád
- *Volcan*, traducció al francès d'Alexandra Moreira da Silva

CAPÍTOL 4

Anàlisi d'obres d'Abel Neves des de l'òptica política

1. Introducció

2. El mètode d'anàlisi. Raonament i plasmació

2.1. Motivació pregona de l'autor

2.2. Argument de les obres

2.3. El treball del receptor-espectador

2.4. Referències contextuals i històriques de l'escriptura de l'obra

2.5. Referències sociopolítiques en l'obra

2.6. Aspectes textuais

2.6.1. El subtext

2.6.2. El text

3. Anàlisi de les obres

3.1. *Anákis*

3.2. *Medusa*

3.3. *Inter-Rail*

3.4. *Ubelhas, mutantes e transumantes*

3.5. *Vulcão*

3.6. *Ainda o último judeu e os outros*

3.7. *Cativeiro*

1. Introducció

Encetem aquí el capítol que tracta sobre l'adequació de certes obres d'Abel Neves al patró que nosaltres hem considerat com a adient per qualificar el grau de compromís polític que presentaria qualsevol text teatral.

Amb aquest capítol hem establert uns paràmetres per a procedir a l'anàlisi de les obres. Es tracta d'un grup de característiques més o menys objectivables, la sistematització de les quals ens hauria de permetre veure el grau de compromís del text i a través d'ell, de l'autor, en favor dels valors democràtics i de convivència.

És a partir del resultat de veure si aquestes característiques es plasmen en els textos de Neves, quan afirmarem que els seus textos són polítics o no ho són i els matisos que això comporta intrínsecament.

2. El mètode d'anàlisi. Raonament i plasmació

En el capítol primer d'aquesta tesi esmentàvem una sèrie de característiques del text teatral que a primera vista calia atendre si volíem establir el seu grau de compromís polític. A partir d'aquí anem a valorar i reflexionar sobre un conjunt de qüestions que anirem configurant en una plantilla d'anàlisi, la qual en l'apartat corresponent, aplicarem als textos dramàtics que hem triat de tota la producció dramatúrgica d'Abel Neves.

Considerarem certs aspectes que, al mateix temps que anirem explicant-los anirem reflexionant-hi. Aquest mètode no entra en conflicte amb d'altres propostes³⁵⁶

³⁵⁶ IRARZÁBAL, F., *El giro político*, Buenos Aires, Biblos, 2004, p. 52. Aquest autor diferencia tres tipus d'agents de relació: el món, el subjecte múltiple —autor i lector— i el text —significant i significat.

que es puguen plantejar en referència a l'anàlisi del teatre des d'un punt de vista polític, sinó que es tracta de la nostra proposta; un procediment que aporta una visió nova i particular d'enfrontar-se als textos dramaturgics.

Aquestos aspectes els hem anomenat: motivació pregonada de l'autor; referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra; referències sociopolítiques en l'obra; i aspectes textuais.

2.1. Motivació pregonada de l'autor

La peça teatral a voltes³⁵⁷ és escrita amb la finalitat de denunciar un fet social o polític real que va en contra dels drets fonamentals de les persones. Aquesta peça atén l'espectador i tindria com a propòsit engegar un canvi social.

Avui en dia, en l'època de l'hipermodernisme, servir-se de la literatura/de l'art, per engegar una mobilització social, suposa anar a contracorrent, significa anteposar la llibertat creadora davant dels poders dominants i del *mainstream* establert. El capitalisme neoliberal del segle XXI implica una invisibilitat ideològica³⁵⁸, i cal anar amb molta cura per exercir el sentit crític i no caure en l'art cromo, en l'art barato, tal com

³⁵⁷“La tmesis, fuente o figura del placer, [...] el autor no puede preveerla: no puede querer escribir lo que no se leerá”. BARTHES, R., *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología del collège de France*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 21.

³⁵⁸“La noción burguesa de libertad, en su vinculación a la producción artística, hizo posible que el arte operase en el territorio de lo político, desembarazándose aparentemente de las determinaciones impuestas por los poderes dominantes. Sin embargo, es sobradamente conocido que este tipo de autonomía escondía una agenda ideológica —falsa conciencia en términos marxianos— que impondría un marco estructural basado en formas determinadas de producción, distribución y recepción del arte que, supuestamente, lo “emancipaba” de su condición subsidiaria respecto de las diversas instancias de poder al precio, eso sí, de situarse en una nueva relación de dependencia. Esta vez de la lógica mercantil, fruto de la expansión del modelo de producción capitalista, cuya habilidad consistirá en su “invisibilidad”, en lo relativo a sus implicaciones ideológicas, gracias a un procedimiento de *naturalización*.” El subratllat és de l'autor. VILLEGAS, Daniel, Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo. *Esfera pública*. [en línia]. [Consulta 10 març 2015]. <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=64711>> En el mateix text, al final Villegas no parla d'activisme polític sinó d'artivisme en referir-se als col·lectius russos Pussy Riot o Voina.

ja deia Santiago Rusiñol el 1894.³⁵⁹

2.2. Argument de les obres

Per tal d'encarar l'anàlisi de les obres hem hagut de fer-ne una lectura molt exhaustiva, amb ajuda del propi autor. No hem aconseguit cap enregistrament d'imatges, el qual ens hauria donat la interpretació puntual, que no global, del moment en escena.

A pesar d'aquestos entrebancs, hem vist de gran ajuda per al lector de la nostra tesi incloure un resum de l'argument de les peces que hem treballat just després de la seua ubicació.

Ho hem fet així per tractar-se de llibres poc accessibles donat que es tracta de títols de poca tirada editorial, com la majoria dels textos teatrals editats, o bé directament no editats. Aquestos resums també faciliten en major mesura la comprensió de les nostres hipòtesis de treball. No obstant tot això, animem almenys a una lectura prèvia de les obres o si fóra el cas a l'assistència a la seua posada en escena.

³⁵⁹ "L'art per l'art agonitza, per fer lloc a l'art comerç, a l'art cromo, a l'art barato, a l'art il·lustrós, que és el que entén la democràcia de l'art". Fragment del Discurs de la Tercera Festa Modernista. RUSIÑOL, S., *Obres completes 2*, Barcelona, Selecta, 1947, p. 611. [en línia]. [Consulta 10 març 2015] <<http://www.endrets.cat/text/427/es-la-tercera-vegada-que-el-cau-ferrat-se-reuneix-a-prop-del-mar.html>>

2.3.El treball del receptor-espectador

En aquesta alçada del treball, caldria exposar teòricament i de manera breu el fet de la recepció. L'estètica de la recepció se centra en l'arribada del missatge, en la seua descodificació i per tant en l'establiment de la significació que en realitza l'individu/grup que rep la informació.

En el cas del teatre polític del segle XX, ja hem dit que l'espectacle empeny l'espectador³⁶⁰ cap a comportaments concrets, tal i com també ens recorda Marco de Marinis.³⁶¹ No obstant això, aquest espectador, que és el blanc tant de la dramaturgia del director com de la de l'actor, es converteix al mateix temps en "coproductor" de l'espectacle.³⁶²

A més de crear noves significacions a partir del marc referencial que posseeix, aquest espectador és atès per l'autor, pel director i pels actors; i és obligat, en la nova dramaturgia europea i occidental, a fugir del seu rol testimoni i a reconstruir el discurs narratiu de l'obra de teatre com si fóra un trencaclosques, les peces del qual han estat desordenades a propòsit per part d'agents referenciats anteriorment. I només cal prendre com a exemple la versió que Heiner Müller³⁶³ fa de l'Èdip de Hölderlin, atenent a la ruptura total de la sintaxi textual.

³⁶⁰ "El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero es también el sujeto de un hacer, el artesano de una práctica que se articula perpetuamente con las prácticas escénicas." UBERSFELD, A., *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1997, p. 305.

³⁶¹ "[...] la relació teatral sembla consistir, fonamentalment, en una manipulació de l'espectador per part de l'espectacle (i per tant *in primis*, per part de l'actor). [...] provant, fins i tot, de vegades, d'empènyer-lo directament a comportaments concrets (pensem, per exemple, en el teatre polític del segle XX)". MARINIS, *op. cit.*, p. 49.

³⁶² *Ibd.*, p. 50.

³⁶³ MÜLLER, H., *Èdip tirà*, trad. Maurici Farré, València, Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 1995.

Aquesta manera d'entendre l'espectador com a "productor de sentit" està afavorida per una sèrie de mecanismes semiòtics que aboquen l'espectador a certs exercicis intel·lectuals que desconnecten el discurs del personatge:

[...] permutación de papeles, disgregación del personaje en múltiples figuras, rechazo por el actor del engolamiento sentimental de la dicción³⁶⁴.

Es tracta d'una sèrie de processos que miren de trencar la línia dramaticonarrativa de la peça per obligar l'espectador a la seua reconstrucció, cosa que pareix, segons hem observat, que estiga renyida amb el teatre polític, el qual "pretén dirigir" l'espectador per un camí fixat i intencionat a nivell de comportament. Marinis fa servir el terme "manipulació".³⁶⁵

Per tot allò anteriorment exposat, nosaltres intentarem donar cabuda a aquesta perspectiva, la qual entén que el significat de l'obra de vegades va més enllà del que *a priori* havia establert l'autor per a les seues produccions. És a dir, que la representació —i nosaltres hi afegim la recepció— pot arribar a invertir el sentit explícit del text dramàtic perquè es canvie la referència o perquè es construesca un sistema de signes perquè l'espectador el prenga com a referent.³⁶⁶ Cosa que generaria una nova lectura —política— de l'obra.

Aquest efecte, aquesta nova interpretació de l'obra, podem dir que Abel Neves la va reconèixer en una entrevista que vam tenir amb ell ara fa uns mesos: "El meu teatre no és polític, encara que ben mirat, ... potser sí...", afirmava.

Un teatre que de vegades comporta un enunciat produït i un altre de reconegut³⁶⁷, que és el que nosaltres veiem veritablement més generador de política.

³⁶⁴ UBERSFELD, *op. cit.*, p. 318.

³⁶⁵ MARINIS, *op. cit.*, p. 49.

³⁶⁶ *Ibd.*, p. 324.

³⁶⁷ "Lo político surge en el nivel del enunciado (no el producido, sino el reconocido), [...]".

Un enunciat reconegut, el mateix que Anne Ubersfeld sosté quan descriu el funcionament del teatre anomenat polític front al que qualifica de teatre mític.

Des d'una perspectiva política,

[...] el espectador remite la representación a su mundo de referencia, tanto real como imaginario; la lectura de la representación le permite tanto comprenderla y comprender su propia posición en el mundo (Brecht), como construir un sistema de referencia utópico.³⁶⁸

2.4.Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

El context real de l'escriptura de l'obra, entesa com un producte humà, fa que aquesta nasca de la plena llibertat creativa o amb mancances i amb retalls. Ens estem referint a la influència que els fets històricsocials —la història “nacional”³⁶⁹— exerceixen sobre l'autor-creador de literatura. Aquesta influència es concreta en el fenomen de la censura, tant externa —exercida en el cas portuguès pels organismesensors en etapes no democràtiques— com interna o autocensura.

Cal recordar les paraules de Brecht o de Weiss citades en el primer capítol d'aquest treball, en parlar del teatre-document, com un teatre la missió del qual és reproduir la història amb un estranyament que provoqui en el públic una certa

IRARZÁBAL, *op. cit.*, p. 61. I també “[...] obtengo placer escuchándome contar una historia *cuyo final conozco*: sé y no sé, hago frente a mí mismo como si no supiese: sé muy bien que Edipo será descubierto, que Danton será guillotinado, pero de todas maneras...”. El subratllat és de l'autor. BARTHES, *op. cit.*, p. 77. “[...] la relació teatral, és a dir, de la relació espectacle-espectador, com una relació de comunicació, o, més exactament, com una interacció significativa, en la qual els valors cognitius intel·lectuals (els significats, si es vol dir així) i els valors afectius (emocions, etc.) no són imposats de manera unitària per un rol (l'espectacle, l'actor) a l'altre (els espectadors) sinó que es produeixen [...] conjuntament [...]”. MARINIS, *op. cit.*, p. 163.

³⁶⁸ UBERSFELD, *op. cit.*, p. 324.

³⁶⁹ Hem utilitzat l'etiqueta “història nacional” en contraposició a “història privada”, més lligada a les vivències personals i íntimes de l'autor.

reflexió.³⁷⁰

Una visió complementària d'aquesta manera d'entendre el teatre, la va exposar Guy Debord en configurar la tendència situacionista internacional el 1957. Predecessora de la idea que vincula el sistema econòmic capitalista amb l'anul·lació de l'ésser humà, idea que es desenvolupa en el seu llibre *La sociedad del espectáculo*, aparegut deu anys més tard, Debord diu que

Pensem que s'ha de canviar el món. [...] replantejant la qüestió del poder.³⁷¹

Aquest autor, a partir de la idea que en el segle XX existeix una "descomposició ideològica" i una "confusió d'idees", demana, per canviar aquesta situació,

[...] la construcció de situacions, és a dir, la construcció concreta d'ambients momentanis de la vida i la seva transformació en una qualitat passional superior.³⁷²

L'objectiu general ha de ser l'ampliació de la part no mediocre de la vida, de disminuir, com sigui possible, els moments nuls.³⁷³

Uns moments que es transformen en situacions a partir de la creació col·lectiva lliure i dels documents de la realitat hostil.

De tota manera, també cal subratllar que en aquest moment històric qualificat de postmodern/hipermodern, la realitat no quedaria com la font de l'obra de teatre

³⁷⁰ "Tarea específica del teatro es interpretar la historia y comunicarla al público mediante extrañamientos apropiados." BRECHT, *op.cit.* (1963), p. 59.

³⁷¹ DEBORD, G., Informe sobre la construcció de situacions i sobre les condicions de l'organització i l'acció de la tendència situacionista internacional, traducció de Nel·lo Vilar, 1957. *Viquitexts*. [en línia] 2012. [Consulta 10 març 2015]. <http://ca.wikisource.org/wiki/Informe_sobre_la_construcci%C3%B3_de_situacions_i_sobre_les_condicions_de_l'organitzaci%C3%B3_i_l'acci%C3%B3_de_la_tend%C3%A8ncia_situacionista_interna_cional>

³⁷² *Ibd.*

³⁷³ *Ibd.*

sinó que l'obra de teatre intentaria explicar la realitat —el món s'entén a partir de l'escena i no a l'inrevés—; intentaria deconstuir-la perquè l'espectador en poguera traure el seu propi discurs, ja no polític a partir de la denúncia, perquè —i ho hem afirmat algunes vegades, no es vigila l'existència de les ideologies—, sinó *metapolític*,

[...] aquel que reflexiona (desconstruye) sobre el ejercicio de la política en las diferentes instituciones en las cuales entra en juego el poder.³⁷⁴

2.5. Referències sociopolítiques en l'obra

L'etapa històrica en què s'esdevé la major part de l'obra dramaturgic d'Abel Neves comença als anys 90 i continua avui en dia. Durant aquest període històric que alguns autors anomenen postmodernitat i altres com Gilles Lipovetsky³⁷⁵ el qualifiquen d'hipermodernitat, sembla que "tot val". En aquests temps, segons Freedon i altres, són possibles tots els moviments artístics, polítics i culturals: l'antitabac, la medicina alternativa, les maratons, la contrarevolució sexual, els moviments ecologistes, antinuclears o pacifistes, feministes, per la reforma educativa, etc. Moltes coses poden estar de moda al mateix temps.

Podem rebel·lar-nos contra el que vulguem però "deixa que jo em rebel·le contra allò concret que jo vulga rebel·lar-me; deixa que jo no em rebel·le contra res, perquè em sent completament tranquil", pensa i diu l'ésser humà actual. No existeix ni

³⁷⁴ IRAZÁBAL, *op. cit.*, p. 63.

³⁷⁵ "Hipermodernidad: a saber, una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer. E hipernarcisismo, época de un Narciso que se tiene por maduro, responsable, organizado y eficaz, adaptable, y que rompe así con el Narciso de los años posmodernos, amante del placer y las libertades. «La responsabilidad ha reemplazado a la utopía festiva y la gestión a la protesta: [...]» LIPOVETSKY, G. i CHARLES, S., *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 27.

l'esperança ni la desesperació; ni allò polític ni allò antipolític: no es representa cap tipus de política. Hi predomina un relativisme en tot.³⁷⁶

En aquest context, on tot resulta mercantilitzat, des d'una beguda fins a l'obra d'art³⁷⁷, l'ésser humà actual, l'*homo oeconomicus*³⁷⁸, l'*homo consumidor*³⁷⁹, l'*homo videns*³⁸⁰, en definitiva l'home massa³⁸¹, només té dues preocupacions, dues dèries: la salut i el seu benestar d'una banda, i la moda de l'altra. Encara que, tal i com hem afirmat abans, "tot és molt confús".

Aquest és el temps de les contradiccions, de les paradoxes: la banalitat més absurda o el compromís social clar de les ONG; el desinterès front al sistema polític i el compromís pels drets de les persones LGTBI, per l'ecologia, per la igualtat de les dones, pel comerç just, per la multiculturalitat ben entesa que defuja del discurs eurocentrista, per la tradició front a allò globalitzat, pel pacifisme. D'una banda, l'art per l'art, un art esteticista; o de l'altra, tal com sosté Robert Hughes,

[...] dado que las artes enfrentan al ciudadano sensible con la diferencia entre los buenos artistas, los mediocres y los ineptos, y que siempre hay más de estos dos últimos grupos que de los primeros, las artes deben ser también *convenientemente* politizadas.³⁸²

[...] las obras de arte eran morales en sí mismas porque, lo supiera o no el espectador, indicaban el camino hacia verdades

³⁷⁶ FREEDEN, M., [et al.], *Historia del pensamiento político del siglo XX*, Madrid, Akal, 2013.

³⁷⁷ "Los sistemas de representación se han convertido en objetos de consumo y todos son tan intercambiables como un coche o una vivienda". LIPOTEVSKI, *op. cit.*, p. 31. "La idea de curar el espíritu a través del arte se acabó cuando el mundo del arte se convirtió en industria, cuando la codicia y el falso oropel de la era Reagan se subieron al carro de la «últimísima moda», cuando miles de especuladores entraron en el mercado y la mentalidad del bono basura invadió el arte contemporáneo". HUGHES, R., *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 206.

³⁷⁸ LIPOTEVSKI, *op. cit.*, p. 58.

³⁷⁹ *Ibd.*, p. 92.

³⁸⁰ En paraules de Sartori i citat a IRARZÁBAL, *op. cit.*, p. 42.

³⁸¹ Concepte encunyat per Antonio Gramsci i referit a "[...] el hombre que en el proceso de negociación entre su individualidad y su inserción social sufre una profunda inequidad para poder vivir dentro de un determinado sistema social". *Ibd.*, p.28.

³⁸² HUGHES, *op. cit.*, p. 16. El subratllat és nostre.

superiores y eran beneficiosas para él. Podrían ofenderle en un primer momento, pero después se acostumbraría, y la cultura podría continuar su avance.³⁸³

Un Robert Hughes escèptic³⁸⁴ que desqualifica aquesta politització de l'art i la tracta d'il·lusió, de moda i d'hipòcrita en posar com a exemple el *mutis pel foro* de les universitats nord-americanes quan es va difondre pel món l'amenaça dels mul·làs iranians sobre Salman Rushdie i la seua "blasfèmia" contra l'Islam³⁸⁵.

En aquest sentit, la politització o allò polític no només afecta estrictament l'Estat³⁸⁶, sinó que s'entén com allò que afecta la societat democràtica al complet.

[...] la ecuación estatal = político se vuelve incorrecta e induce a error en la precisa medida en la que Estado y sociedad se interpenetran recíprocamente; en la medida en que todas las instancias que antes eran estatales se vuelven sociales y, a la inversa, todas las instancias que antes eran «meramente» sociales se vuelven estatales, cosa que se produce con carácter de necesidad en una comunidad organizada democráticamente.[...] surge un Estado total basado en la identidad de Estado y sociedad.³⁸⁷

Amb aquesta citació de Carl Schmitt pretenem obrir el significat de l'adjectiu polític i referir-nos a la realitat política no només com a tot allò que té a veure amb els partits i les estructures de l'Estat, sinó com a tot allò que afecta a la societat en el seu conjunt i no individu per individu. Una societat que el neoliberalisme capitalista l'està dibuixant individualment, per tal de desorganitzar-la i per tal de buidar de poder el mateix Estat. Tant aquest darrer capitalisme com aquest Estat es troben interessats en

³⁸³ *Ibd.*, p. 196.

³⁸⁴ "Lo que de verdad cambia la opinión política son los hechos, los argumentos, las fotografías de prensa y televisión". *Ibd.*, p. 199.

³⁸⁵ *Ibd.*, p. 128-129.

³⁸⁶ "[...] el Estado es el *status* político de un pueblo organizado en el interior de unas fronteras territoriales". SCHMITT, C., *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza editorial, 1999, p. 49. El subratllat és de l'autor.

³⁸⁷ *Ibd.*, p. 53.

l'esmentat individualisme. El primer a nivell econòmic i el segon a nivell polític.³⁸⁸

Per tot açò pensem que caldria apel·lar a l'adjectiu de sociopolític si es vol ser més estrictes donat que, com el mateix Schmitt afirma en un altre moment del seu treball,

Lo político puede extraer su fuerza de los ámbitos más diversos de la vida humana, de antagonismos religiosos, económicos, morales, etc.³⁸⁹

Llavors en aquest apartat apareixeran durant l'anàlisi tota una diversitat de temes socials que preocupen Occident avui en dia. Alguns exemples són el qüestionament de la llibertat individual, la situació als territoris de Palestina, la discapacitat, la immigració, l'homofòbia, la manipulació informativa, els conflictes geopolítics a Ucraïna, a Síria, a Iraq, etc.

Paga la pena en aquest sentit recordar la citació d'Alain Badiou, quan en contraposar-lo al cinema, es refereix al teatre en els següents termes:

[...] únicamente el teatro está articulado al Estado, mientras que el cine pertenece al Capital.³⁹⁰

Badiou ja ens està donant a entendre la perillositat que suposa un Teatre —amb majúscules³⁹¹— per a les, tan de moda anomenades, estructures d'Estat, per la

³⁸⁸ És curiós i aclaridor el joc de termes eufemístics que Schmitt exposa entre la terminologia política i l'econòmica. N'escrivi els canvis: de lluita a competència/discussió; d'Estat a societat/humanitat; de poble a públic/personal laboral, empresarial o massa de consumidors; de domini i poder a propaganda i manipulació de masses/control. *Ibd.*, p. 99-100.

³⁸⁹ *Ibd.*, p. 68.

³⁹⁰ BADIOU, A., *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*, Málaga, Ágora, 1993, p. 18.

³⁹¹ "El «teatro» es *del* Estado, del que no dice ni pío. Perpetúa y organiza la subjetividad bonachona y gruñona que el Estado necesita. El Teatro, por su parte, dice siempre algo sobre el Estado, y finalmente sobre el estado (de la situación). Hay muchas razones para no querer escuchar este decir." *Ibd.*, p. 40. El subratllat és de l'autor.

seua "atención vigilante del Estado"³⁹². I alhora, sosté que el Teatre li cal a la república, l'assistència al qual hauria de ser fins i tot obligatòria per al ciutadà.

2.6. Aspectes textuais

Aquest seria el punt més estrictament lingüístic o tècnic de la nostra proposta. A partir dels estudis d'Erika Fischer-Lichte, Jean-Pierre Sarrazac³⁹³, Hans-Thies Lehmann, o José Luís García Barrientos³⁹⁴, sobre l'anàlisi d'una obra teatral, hem delimitat els aspectes que caldria tenir en compte en la nostra anàlisi. Aquests abraçarien el subtext i el text —didascàlies/acotacions i diàlegs.

Abans però de seguir endavant volem deixar ben clar que el nostre objecte d'anàlisi se cenyeix, d'una banda, al text teatral, el qual és, i ens adherim a les paraules de García Barrientos,

[...] "texto" en su acepción restringida de objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral: texto, pues, como escritura (no necesariamente lingüística) de una actuación.³⁹⁵

I d'altra banda, atendrem també a la lectura que en fem com a receptors. És a dir, que no ens podem desvincular de tot allò que hem afirmat en l'apartat 2.3 d'aquest capítol.

³⁹² *Ibd.*, p. 15.

³⁹³ SARRAZAC, J. P., *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Editions de l'aire, 1981.

³⁹⁴ GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.

³⁹⁵ *Ibd.*, p. 32. El subratllat és de l'autor.

2.6.1. El subtext

Aquest concepte el va definir molt bé William Layton l'any 1990 i exactament deia:

Nosotros llamamos SUBTEXTO a lo que no se dice, al mundo interior que da como resultante la manera de expresión del texto que consigue el actor. [...] el texto es el pico visible de un iceberg que tiene sus décimas partes ocultas. El texto es el trabajo del autor, el subtexto el del actor, y las intenciones el del director.³⁹⁶

José Luís Alonso de Santos també es planteja aquesta qüestió del discurs ocult, de les intencions, dels diferents tipus de subtextos a l'hora d'escriure un text dramàtic³⁹⁷. Una qüestió que és molt profitosa perquè està vinculada, des del nostre punt de vista, amb el trencament del tabú i amb la denúncia, a nivell escènic o d'actuació; i amb la censura política o l'autocensura en un pla real, on viu el dramaturg.

2.6.2. El text

En aquest apartat que hem anomenat text, incloem tots els fenòmens que afecten les didascàlies i els diàlegs dels personatges de l'obra. En aquest sentit, caldria que ens centràrem en els següents aspecte lingüístics, retòrics o pragmàtics intencionadament carregats políticament. Aquests recursos als quals hem d'atendre

³⁹⁶ LAYTON, William, *¿Por qué?: trampolín del actor*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 153.

³⁹⁷ ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998, p. 327-334.

serien, en un principi:

- Ús que es fa de diferents efectes i recursos metateatral com el monòleg/soliloqui, la narrativitat, el tabú i el seu trencament, la llegenda o el mite, el personatge coral, etc.
- Ús de les metàfores i dels símbols
- Ús de la ironia
- Ús de la segona persona i de les altres persones verbals

En definitiva, es tractaria de veure si el llenguatge que Abel Neves fa servir en les obres seleccionades respon a allò que Roland Barthes va qualificar de llenguatge encràtic³⁹⁸, o si per contra, Neves amb les seues obres pretén fugir-ne i crear un discurs apartat del "convencional".

3. Anàlisi de les obres

Després de la lectura de les obres dramàtiques d'Abel Neves —les narratives, poètiques i assagístiques no les contemplem en el nostre treball, malgrat haver estat llegides també— i tenint en compte la recerca que estem duent a terme, per raons de funcionalitat i per ser més exhaustius en les nostres conclusions, hem centrat la nostra anàlisi en els títols que després presentarem.

Abans, però, de fer-ne l'explicació, paga la pena agrair expressament a l'autor la manera tan desinteressada i tan amable amb què ens ha ajudat facilitant-nos tots

³⁹⁸ "El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología. Por el contrario, lo Nuevo es el goce [...]". BARTHES, *op. cit.*, p. 67.

els textos que posseïen certa estabilitat i certa estructuració, compostats des de 1986 fins ara mateix. Tots aquells escrits que estaven patint un procés de revisió o de nova confecció, el mateix autor s'ha estimat més no facilitar-nos-els.

A pesar de la compilació prou exacta de tots els títols de la seua producció dramaturgica, de la qual n'hem donat relació en el Capítol 3 d'aquesta tesi, hem de dir que ens ha sigut molt complicat l'accés a totes aquelles obres de la primera època de Neves durant la qual col·laborava amb *A comuna (teatro de pesquisa)*. Per tractar-se de creacions col·lectives destinades a la representació sense afany de perpetuïtat textual, l'autor no en conserva còpia i en l'esmentada companyia només hi consta *Serena Guerrilha*. De tota manera, seguirem indagant per tal de recuperar i d'estudiar tota aquella producció que abraça cronològicament des de 1981 a 1985 i que, lamentablement, no tenim a l'abast. Una producció que hipotèticament suposem que siga la més carregada de l'ingredient polític que tant ens interessa, per produir-se en els anys posteriors a l'arribada de la democràcia a Portugal el 1974.

Per a l'aplicació de la nostra anàlisi hem triat títols representatius de tots els períodes de producció del nostre autor, és a dir, dels anys 80, 90, primera dècada dels 2000 i segona dècada dels 2000 per tal de donar una visió de conjunt sobre tota la seua obra. Els títols serien els següents:

- **Anákis**. Peça guanyadora del 60^e concurs convocat per la Sociedade Portuguesa de Autores i publicada el 1986.
- **Medusa**, publicada per la Sociedade Portuguesa de Autores el 1994.
- **Inter-Rail**. Obra d'encàrrec d'*A Comuna* per commemorar l'efemèride del 25 d'Abril, publicada i estrenada el 1999.
- **Ubelhas, mutantes e transumantes**, produïda pel Teatro do Montemuro i el Teatro das Beiras i estrenada el 2006.
- **Vulcão**. Estrenada en la Sala Estúdio del Teatro Nacional Dona Maria II de

Lisboa el 26 de novembre de 2009 sota la direcció de João Grosso. Aquesta peça monologada és el resultat de l'encàrrec que l'actriu Custódia Galego li va fer a Neves i va ser publicada el 2009.

- ***Ainda o último judeu e os outros***, obra escrita el 2015 i que serà estrenada al 2016 sota la direcció del propi autor.
- ***Cativeiro***, darrera obra escrita el 2015 i també sense estrenar.

3.1. *Anákis*

1. Motivació pregona de l'autor

Aquesta obra té com a base el jove Anákis, nom d'un personatge que, curiosament no forma part de l'elenc de l'obra, donat que no hi apareix i només hi és al·ludit. Es tracta d'una peça que consta de nou escenes i que sembla que segueixca el rastre de les tragèdies clàssiques gregues, cosa que també comentarem més endavant.

La creació d'aquesta peça s'inicia segons Neves amb la sonoritat que provoca la paraula *tâmara* inserida en un poemeta seu perdut³⁹⁹. El fet que no haja estat mai representada s'explica, segons l'autor, perquè no hi ha hagut mai ningú que se n'interessara. Neves no hi veu cap més explicació ni cap més raó en aquest sentit.

2. Argument

L'emperador Nabil desitja la mort de Hakar, ja empresonat, perquè creu que és l'assassí de la reina Yazida. Aquest, resignat en la cel·la, admet les acusacions de violació i d'assassinat, alhora que explica com Anákis i una altra dona major que aquest, tingueren relacions sexuals en la quadra on ell passava la nit aixoplugat del fred la nit de la victòria dels "estrangers".

³⁹⁹ En aquesta obra la paraula "*tâmaras*" només apareix en la segona escena. La pronuncia Hakar sense cap sentit ocult des del nostre punt de vista. "Aproxima-te perfume da tristeza e contigo as tâmaras." p. 8.

Un soldat sosté que van veure Anákis amb una daga ensangonada, potser d'un moltó perquè ell era esquilador, i n'havia sacrificat un a palau per celebrar la victòria. Aquella nit, l'emperador li dóna un cavall a Anákis i l'obliga a fugir de la ciutat. Van trobar ferit el jove, i en tornar-lo a palau, va morir davant dels ulls de l'emperador. Aquest mateix soldat diu que Hakar va confessar-ne el crim.

Aquella nit, algú intentà assassinar l'emperador en la seua cambra. Al poc temps, es produeix una audiència amb Nabil. Quatre en són els temes: la construcció d'un temple, la construcció del canal de reg, la derrota en la guerra i l'execució de Hakar despús-demà a l'eixida del sol. L'emperador sap que Hakar no matà Yazida, i li ho conta veladament —referint-se al motiu de l'assassinat com un "*segredo*"⁴⁰⁰— a un oficial, el qual veu que no és gens creïble pensar que Hakar no matà la reina.

La sisena escena és muntada per Abel Neves com una escena muda. Uns actors representen breument una paròdia del que seria la peça en el seu conjunt. Nabil s'enamora d'un jove però l'acosta a la seua esposa perquè ella el conega. Llavors Nabil en veure's descobert per un oficial en actitud carinyosa amb el jove, fuig corrent. És en aquest moment quan aquest oficial mata la reina. Nabil ajuda el jove a fugir però torna ferit de mort i l'emperador és a punt també de desmaiar-se. Tots els actors fugen perquè senten que algú ha avisat els guàrdies.

Una dona té un pla preparat per alliberar Hakar de la presó perquè hi ha revoltes i han assassinat els soldats fidels. Ell respecta la decisió de l'emperador i decideix restar en presó.

HAKAR: Não és tu que me matas: sou eu que me deixo matar. (p. 79)

Llavors, un neci li conta a Hakar com va ser la invasió dels estrangers i com van

⁴⁰⁰ "NABIL: Só Hakar conhece o meu segredo." (p. 55)

assassinar la seua dona. Ho fa amb la intenció que tothom fuja dels soldats invasors, Hakar també. En la fugida, aquest home és mort a ganivetades.

Nabil decideix dur a terme l'execució de Hakar en la plaça del temple. Abans, però, li demana que parles i aquest últim ho diu clar: els dos s'havien enamorat del mateix home, Anákis, el qual, segons Hakar, pareix que desitjava més l'emperadriu. Hakar serà executat i Nabil es quedarà amb la pena d'haver perdut Yazida i també Anákis.

3. El treball del receptor-espectador

Quasi des del començament de l'obra se'ns en va avançant el seu desenllaç tràgic.

HAKAR: Prenderam-me. Sou um criminoso e condenaram-me. Não há nada mais claro e trágico. [...] (p. 19)

1º SOLDADO: Não foi essa noite que começou a tragédia da rainha? (p. 32)

A banda d'açò, existeixen una sèrie de moments en l'obra en què s'apel·la a l'espectador i se'l convida a reconstruir la teranyina d'amors i de gelosies que s'estableix entre Anákis, Nabil i Hakar, com si d'una novel·la de misteri es tractés.

El primer punt que salta a la vista —potser ara més com a lectors de la peça que com a espectadors— és l'elenc dels personatges. N'hi trobem una minoria amb nom propi i plenament identificats. Aquestos serien els següents:

- Anákis, “[...] *aquele que amavas*” (p. 8), en paraules de Hakar. Del nom d'aquest personatge no en posseïm cap dada provinent de l'autor i que ens

n'esclarisca l'origen. No obstant això, hem cercat a la Bíblia i l'única possible referència que hem trobat és la que ens remet als fills d'Anac⁴⁰¹.

- Yazida, nom que significa "entitat divina" en llengua sassànida. Potser aquest nom va ser triat bé pel fet de tractar-se de l'esposa de l'emperador, bé pel caràcter al·ludit i no representat del personatge.
- Hakar, que en Nyorsk —antic noruec dialectal— és el plural de "hake", barbeta, mentó. No n'hem esclarit cap sentit metafòric.
- Nabil, l'emperador, el nom del qual significa "noble" en àrab. En aquest cas potser siga tota una contradicció, donat el paper que realitza aquest personatge en l'obra.

I després, un grup de personatges que no tenen nom propi i que com a espectadors els ubiquem en un altre nivell inferior de protagonisme. Aquestos són:

- Dos joves, una dona i un babau —*tolo*—, anomenats pel seus trets físics i psíquics.
- Quatre oficials, tres soldats i dos guardes, tots pertanyents a l'exèrcit.
- Altres personatges: una esclava i els ciutadans, identificats pel seu estatus social; i un músic.

A banda del nom dels personatges, trobem que ja en la primera escena se'ns avança que el detonant de l'acció és la mort de Hakar com a conseqüència de l'assassinat de l'emperadriu Yazida, cosa que demanarà a partir d'aleshores un esforç mental de reconstrucció dels fets per part de l'espectador. Aquest assassinat ens arriba des de bon començament envoltat d'incògnites.

2^o OFICIAL: [...] A morte da Rainha antecipou a nossa

⁴⁰¹ Moisés es dirigeix al poble d'Israel i li diu: "Entre elles [*les nacions més grans i poderoses que Israel*] hi ha també els anaquites, que són gent de raça gegant. Ja saps què diuen d'ells: «Qui pot resistir els descendents d'Anac?»". *Deuteronomi*, 9, 2.

alegria. A crueldade do Imperador há-de voltar-se contra ele.
Está perdido. (p. 6)

Ens trobem amb un problema seriós i que afecta tothom. Ho ha de saber la ciutat i al mateix temps cal que ho sapiem nosaltres, per crear-nos un neguit i un interès que faça que continuem atents al desenvolupament de la trama.

2º OFICIAL: A cidade tem de saber que a vida do Imperador corre perigo e que Hakar será condenado. *(pausa)* Então o mensageiro partirá. Também o nosso Grande Capitão deve estar impaciente. (p. 7)

Per tal de mantenir aquesta tensió en el receptor, l'autor recorre al soliloqui de Hakar en la cel·la de la presó. En aquest parlament aquest personatge ja va omplint els buits que ens manquen per entendre el conflicte real de la trama; ja va explicant-ne els antecedents i responent, si bé que a mitges, les preguntes següents: per què han assassinat la Reina? Per què m'han empresonat a mi? Una condemna que Hakar mateix opta per assumir.

HAKAR: Acusaram-me dum crime. [...] Sou um criminoso e condenaram-me. (p. 18)

Aquest personatge anticipa la trama a l'espectador amb les seues paraules. Ens vol fer pensar que ell en té tota la culpa i prou. Així i tot, no ens explica molt clarament els perquè.

HAKAR: Os nossos juizes já não trabalham. São os soldados que inventam as leis. Não sabem escrever a nossa língua [*es refereixen als estrangers com a aquells que parlen una altra llengua i per tant entenen les coses d'una altra manera*] por isso vão escrever a acusação na língua deles e dirão que me viram abraçar o corpo da Rainha e nele afundar o sexo e depois o punhal. E dirão que isto se passou no primeiro dia de Outono. [...] (p. 20-21)

El mateix personatge explica què va veure en la quadra, i ho fa més pensant en l'espectador que en el seu interlocutor, perquè en acabar tota la narració diu:

HAKAR: [...] Mas tu, que sabes tu de Anákis? Nada posso esperar de ti. Falo sozinho. Eu aprendi a tua a língua mas tu só entendes a linguagem das armas. [...] (p. 26)

En tota la versió de l'assassinat de la Reina que reconta Hakar, també hi ha ambigüitats i interpretacions de la resta de personatges. Els rumors ajuden d'una banda a crear certesa en l'espectador —perquè part de veritat ha d'existir-hi— però d'altra banda col·laboren a confondre'l i a crear-li el dubte —que, a mesura que se succeeixen les escenes anirà esvaint-se.

Neves utilitza aquesta narració en estil indirecte per explicar-nos un passatge de la trama sense que siga representada en escena, de manera que la nostra comprensió siga major, però sempre amb la reserva que qui ho explica és el 2º Soldado, un personatge al servei de l'Emperador, però contrari a les decisions que ell anirà prenent respecte de Hakar al llarg de la història.

3º SOLDADO: Quando a encontraram morta, na casa das cabras, Hakar não estava lá.

[...]

2º SOLDADO: Dizem que Anákis foi encontrado com uma adaga tingida de sangue. [...] Dizem que as águas lavaram as feridas, que os olhos estavam abertos e que neles se reflectia o rosto daquele que o matara. Dizem também que logo que trouxeram o corpo de Anákis, o imperador sentiu uma dor na cabeça como se o sol o tivesse queimado para sempre.[...]

[...]

2º SOLDADO: Dizem que Hakar confessou o crime. (p. 33-34)

No serà fins a l'escena quarta, quan els oficials de l'exèrcit expressen el nus del conflicte de l'obra. A la fi el conflicte és amorós i és exposat pel 3º Oficial en forma de

pregunta al 1º Oficial. Des del nostre punt de vista aquesta interrogació —amb una clara funció referencial i afirmativa— presenta dues intencions. La primera, manifestar clarament als companys d'exèrcit el perquè de l'assassinat. I la segona, fer-nos sabedors del crim a tots els espectadors per si encara en teníem dubtes.

3º OFICIAL: Que crime foi o deles?
Um beijo?
O perfume dos amantes embriaga o imperador. (p. 41)

Fins aleshores hem trobat moltes paraules que explicaven amb certa seguretat els fets que condueixen a l'assassinat de la reina i d'Anákis, i a l'empresonament i futura execució pública de Hakar.

La sisena escena tanca aquesta part i resumeix tota la trama de l'obra com si fóra un curtmetratge mut dins de l'obra. Neves, amb una acotació —recurs que trobarem de manera semblant també en *Inter-Rail*— i valent-se de personatges de l'ambient de l'obra que no parlen, realitza una representació dins de l'obra de la trama principal.

Aquest recurs metateatral ajuda moltíssim a esclarir els possibles dubtes que li hagen quedat a l'espectador fins aleshores i anticipa la que nosaltres entenem que és la segona part del conflicte de la peça. Açò és, l'expressió dels sentiments de Nabil en veu alta i l'execució pública de Hakar com a culpable de la tragèdia.

Una tragèdia a la qual li cal, des del punt de vista de l'Emperador, un boc expiatori que siga executat davant dels ulls d'aquest poble⁴⁰², independentment que aquesta mort siga justa o no. De fet, no ho és perquè els estrangers invasors, segons ja sabem, tenen una manera molt diferent d'entendre la justícia.

⁴⁰² En aquest cas, la referència al poble podríem equiparar-la metonímicament al conjunt del públic. Observeu-ho: "NABIL: [...] Nabil é o meu nome. Estou com este povo / como o pastor com o seu rebanho [...]". (p. 77)

HAKAR: Os nossos juizes já não trabalham. São os soldados que inventam as leis. [...] (p. 20)

1º OFICIAL: Ele [*l'emperador*] sabe que não pode durar muito se não trocar a lei pela espada. [...] (p. 38)

I també segons de qui es tracte, l'execució tindrà una funció o una altra, però mai aquella relacionada amb la gelosia amorosa, la qual continuarà amagada i restringida a Nabil i a Hakar.

NABIL: [...] O teu povo julgará que morres pelo crime de Yazida,
e os meus soldados saberão que cumpro a minha palavra...[...] (p. 82)

Després de veure tots aquestos aspectes en els quals es manifesta el paper del receptor, només hem d'afegir que des de la primera fins a la cinquena escena tenim pistes sobre els assassinats i tot el que els envolta. Per tant ens trobem com a receptors ben actius i ben imaginatius per a encarar-ne una resolució. Amb l'escena sis, canvia aquesta estratègia de l'autor i comença la segona: cal anar tancant camins i resolent les hipòtesis per culminar en la darrera escena amb la tercera víctima del triangle amorós: Hakar, assassinat pels poders públics.

4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

Aquesta peça és escrita per Neves la primavera de 1984, tal i com apareix al final de l'edició del text. No hem observat cap fet ni personal, ni públic, ni publicat que motivara l'escriptura de l'obra. De fet l'autor, ja per segona vegada, ens explica quin va

ser el context creador de la peça:

Um dia, à tarde, estava a escrever umas palavras que acreditei poderem constituir um breve poema e surgiu uma, "tâmara", que ficou a ressoar por um tempo e a sugerir-me algo que me levou para um oriente antigo. A coisa não tinha presença na História porque me ocupei de inventar a trama e as personagens. Foi, portanto, a partir da palavrinha "tâmara" que se revelou *Anákis*.⁴⁰³

Així i tot, no podem estar-nos de dir que l'any de la publicació d'*Anákis*, el 1986, destaquen en la història portuguesa dues dates. L'1 de gener, juntament amb Espanya, Portugal ingressa en la CEE, posteriorment anomenada Unió Europea. I aquell mateix any, Mário Soares, fundador del Partit Socialista, esdevé president de la República.

5. Referències sociopolítiques en l'obra

En *Anákis*, cal parar atenció a les referències socials de l'obra, les quals afecten qüestions referides a la recerca de la justícia i a l'aplicació de la llei de la ciutat; a la revolta juvenil i a la revolta dels esclaus —totes dues, agents de la desestabilització del sistema polític i de poder recentment imposat en la ciutat on es desenvolupa l'obra— i finalment al conflicte intern i personal que es genera entre l'obediència a la llei o als principis morals acceptats socialment; i la satisfacció dels desitjos personals —en aquest cas, les passions amoroses "antisocials", com l'homosexualitat.

En l'Emperador apareixen, d'una banda el vessant públic i de l'altra el vessant privat o personal. El poderós Nabil qui, des del nostre punt de vista és el principal generador del conflicte en ambdós vessants, apareix com un home ric, avar i tirà

⁴⁰³ Conversa amb l'autor del dia 8 de desembre de 2014.

segons la visió que d'ell té Hakar, el seu "rival" en la història.

HAKAR: [...] O imperador conhece o ouro e com ele adormece noites e noites, abraçado no frio do manto celeste... [...] (p. 9)

HAKAR: [...] Que morreu o tirano? [...] (p. 12)

Nabil exerceix aquest poder amb les seues paraules i ordres però sobretot amb la utilització del braç armat, dels soldats. Aquestos són uns personatges que apareixen carregats negativament a ulls dels habitants de la ciutat pel fet de ser invasors estrangers i pel fet d'aplicar la llei de l'espasa abans que la llei del dret.

HAKAR: [...] podem usar a morte como companheira da justiça. [...] (p. 16)

HAKAR: Os nossos juízes já não trabalham. São os soldados que inventam as leis. [...] (p. 20)

3º OFICIAL: Todos deviam respeitar as leis da cidade.
1º OFICIAL: Ele sabe que não pode durar muito se não trocar a lei pela espada.[...] (p. 38)

Un poder que, al seu temps s'exerceix de manera terrenal, cosa que genera en Hakar i en la resta de personatges un respecte absolut.

HAKAR: Porque haveria eu de querer a morte?
Mas a vontade do Imperador é grande. (p.66)

Però també s'exerceix de manera divina, com quan el mateix emperador té aquelles visions i auguris que l'acosten a la figura del xaman, endeví o asceta.

NABIL: [...] Adivinho acontecimentos
mas o meu espírito está fraco
e o mais que consigo
é falar-te por enigmas [*dirigint-se al 3º Oficial*]. (p. 49).

Un emperador que al final de l'obra apareix vençut, afeblit pels seus conflictes interns però més emperador que mai perquè ordena executar impietosament Hakar.

Aquestos conflictes interns, i ja passaríem a tractar el vessant més privat del personatge poderós de l'obra, són l'ànima de tota la peça. El recorregut que fa el personatge des de la primera pàgina fins a l'última podria ser el d'un dirigent que a poc a poc va deixant de ser un governant, un *führer*, per acabar sent un infeliç que perd la partida amorosa, a pesar de guanyar en el terreny públic.

Hi trobem, a més, el segon costat del triangle, Hakar, qui amb objecció, però al mateix temps amb acceptació abnegada de les lleis, sobreviu íntegre malgrat la seua execució en l'escena final.

El tercer costat del triangle l'encarna Anákis. Encarnar no seria el verb més adient per referir-nos a aquest jove, el qual és al·ludit per tothom quasi com una presència etèria i fugissera. Podem afirmar aquí sense por a equivocar-nos, que es tractaria d'un objecte amorós perquè gairebé no sabem res d'ell de part de cap dels personatges —llevat que, segons un oficial, seria un jove esquilador de bens⁴⁰⁴.

1º OFICIAL: E Anákis? Quem seria Anákis?...

2º OFICIAL: (*rindo*) Um rapaz que esfolava carneiros...
(*Saem*). (p. 7).

2º SOLDADO: Dizem que Anákis foi encontrado com uma adaga tingida de sangue. Mas Anákis era um esfolador de carneiros [...] (p. 33)

⁴⁰⁴ Tal i com s'expressa el 2º Oficial —amb un verb en condicional, un "*esfolar carneiros*" amb un sentit metafòric acostat a l'àmbit sexual, i rient alhora—, podríem pensar que es tracta d'una gran ironia, d'una falsedat, per tal de no evitar la mort de Hakar, de no descobrir qui és aquest misteriós jove i de no remoure la consciència de la reina ja morta. Però el 2º Soldado, aclareix la incògnita i corrobora que en realitat Anákis sí que era esquilador de bens.

Només tenim clar que ha produït en els homes protagonistes un encís fulgurant que els ha commogut o més ben dit, els ha corprès o "cormogut" i ha trasbalsat les seues vides. Anákis produeix aquestos efectes a partir de la sonoritat del seu nom; com si la paraula fóra un encanteri que escruixeix tothom⁴⁰⁵.

De personatges ocults, n'hem vist en diverses peces. Aquestos homes, i només homes els qui nosaltres casualment hem detectat, simbolitzen, representen o signifiquen fets diferents depenent de l'obra que es tracte. Estem pensant en el mariner, que "apareix" en l'obra homònima de Fernando Pessoa⁴⁰⁶; en Godot en la famosa obra *Tot esperant Godot* de Samuel Beckett⁴⁰⁷; en el professor Josef Schuster de l'obra *Heldenplatz (Plaza de los héroes)* de Thomas Bernhard⁴⁰⁸ i en moltes altres on la presència d'una persona acompanya tota l'acció de l'obra sense que ella hi intervinga explícitament en cap moment, o si ho fa, com en el cas d'Anákis, transcendeix aquesta acció seua a la resta dels personatges i a les accions ulteriors.

D'altra banda, entenem que aquesta peça pretén demostrar les contradiccions que es generen quan la llibertat col·lideix amb la llei; amb el que s'espera d'algú obligat per les normes de la ciutat o obligat pels seus principis morals. Aquestos principis brollen de la societat en què ha crescut i que clarament són compartits. Sobrevola per tota l'obra el tema de l'homosexualitat masculina, la qual se'ns enuncia als espectadors, amb paraules d'Hakar:

HAKAR: Não fales de Anákis!
Não digas sequer o seu nome.
Sou eu, o corrupto...
Vê e sente as minhas mãos...

⁴⁰⁵ HAKAR: [...] Anákis!... Não posso explicar o terror que senti quando lentamente cantei dentro de mim aquele nome. [...] (p. 25)

⁴⁰⁶ *O marinheiro*, primera publicació a la revista *Orpheu*, número 1 a Lisboa (gener-març de 1915).

⁴⁰⁷ Obra en francès publicada el 1952 per Éditions de Minuit.

⁴⁰⁸ Publicada per Suhrkamp Verlag a Frankfurt el 1988.

Conheceram a carne e o sangue da beleza.
Anákis é meu! (p. 89)

Aquesta infidelitat homosexual realitzada per l'emperador, pel suposat dirigent ferotge i sense ànima, apareix en l'obra com un tabú, com el secret que desencadena les morts tant de Yazida com de Hakar.

Aquest tabú només és admès per aquestes paraules de Hakar a què ens hem referit poc abans. Ell és un personatge que accepta el destí, la seua mort, sense qüestionar-la, perquè això és el que l'autoritat, en aquest cas l'emperador, exigeix que passe. Una execució que serveix tan públicament—perquè evitarà en un futur no molt llunyà les revoltes dels ciutadans no estrangers— com privadament, perquè calma els desitjos de venjança de Nabil davant la gelosia amorosa.

6. Aspectes textuais

6.1.El subtext

En el terreny del subtext, el fet que més ens sobta és l'absència del personatge, "principal" de l'obra, que a la vegada és qui li'n dóna títol: Anákis. Aquest efecte, que també es donarà en *Inter-Rail* i en tantes altres obres literàries, ens amaga una persona, al nostre entendre estigmatitzada.

Recuperant Goffman, parlaríem d'una persona que presenta un atribut, en aquest cas l'homosexualitat, desacreditador davant dels estereotipats. De fet Goffman es refereix als homosexuals com a "desviados sociales", que viuen en una comunitat

desviada⁴⁰⁹.

Al voltant d'aquest tabú, des del punt de vista de l'acció de l'obra, naix tota una sèrie de metàfores i d'eufemismes que intentarem exposar en l'apartat corresponent.

6.2. El text

6.2.1. Acotacions

Pel que fa al tractament de les acotacions o didascàlies, hem vist que totes tenen un paper purament actoral, és a dir, presenten indicacions referides a moviments, intervencions gestuals o entrades i eixides dels personatges.

Només hem observat que en la segona escena una acotació que mereix un comentari específic. I és la següent.

1^o JOVEM: A cidade está agitada.
Há gente que por todo o lado não pensa noutra coisa.
São capazes de tudo.
HAKAR: De quê? (*Sorri*) Os nossos são capazes de tudo!
(p. 13)

En aquest cas veiem una acotació que a banda de ser actoral denota el caràcter cínic o irònic del personatge a qui es refereix.

A banda d'aquest exemple, cal parar atenció si més no, a la sisena escena la qual, per tractar-se d'una escena muda, tota ella és com una acotació amb la mateixa funció que la resta i dirigides totes al director d'escena. Per tant el seu paper en la configuració inicial dels personatges o en la interpretació dels seus diàlegs és quasi nul.

⁴⁰⁹ GOFFMAN, *op. cit.*, p. 178.

6.2.2. Diàlegs i parlaments

a) Efectes i recursos metateatral

Atenent el text, al llarg de l'obra hem observat que se succeeixen alguns soliloquis —Hakar, escena 2ª; Soldado 2º, escena 3ª i Tolo, escena 8ª— els quals, al nostre entendre, realitzen una funció de distanciament, tal i com apuntava la teoria brechtiana de cara a l'espectador. Però aquestos parlaments des d'una visió dramaturgic, tenen com a finalitat el desvetllament, el descobriment, l'explicació als altres personatges, i en escena al mateix temps al públic oïdor, de tot allò que s'ha esdevingut

Aquestes intervencions més llargues pareixen una mena d'anagnòrisis aplicades ja no a persones, sinó a accions amagades —i tornem al tabú—, les quals cal que aquest públic vaja construint amb les peces que va facilitant cada personatge sobre tot allò que diu que li han dit; o sobre com els mateixos personatges verbalitzen les seues sensacions.

En aquest apartat incloem també les màximes, sentències i diversos tipus d'aforismes que presenten molta intensitat ideològica concentrada en una oració o en un pensament. Com ja és sabut, les màximes obeeixen normalment a un patró sintàctic d'oració atributiva perquè iguala el terme A amb el terme B i fa més fàcil l'aprenentatge de la moral per part de qui escolta aquesta dita.

A l'obra hem trobat diversos exemples d'aquest tipus que, si bé no són refranys

que apareguen en cap recull, s'han convertit en màximes anònimes que ofereixen algun ensenyament a l'individu que les rep. Vegem-ne els exemples a què al·ludim.

2º OFICIAL: [...] O mundo da traição é escuro. [...] (p. 6)

HAKAR: [...] a desordem é um momento infeliz na vida dos homens [...] (p. 9)

NABIL: [...] As batalhas são inúteis. (p. 46)

NABIL: [...] E o remorso é uma grande fraqueza. (p. 75)

NABIL: [...] O silêncio é a arma dos fracos... [...] (p. 78)

A banda d'aquest tipus d'oracions, n'hi ha d'altres que presenten diverses estructures sintàctiques tot i mantenint el sentit moralitzant de què parlem.

2º OFICIAL: [...] Todas as coisas têm um tempo. (p. 57)

MULHER: Dente por dente! (p. 63)

TOLO: [...] de nada vale falar do amor. [...] (p. 71)

b) Metàfores i símbols

Al llarg de tota l'obra advertim un conjunt de citacions que tenen com a símbol els ulls. Anirem a poc a poc donant un sentit o una explicació a cadascuna d'elles. Comencem per la primera.

2º SOLDADO: [...] Dizem que as águas lavaram as feridas, que os olhos estavam abertos e que neles se reflectia o rosto daquele que o matara. [...] (p. 33-34)

Aquest personatge està descrivint la troballa del cos ja mort d'Anákis. Existeix la

creença des de fa molts segles que les persones mantenen en la retina l'últim moment de la seua vida i més encara si és un moment tràgic el qual hi queda ben gravat.

Aquesta imatge s'anomena optograma i va ser ben investigada a finals del segle XIX pel fisiòleg alemany Wilhelm Friedrich Kühne, el qual a través de les modificacions químiques exercides per la llum sobre la retina, era capaç d'obtenir-ne imatges anomenades optografies.

Un altre exemple de metàfora que inclou els ulls com a terme imaginari és el que a continuació transcrivim.

1º OFICIAL: [...] mas o imperador estava acordado e tinha os olhos pesados da recordação de Yazida e brilhavam como o lince. [...] (p. 38-39)

En aquest cas trobem Nabil apesarat per la mort de la seua esposa, encara que no ho afirma el mateix emperador sinó un oficial de la seua confiança, cosa que ens fa pensar que no existia tal sentiment en realitat donat el desenvolupament posterior dels fets i la resolució de l'obra. La mort de l'emperadriu era una coartada per assassinar el seu rival amorós: Hakar.

Venim ara a explicar les paraules del Tolo, el babau. Aquest personatge li parla a Hakar, sense ser-hi present. Explica en l'escena vuitena la invasió de la ciutat amb la destrucció de les cases i la violació de la dona de la taverna a mans dels quatre soldats. Al final del seu monòleg és assassinat per renegar dels estrangers.

Les seues intervencions les hem de prendre amb cautela, per venir de qui vénen: un personatge que quan apareix sembla desacreditat.

TOLO [...] Que digo?!... Não sei falar... Só digo o que não entendo... Que boca a minha! [...] (p. 69)

Però que és al cap i a la fi qui té el discurs més aclaridor.

TOLO: [...] O que são os meus olhos comparados com os
olhos dos navegantes habituados à ordem do ceu?. [...]
Se choro, têm piedade, se falo, batem-me. (*Pausa*)
Hakar, meu amigo,
As oliveiras dançam,
A noite cobre os teus cabelos,
Os teus olhos procuram as trevas. [...] (p. 69)

Aquestos darrers versos pertanyen a una elegia que el mateix personatge havia recitat als soldats de la taverna, cantant la mort de Hakar, l'abatiment del presoner en la cel·la. Com si l'espectador calguera que tingués en compte aquest personatge, el babau, a qui nigú pren seriosament.

TOLO: Hakar! (*Recita, triste e patético, uma elegia*)
Hakar, meu amigo,
As oliveiras dançam,
A noite cobre os teus cabelos,
Os teus olhos procuram as trevas. (p. 34-35)

I ja per acabar amb el símbol dels ulls o per extensió amb el de la vista, anem a transcriure un fragment on es juga amb la paradoxa de la llum que no ens deixa veure la realitat, aquella llum enlluernadora que ens encega, de què ens parlava, per exemple⁴¹⁰:

HAKAR: Um cego não procura a sombra. A tua vaidade [*es refereix a Nabil*] há de matar-te. Morrerás com a ilusão de tanta luz. *pausa*. Se me cegaste com uma espada incandescente não foi

⁴¹⁰ "Los marineros son las alas del amor, /son los espejos del amor, / el mar les acompaña, / y sus ojos son rubios lo mismo que el amor. / Rubio es también, igual que son sus ojos. / La alegría vivaz que vierten en las venas / rubia es también, / idéntica a la piel que asoman; / no les dejéis marchar porque sonríen / como la libertad sonrío, / luz cegadora erguida sobre el mar. / Si un marinero es mar, / rubio mar amoroso cuya presencia es cántico, / no quiero la ciudad hecha de sueños grises; / quiero sólo ir al mar donde me anegue, / barca sin norte, / cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia." CERNUDA, L., "Los marineros son las alas del amor", *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 74-75.

só porque o meu sacrifício deva iniciar-se com a dor da queimadura. Os meus olhos viram e amaram aquele que tu amavas. [...] (p. 79)

En tractar el subtext al·ludíem al tabú/eufemisme i al seu trencament o disfemisme. En Anákis hem trobat mostres de com es pot parlar d'una realitat hostil per al parlant sense referir-s'hi de manera directa o objectiva. Precisament en això consisteix el tabú, molt relacionat amb la metàfora i amb l'estigma també exposat poc abans. D'exemples en tenim diversos. Els més nombrosos fan referència a la relació amorosa entre Nabil-Anákis-Hakar, i s'hi refereixen com "el secret" o com "l'enigma".

NABIL: [...] Sou dono de um grande segredo mas nem a ti
[*dirigint-se al 3^o Oficial*] posso revelá-lo.
Adivinho a contecimentos
mas o meu espírito está fraco
e o mais que consigo
é falar-te por enigmas. (p. 48-49)

NABIL: Só Hakar conhece o meu segredo. (p. 55)

NABIL: Tudo isto foi um segredo
e continuará a sê-lo para eles [*els qui l'esperen al Temple*],
talvez até para ti [*dirigint-se a Hakar*]. [...] (p. 84)

El contrari de l'eufemisme és el disfemisme i en aquesta obra n'hem trobat dues mostres que evidencien el caràcter tan fort dels personatges quan s'expressen en aquestos moments puntuals; quan s'expressen sense embuts.

TOLO: [...] um de cada vez, uma besta de cada vez [...] (p. 72)

En aquest primer cas trobem el personatge explicant com va ser la violació executada per part de quatre soldats/bèsties a la dona de la taverna. No podem deixar de pensar en *Solitud* de Víctor Català i en la Mila i la Bèstia.

En el segon cas que hem trobat hi ha una autoinculpació, com un "llevar-se la màscara" de Hakar:

HAKAR: [...] Sou eu, o corrupto... [...] (p. 89)

Una corrupció com a persona per no entendre les relacions passionals entre Hakar i Anákis i per haver consentit l'assassinat de Yazida, la seua esposa. El personatge s'autoinculpa, s'autoqualifica de corrupte perquè atén a la corrupció moral que afecta la seua persona, el seu ésser més personal allunyat de l'esfera pública i política. El seu comportament afecta els qui té al seu entorn més pròxim: Anákis, en primer lloc.

c) Ironies

Pel que fa a aquest recurs estilístic, l'hem vist en la primera pàgina de la peça en la manera d'expressar-se del 2º Oficial.

2º OFICIAL: [...] (*irónico*) Devemos respeitar os desejos do imperador. (p. 5)

Sembla que done a entendre el contrari que s'expressa amb paraules, cosa que contradiria el que s'espera d'un soldat: obediència, respecte, protecció al superior, etc.

A banda d'aquest cas, també hem percebut certa ironia en boca de Hakar, empresonat en la segona escena de l'obra. El pres realitza un discurs de decepció, de desencantament, de desengany de la nova situació creada en la ciutat després de la presa de possessió d'aquesta per part dels estrangers, tal com són anomenats en l'obra.

Hakar no confia en la força del seu poble, no confia que l'ajude i per això reacciona irònicament i desenganyat alhora.

1º JOVEM: [...] São capazes de tudo.
HAKAR: De quê? (*Sorri*) Os nossos são capazes de tudo!
(p. 13)

La mateixa reacció de submissió i d'acceptació d'aquest nou estat de coses. Un estat que passa per la justícia de les armes i no ja de la paraula o de l'amor si extrapolem a l'universal la història d'Anákis.

HAKAR: [...] na terra deles [*referit als estrangers invasors*] os costumes são outros e por isso podem usar a morte como companheira de justiça. Mas isso que importância tem? Não vivemos nós para os estrangeiros? (p. 16)

d) Ús de les formes verbals personals

Atenent a les formes verbals i sense perdre de vista el nostre treball, hem cercat en l'obra aquelles perífrasis verbals d'obligació que ens indiquen d'una banda, cert contingut moral o ideològic, i de l'altra, l'ús de la primera persona del plural, un nosaltres inclusiu, el qual pretendria l'empatització amb el receptor. Tots dos efectes els podem trobar en les següents fragments.

1º OFICIAL: [...] Não sei se devemos servir todos os caprichos do Imperador. [...] (p. 5)

2º OFICIAL: [...] (*irónico*) Devemos respeitar os desejos do imperador. (p. 5)

38) 3º OFICIAL: Todos deviam respeitar as leis da cidade. (p.

4º OFICIAL: [...] Devemos facilitar as provisões da viagem [...] (p. 42-43)

Paga la pena ressaltar un fragment en el qual Nabil apareix com un emperador —inicia el seu discurs amb el pronom personal “eu” en primera persona del singular— que va guiant el seu poble en el viatge de la conquesta —i canvia el discurs a primera persona del plural. Voldrà acostar-se a la tropa?

NABIL: Eu não sou o primeiro imperador do mundo e não serei o último.

Aprendi a combinar o estanho e o cobre para que as nossas armas tivessem a solidez do bronze.

Conduzi os meus homens através de terras que pareciam não ter fim e alguns não chegaram a ver a recompensa dos seus gritos de guerra quando só o que desejavam era a vitória e a alegre procissão dum povo vencido.

No sol víamos o brilho das areias do deserto e o alimento nas batalhas.

Conhecemos o mar
e para trás ficou o rasto dos sabres,
a fonte o oásis. (*Pausa*)
Se este povo conheceu a derrota
devemos agora respeitá-lo. *silêncio* (p. 49)

7. Conclusions

Com a recapitulació d'aquesta anàlisi d'*Anákis*, afirmem que les dues línies que presenten la màxima càrrega sociopolítica són les que marquen el trajecte vital de l'emperador.

La primera és la línia que marca totes les seues decisions públiques com a cap militar i com a polític. Aquesta línia presenta com a característiques principals

l'autoritat i l'exercici del poder.

I la segona línia que recorre tota l'obra és la que dibuixa el camí privat, el camí amorós: la infidelitat, l'homosexualitat i la gelosia. Tant una com l'altra, hi ha hagut vegades que han estat qüestionades per part dels soldats que serveixen l'emperador.

1^o OFICIAL: Os rebeldes acreditam nesse nome. [*en Hakar*] (p. 46)

De totes dues línies que acabem de traçar, creiem que la que més pes té en tota la "tragèdia" és la segona. Hem vist al llarg de l'anàlisi com els personatges responien a allò que d'ells s'esperava socialment i pública: els soldats a servir i a obeir; l'emperador a governar i a aplicar "justícia"; Hakar i els ciutadans que han patit la invasió, a ser sotmesos. Però, els sentiments amorosos són els que s'han sobreposat a la trama de l'obra i més encara si atenem a aquestes dues intervencions dels principals protagonistes, les quals anem a contraposar.

HAKAR	NABIL
<p>[...] A beleza e a morte, o bom demónio do amor, cada coisa sucedia a outra num perfeito caos. [...]</p> <p>(p.25)</p>	<p>O teu povo julgará que morres pelo crime de Yazida, e os meus soldados saberão que cumpro a minha palavra... Mas tu sabes que morres por Anákis. Não é por vingança que eu te dou a morte. É un sacrifício.</p> <p>(p. 83)</p>

Observem com en el cas de Hakar hi ha la paradoxa bo/dolent; ordre/caos cosa que el fa millor persona a ulls de tothom, excepte a ulls de Nabil. Aquest governant aplica la seua llei pública —justifica públicament l'assassinat de Hakar— però —"Mas"— a nivell privat, l'ordre la dóna el sentiment o el patiment amorós.

Així i tot sembla que aquesta justificació poguera llegir-se sota la màxima llatina "*Excusatio non petita, accusatio manifesta*", és a dir: "et sacrifique per venjar la mort de la meua dona, encara que l'haja provocada/ordenada jo i a més et mate a tu per gelosia cap a Anákis".

3.2. *Medusa*

1. Motivació pregona de l'autor

Aquesta peça teatral va ser escrita entre l'hivern i la primavera de 1985 i publicada el 1994 en la col·lecció de teatre de la Sociedade Portuguesa de Autores, en la seua segona sèrie. Apareix al seu començament una dedicatòria a Eunice Muñoz, una gran actriu portuguesa de teatre —i de televisió i cinema— d'una gran trajectòria.

2. Argument

L'obra es divideix en tres parts a manera d'actes amb títols diferents: *Inverno*, *Primavera* i *Verão*. Els actes no porten títol, van numerats però en la primera acotació l'autor indica que la música cal que responga a una peça per a violoncel en tres moviments: hivern, primavera i estiu.

Helena és una dona molt tradicional que viu amb els seus tres fills: António, el major; Eugénio i Otávio, el menut. António, que fa vint anys que va tornar de la guerra d'Àfrica, es veu obligat a sacrificar els seus cavalls a causa del fred. Ella està d'acord amb ell de vendre les terres de la família.

En un dinar de diumenge, Eugénio vol casar-se i ho anuncia en taula. Aquest anunci no agradarà gens a la mare. És Nadal i apareixen pel poble els *caretos*, homes disfressats de la mort i del dimoni que espanten la gent del poble. Intenten entrar en casa d'Helena i entre tots els rebutgen.

Sembla que el marit d'Helena, que també es deia António, és el protagonista de la llegenda *do velho do Outeiro*. Aquest home anava per les muntanyes buscant una lloba. No se sap com va desaparèixer, potser en la mar. A Helena li queda una carta de confessió.

El dia de la boda Helena pensa que Maria, la muller d'Eugénio, és com una sirena que ha eixit de la mar: enganya l'home i fa que se separe de sa mare. És a dir, no l'accepta com a nora. És llavors quan es desvetlla el secret de l'obra. Segons el *velho do Outeiro*, António, Eugénio i Otávio són fills de dos germans —pare desaparegut i mare, en un convent; no és Helena. I ho sap perquè la famosa carta arriba a les seues mans gràcies a Otávio, el fill menut. Llavors António fuig amb el cavall Pégaso, Helena pareix que mor del disgust, i la resta esperen l'arribada dels vilatans a la casa per venjar aquest incest.

3. El treball del receptor-espectador

Com en moltes de les obres de teatre, ens trobem enmig d'un conflicte i som els espectadors els qui hem de fer un esforç per reconstruir mentalment la trama. En aquest cas, la tragèdia.

El primer indicati que trobem en *Medusa* que ens empenta a anar encaixant peces és el fet que es parle d'un secret.

HELENA – [...] O segredo. E o velho do Outeiro conhece o segredo, e ele quer as terras. (p. 11)

Aquest secret no es desvetllarà fins al final de l'obra per mantenir el misteri. Hem notat que aquesta peça de Neves té també certes semblances amb *Anákis*. Totes

dues aparenten seguir un esquema de tragèdia grega amb un final en forma d'anagnòrisi. En aquest cas, tindrem cap a l'acabament l'explicació del secret que la mare, i —més tard ho sabrem— que també el fill major, António, amaguen.

De seguida ens adonem que el personatge principal de l'obra és Helena. Mare i cap de família, viu amb nostàlgia el present perquè recorda el passat tumultuós al petit poble on viu. Sembla que visca de records.

HELENA-[...] Não durmo se não ouço os seus passos no soalho. (*Eugénio sorri*). É uma fantasia, Eugénio, tenho esse direito [...] (p. 13)

A mesura que avança la trama, veiem que hi ha detalls que a nosaltres espectadors en fan escorcollar entre els personatges per tal d'entendre el conflicte. Un d'aquestos detalls, juntament amb el fet que es parle d'un secret, és quan Eugénio tracta Helena com si no fóra sa mare.

EUGÉNIO – Estas terras eram do meu pai. A mãe não tem direito... (p. 21)

I la intriga augmenta: qui és aquesta dona que té criades i viu en el casolot familiar sense marit i amb tres homes al seu voltant, suposadament els seus fills? Segons Maria, la promesa d'Eugénio.

MARIA – [...] Deixa-me imaginá-la primeiro... (*Curto silêncio*) Um xaile... O cabelo ordenado na cabeça, o mesmo penteado anos seguidos, o rosto seco, olhos distantes, rugas... Um vestido vulgar, mãos habituadas aos panos...

EUGÉNIO – (*Interrompendo*). Não...

MARIA – À lareira...

EUGÉNIO – Sim... Também à lareira.

MARIA – Ao pão?...

MARIA – Uma mulher triste a pensar nos últimos dias (*Pausa*). Uma loba! (p. 41)

Aquesta és la paraula clau. Ens imaginem una femella que mira de tenir cura dels seus cadells independentment que siguin fills d'ella, com la lloba capitolina que alimentà Ròmul i Rem.

HELENA – [...] Guardei-os a todos como uma loba só por amor. Um dia todos me compreenderão. [...] (p. 54)

I al mateix temps mira de protegir-los i, en el nostre cas, mira de tenir cura del patrimoni del marit desaparegut i de la muller, ingressada en un convent. Aquest patrimoni, les terres, serà font de disputes entre la família i el *velho do Outeiro*. És a dir,

ANTÓNIO – Toda terra é um problema. (p. 50)

Podem dir que l'espectador "descansa" quan la mateixa protagonista de l'obra explica amb la seua pròpia veu qui és, quin ha estat el seu paper i què li espera d'ara endavant.

HELENA – Mas o Leite que bebeste, Otávio, correu dos peitos de uma loba... Também eu amei o teu pai, por isso fui a loba por quem ele corria as serras para dar agasalho aos filhos porque a tua mãe vivia escondida longe do dia, do sol, numa casa mais pobre que o abrigo dos pastores. (*Curto silêncio*). Todos sabem, agora. Virão os da aldeia condenar teu irmão, condenarvos a todos, filhos do mesmo sangue... (p. 59)

Reconeixem, amb aquesta anagnòrisi el fet incestuós entre pare i mare, els quals eren germans. D'aquesta relació naixen António, Eugénio i Otávio. Tres homes i tota una vergonya per al poble. En aquest sentit, el fet ancestral pesarà molt en el desenvolupament de la història i al mateix temps en el caràcter i en les reaccions de tots els habitants de l'aldea.

HELENA – [...] Descobriram o que fizeste, António [*posar les terres en venda a un desconegut i no al velho do Outeiro; i a més enamorar-se d'Helena*], eles [*els habitants de l'aldea*] conhecem o segredo [*l'incest*] e não perdoam. Vão falar de justiça, crueldade e as mulheres só terão uma palavra: lamento. [...] (p. 54)

Aquesta societat reclosa entre les muntanyes i prop de la mar, aquest caràcter, l'explicarem més endavant en la nostra anàlisi. El poble no allibera els protagonistes, sinó que els lliga encara més a la terra. Cal que facen "el que Déu mana".

Medusa és una peça que centra la seua acció en el món rural del nord de Portugal, d'on també és originari Abel Neves. Hi trobarem una societat que pateix una forta influència de la religió i al mateix temps de les tradicions i creences populars, com quan Helena li fa l'oració a Santa Bàrbera perquè passe ràpid la tronada (p. 19) o quan creu en el poder d'adivinació dels animals (p. 19).

Aquesta influència, juntament amb la seua edat avançada, dibuixen el seu caràcter i els seus costums. Ella entén el dinar dels diumenges com un dinar familiar i quasi sagrat. A més vist amb roba antiga i té por als canvis, per això no accepta Maria com a nora; n'està gelosa.

D'altra banda, els germans apareixen com un poc més oberts als canvis. Eugénio vol casar-se amb Maria. Otávio festeja amb Luisa, la mare de la criada Irene, i ix de festa pel poble. Malgrat aquesta actitud, respecta l'autoritat del germà major, com s'ha fet sempre.

OTÁVIO – [...] Não penses que estas refeições não me dão prazer. Têm a marca do delírio! [...] (p. 23)

OTÁVIO – Tu vais casar? E tens mulher?

EUGÉNIO – A boda será nesta casa. (*Silêncio*).

HELENA – (*Chamando*). Irene! (*Curto silêncio. Entra*)

Irene). Podemos almoçar. (p. 25)

OTÁVIO – É cedo para a festa? (*Dança. António olha-o autoritário*). Obedeço a quem manda! (*Otávio sai. Deixa de ouvir-se a música*). (p. 48)

Com a tancament d'aquest punt, només hem de recordar que el secret és el catalitzador de tota la trama. Hem vist el conflicte de la mort dels cavalls, excepte de Pégaso, i el de les terres. Però el que provoca un sotrac tant en la família com en el poble, és l'incest llargament amagat.

4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

Aquesta obra es va escriure el 1985. No hem trobat cap fet real o vital de l'autor que l'impulse a escriure aquest text dramàtic.

5. Referències sociopolítiques en l'obra

Aquesta peça centra la seua acció en el fet amorós inacceptat en l'ambient rural i catòlic del Portugal muntanyós. Aquest amor apareix com un fet íntim i personal dels individus de l'obra. Malgrat aquesta intimitat hem vist com vicissituds de la història afectaran les relacions personals. Dit d'un altra manera, les referències sociopolítiques i històriques que hem trobat marquen el devenir de la història privada i familiar.

En primer lloc hem trobat la guerra a l'Àfrica⁴¹¹. L'ha viscuda en primera

⁴¹¹Associação 25 de Abril. [Consulta 18 juny 2015] <<http://www.25abril.org/a25abril>>

persona António, el fill major, ara fa vint anys. I també Eugénio. Dolor és el que sent aquest últim en recordar-ho.

ANTÓNIO – Só compreendo a guerra. (*Silêncio*). Mas porque me obrigas a isto? Porque me obrigas a recordar a guerra? Porque te apetece que eu lembre aquelas matas com o cheiro da morte? [...]

[...]

ANTÓNIO – [...] Há vinte anos... No meu regresso não houve abraços, não havia ninguém. Onde estava ele que me obrigou a conhecer a selva? Onde estava o ouro de que ele falava nas noites de vinho, o mistério das luas nos planaltos de África? Imaginas o que é chegar e não encontrar o monarca? Quantas vezes sonhei com esse dia. Olhá-lo de frente, ele a fingir a glória da Pátria. Sonhei com esse dia para sacrificar finalmente o amor num gesto de vingança. Não houve tempo para a coragem. Ele não estava. Nem tu, nem ninguém. (*Pausa*) Eugénio perdido nos Pirinéus ou talvez ainda a chorar nos ombros do passador com lágrimas de lobo manso. [...] E tu? À lareira desta casa com os olhos postos no fogo e no colo a última criança... Otávio (p. 10-11)

EUGÉNIO – [...] E não esqueças [*dirigint-se a António*] que fiz a guerra, como tu, e só saí dela quando descobriram que um império é uma coisa também ridícula. (p. 22)

Aquesta guerra és la reacció de Salazar a la massacre de la UPA (*União das Populações de Angola*) comesa al nord d'Angola el 1961. Salazar entenia que els territoris no europeus formaven Portugal, l'Imperi, i per tant calia defensar-lo dels atacs. Aquest conflicte llunyà forma part d'un procés de descolonització i democratització que té com a punt i final, un altre fet històric molt rellevant: el 25 d'Abril de 1974, la Revolució dels Clavells.

Per centrar-nos un poc en el conflicte bèl·lic, cal dir que la guerra es distribueix en tres espais: Angola, Moçambic i Guinea-Bissau i té lloc des de 1961 a 1974. A partir de 1974, aquests territoris esdevenen independents i aparentment sense conflicte armat, excepte Angola, que entrarà en una guerra civil fins a 2002.

Des de bon començament les tropes van haver de ser traslladades des de

Portugal a Àfrica amb vaixell, amb el que això suposava de temps i de despeses de control marítim. A més aquestes tropes eren vistes pels habitants blancs com unes tropes d'ocupació. Els soldats europeus no coneixien el terreny, la selva, i no tenien una preparació específica. Aquestos joves de 22 anys eren els comandaments de soldats de la mateixa edat.

Tot açò junt amb la guerra de guerrilles practicada pels africans, va suposar una sagnia continuada i ascendent fins arribar a uns 8000 morts i uns 15500 discapacitats, sense comptar-ne les víctimes africanes⁴¹².

La part final del monòleg d'António és la queixa dels soldats que van tornar a Portugal després del conflicte. Molts d'ells no van tenir un suport ni moral ni econòmic per part de l'Estat. No obstant això, la primera mostra d'ajuda del govern sorgit de la Revolució va ser la creació de l'ADFA, *Associação dos Deficientes das Forças Armadas (Portuguesas)* el 14 de maig de 1974⁴¹³.

Aquesta guerra també és criticada, com s'ha vist en l'anterior fragment, per Eugénio. Aquest és el sentiment generalitzat de les tropes que van patir aquell conflicte. Aquella guerra no tenia cap sentit i molts dels joves van barallar la possibilitat de fugir de Portugal per no ser reclutats en l'exèrcit durant aquells anys.

En l'obra també hem trobat moments relacionats amb el tràfic de drogues. Concretament veiem com hi és afectat Eugénio i un fill de Belmiro, un personatge sense repercussió en l'obra.

ANTÓNIO – [...] Eugénio perdido nos Pirinéus ou talvez ainda a chorar nos ombros do passador com lágrimas de lobo manso. [...] (p. 10)

⁴¹² *Liga dos combatentes*. [Consulta 19 juny 2015] <http://www.ligacombatentes.org.pt/mortos_no_ultramar>

⁴¹³ *Associação dos deficientes das Forças Armadas (portuguesas)*. [Consulta 19 juny 2015] <<http://www.adfa-portugal.com>>

IRENE – Dizem que um dos do Belmiro foi preso.
[...]
IRENE – Ninguém sabe. (*Pausa*). Diz-se que são drogas.
(p. 18-19)

Hi ha una referència a la Guerra de les Galàxies dels EUA⁴¹⁴ tractada de manera irònica sense major transcendència en la trama de l'obra ni afectació en els personatges. Aquesta ironia inclou una crítica a les tradicions religioses que tant respectava Helena i tant poc Otávio.

OTÁVIO – Há a guerra das estrelas. Qualquer dia acordamos no inferno sem que ninguém nos encomende a alma.
(p. 24)

L'última referència sociopolítica que hem estimat ressenyar en aquest treball és la que afecta a tot allò que envolta les mines de wolframi/tungstè.

HELENA – [...] É como se voltasse quarenta anos atrás, o dia em que nasceste. Nesse dia o teu pai chorou: “Estou perdido, Helena”, disse-me. E mais nada. Uma vez mais lhe ouvi a miséria da alma mas era grande o seu pecado e nele se deixou enfraquecer. Só o amor pode fazer coisas perigosas. (*Pausa*). Não, não eram as minas do volfrâmio... Ele conseguiu vender tanto a uns como a outros, agradou a todos o que para ele foi uma aventura e para os outros a inveja. (*Curto silêncio*). Só o mar lhe conhece o paradeiro... Mas o amor... (p. 45)

Neves incorpora en aquest fragment la història de les mines de wolframi situades al nord de Portugal, al sud de Galícia i a Lleó, i que van servir per a l'extracció d'aquest mineral, molt útil en els filaments de les bombetes elèctriques i en l'aliatge per reforçar l'acer dels avions, entre d'altres usos industrials.

Aquestes explotacions mineres van suposar un benefici molt important per a

⁴¹⁴ Aquest projecte nord-americà impulsat pel govern Reagan els anys 80, porta el nom d'Iniciativa de Defensa Estratègica (SDI). Es tractava de la construcció d'un escut antimíssils per evitar possibles atacs nuclears. <<http://www.mda.mil>> [Consulta 19 juny 2015]

aquestes comarques aïllades. Alguns dels miners que hi treballaven van actuar com a contrabandistes i van traficar amb el mineral viatjant entre les muntanyes. Cal tenir en compte que la majoria d'explotacions de què parlem tenen el seu auge de producció des dels anys 30 fins a després de la Segona Guerra Mundial.

La importancia del volframio, entre 1939-1945, se convierte en un factor crucial para la mayoría de los países involucrados en la Segunda Guerra Mundial. Muchos se vieron obligados a adquirir este mineral de gran importancia para la fabricación de armamento militar.

Portugal consiguió mantener su neutralidad durante la Segunda Guerra Mundial gracias a su capacidad estratégica, su ubicación geográfica privilegiada y a la abundancia de volframio existente en el territorio, siendo testigo de la demanda de este mineral por varios países involucrados en el conflicto militar.

Para las fuerzas aliadas, el volframio no representaba un recurso competitivo ya que se abastecían con su propia capacidad. Sin embargo, el corte del flujo de abastecimiento a las fuerzas del Eje fue estratégico, ya que éstas no tenían otras fuentes de abastecimiento para sus recursos bélicos.⁴¹⁵

Llavors ja podem entendre les paraules d'Helena, la nostàlgia que té del seu estimat desaparegut. Aquesta desaparició no pensem que siga del mateix tipus que les que tenien lloc en les mateixes mines en territori espanyol. El que sí que podem pensar és en el llop, l'animal propi de les serres del nord-oest de la Península Ibèrica.

Tenim notícia de la mina de Casaio (Ourense) creada i gestionada per SOFINDUS (*Sociedad Financiera Industrial*), un hòlding d'empreses sota la direcció de l'alemany Johannes Bernhardt, el qual era general de les SS nazi i cap del mateix partit a Tetuan, a banda de conèixer personalment Franco⁴¹⁶. En aquesta explotació hi treballaren presos polítics en situacions d'esclavatge, tal com es treballava en les mines

⁴¹⁵ ADRIMAG, Associação de Desenvolvimento Rural Integrado das serras de Montemuro, Arada e Galheira, El contexto de la neutralidad. *Rutas de wolframio en Europa. Memoria de los Hombres y patrimonio industrial*. [Consulta 19 juny 2015] <<http://routesofwolfram.eu/es/>>

⁴¹⁶ Museo Virtual de los españoles en la Segunda Guerra Mundial [Consulta 19 juny 2015] <<http://www.mve2gm.es/paises/espana-nacional/sofindus/>>. LEITZ, C., *Economic Relations Between Nazi Germany and Franco's Spain: 1936-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

d'Auschwitz. I van desaparèixer persones durant els anys que aquesta explotació va estar en funcionament.⁴¹⁷

Abel Neves ha volgut mostrar en aquest fragment la crueltat de la mina i el misteri que suposa el fet de treballar en aquesta feina durant les anys de la Guerra Civil Espanyola i Segona Guerra Mundial, anys que mantenen Portugal i Espanya "neutrals".

6. Aspectes textuais

6.1. El subtext

En aquest apartat de l'anàlisi, cal que fem esment de les absències que presenta el text. La principal absència és aquest secret que plana per tota l'obra i que els fills ja comencen a voler-ne saber l'explicació al final de la trama.

EUGÉNIO – Que coisas desconhecidas vivem comigo,
mãe? Quero que me respondas!
HELENA – Deixa correr o tempo.
EUGÉNIO – Não deixo correr o tempo. Maria entrará
nesta casa. [...] (p. 35)

Nosaltres espectadors tenim al davant uns personatges absents que necessitem entendre, o almenys configurar perquè l'obra tinga un sentit al més complet possible. Aquestos personatges són el *velho do Outeiro*, "el pare de família", i Salazar.

⁴¹⁷ RODRIGUEZ LAMEIRO, F., *Lobos sucios. Las minas de wolfram en Casaio*. [Consulta 19 juny 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=lPCOIJazfyk>>

El primer, aquest vell, representa la mirada escrutadora des del turó. Amb aquesta situació privilegiada és capaç d'aparèixer com una espasa de Dàmocles damunt de la família: "en el moment que es puga, compre les terres", podria pensar aquest home misteriós. A banda d'aquesta mirada, s'encarna en ell el pes del passat, el passat llunyà que afecta el moll de l'os dels germans, d'Helena: les terres, les quals sempre han format part de casa, però que Helena vol vendre perquè això genera conflictes i a més calen diners per restaurar la casa familiar. Al cap i a la fi, ella no les valora igual que els fills, perquè ella no és mare.

ANTÓNIO – Quando todos querem agarrar-se à terra, tu
queres esquecer-la?

HELENA – Não é esquecer, é entregá-la a outras mãos.

ANTÓNIO – Que dizes?!... E a quem?

HELENA – Ao velho.

[...]

ANTÓNIO – Não quero acreditar. O velho do Outeiro?

HELENA – Quero separar-me da terra. (p. 9)

El segon personatge absent ja l'hem esmentat amb anterioritat. Es tracta del marit i pare. António —també es diu com el fill, seguint la tradició de posar el nom del pare als fills— per tot el que anem deduïnt com a espectadors, es tracta d'un home fort, intrèpid i lliure. Però envoltat d'una aura de misteri per tots, les criades incloses.

LUISA – Aquela [història] daquele homem que passeava à
noite pelas aldeias e que ia para os lameiros fazer não se sabe o
quê.

IRENE – Que andava pela serra à procura duma loba?

[...]

LUISA – O velho do Outeiro diz que era o homem que
vivia cá em casa.

[...]

IRENE – O homem da senhora Helena... O pai... Mas ele
emigrou!

LUISA – Emigrou... Desapareceu... Não sei. Nunca se fala
nele aqui em casa. Alguma vez ouviste falarem dele?

IRENE – Não. (p. 32-33)

Sembla que Helena l'estimava però en sentir-se abandonada per ell, també en renega.

HELENA – [...] Morre onde estiveres, homem do passado!
[...] Nem que hoje aparecesses eu voltaria a ser a boa mulher que fui. Não tenho navalhas nem punhais apenas o sangue envenenado pelo tempo e nele se há-de misturar outro sangue, esperma, outra vida, e outras vidas para sempre. [...] (p. 54-55)

Aquest home alimenta el misteri, la intriga de l'obra i és la peça indispensable perquè es consumeix l'incest que al final descobrirà Helena.

Pel que fa al dictador Salazar, només hem de dir que apareix al·ludit en el moment quan António parla de la guerra colonial. I ell es fa preguntes retòriques que ningú serà capaç de contestar-li. El governant, tractat de "monarca", que animava a restablir l'ordre en el Portugal d'Ultramar, desapareix quan s'esdevé la guerra. Aquesta és la crítica més directa que es dona en *Medusa* cap al sistema de govern. Encara que podríem arribar a pensar que aquest "ele" fóra el pare desaparegut i que abandona els fills.

ANTÓNIO – [...] Onde estava ele que me obrigou a conhecer a selva? Onde estava o ouro de que ele falava nas noites de vinho, o mistério das luas nos planaltos de África? Imaginas o que é chegar e não encontrar o monarca? [...] (p. 10)

6.2. El text

6.2.1. Acotacions

L'obra que estem analitzant presenta les acotacions esperables en qualsevol text dramaturgic. Només hem detectat indicacions de llum, so, música i moviments dels actors i de les actrius sense cap intencionalitat ni metafòrica ni política per part de l'autor.

6.2.2. Diàlegs i parlaments

a) Efectes i recursos metateatral

Pel que fa als recursos metateatral que Abel Neves planteja en aquesta peça hem trobat els següents.

En primer lloc veiem una reteatralització en Otávio quan realitza un monòleg, i per representar Helena, agafa un barret de l'armari i una botella de vi. Aquí amb la seua actuació, el fill menut desprestigia Helena; es nota que està un poc fart de la seua actitud amb ell.

OTÁVIO – [...] Olha para mim. Não me reconheces? [*Li*

parla a Irene] (Faz um movimento imitando um andar feminino)
Adivinha! O que é que te parece? Uma mulher? (*Alto*). Uma mulher? Responde-me! (*Curto silêncio. Sorri*). É a mãe! (*Pausa*). A mãe agora sou eu! (*Imitando Helena*). Irene, dá as coxas ao menino!... Otávio, fica ao pé de mim! ... Traz-me o xaile! Dá-me a tua mão, Otávio! A partir de hoje vais trabalhar na loja do senhor Firmino! Otávio, cuidado com os amigos! [...] (p. 27)

Un altre dels recursos que enumerarem té a veure amb la figura dels *caretos*.



418

Aquestos personatges propis del carnaval de Trás-os-Montes entronquen amb el folclore més ancestral. Es tracta d'homes disfressats amb vestits de colors cridaners a ratlles que representen la mort, el dimoni, el pecat. Apareixen el dia de Carnestoltes per pujar als balcons de les cases on viuen dones fadrines, les quals els conviden a veure vi del barral, segons el costum de la localitat de Podence. Aquest ritus té a veure amb la publicitat de les relacions matrimonials, del casament.

Em terras de Mogadouro, os "casamentos" são tornados públicos no próprio dia de Carnaval; "turrear" quer dizer

⁴¹⁸ Caretos de Podence [Consulta 22 juny 2015] <<http://caretosdepodence.no.sapo.pt/entrudo.html>>. RESTART, *Caretos de Podence*. 2009. [Consulta 22 juny 2015] <https://www.youtube.com/watch?v=unKXkawf_Wg#t=15>

publicar um casamento, os noivos, os padrinhos, os dotes...⁴¹⁹

Tal i com acabem d'expressar, els caretos amb la seua màscara i la seua disfressa, serviran perquè la dona faça públic el seu compromís. Cosa que en l'obra de Neves és tot el contrari. Quan entren en casa tant el Dimoni com la Mort, Helena els expulsa amb l'ajuda d'Otávio. Amaguen les relacions incestuoses, al cap i a la fi.

A banda d'aquesta teatralitat a través del folclore Neves incorpora al text la narració, en concret la història que conta el *velho do Outeiro*.

LUISA – Lembras daquela história que conta o velho o Outeiro?

IRENE – Qual?

LUISA – Aquela daquele homem que passeava à noite pelas aldeias e que ia para os lameiros fazer não se sabe o quê.

IRENE – Que andava pela serra à procura duma loba?

LUISA – Sim...

IRENE – Mas o que tem a ver com o Eugénio?

LUISA – (*Baixo*) O velho do Outeiro diz que era o homem que vivia cá em casa.

IRENE – O quê?!

LUISA- Há muitos anos... Há gente que se lembra de coisas mas é como se nada soubessem. É estranho. Só o velho do Outeiro fala disso mas nunca se sabe se é ele que fala ou o vinho por ele.

IRENE – O homem da senhora Helena... O Pai... Mas ele emigrou!

LUISA – Emigrou... Desapareceu... Não sei. Nunca se fala nele aqui em casa. [...] (p. 32)

En aquest fragment veiem el propòsit de Neves de connectar el misteri de la desaparició del marit amb la llegenda de l'home llop però sembla que deixi una esclatxa per al dubte o simplement per desacreditar aquesta superstició, en afirmar que potser siga el vi el causant d'aquest tipus d'històries de por. En un sentit semiòtic, s'incrementa l'abast del secret que es planteja al llarg de la trama.

⁴¹⁹ PINELO TIZA, ANTÓNIO A., "Carnaval no nordeste. Tradição e significado". [en línia]. [Consulta 22 juny 2015] <<http://caretosdepodence.no.sapo.pt/documentacao.html>>

El mateix recurs narratiu fa servir Neves en el parlament d'Helena quan aquesta explica el parador del marit desaparegut. Recuperem el fragment en qüestió i el comentem des d'un altre punt de vista.

HELENA – [...] É como se voltasse quarenta anos atrás, o dia em que nasceste. Nesse dia o teu pai chorou: “Estou perdido, Helena”, disse-me. E mais nada. Uma vez mais lhe ouvi a miséria da alma mas era grande o seu pecado e nele se deixou enfraquecer. Só o amor pode fazer coisas perigosas. (*Pausa*). Não, não eram as minas de wolfrâmio... Ele conseguiu vender tanto a uns como a outros, agradou a todos o que para ele foi uma aventura e para os outros a inveja. (*Curto silêncio*). Só o mar lhe conhece o paradeiro... Mas o amor... (p. 45)

Veiem com Helena explica la desaparició del marit —no cal dir que es deia António i que de fet no és marit d'ella— sempre provocada o motivada per l'Amor. No s'entendrà ni a qui pertany aquest amor, ni cap a qui va dirigit aquest sentiment fins al final de la peça. Helena estima realment António i ha tingut cura dels fills d'aquell home fugitiu i d'aquella dona internada en un convent. Pareix com que el desaparegut, a qui Helena també estimava sense ser corresposta, es reencarne en el fill i ella continue estimant-lo. En qualsevol cas, Helena vacil·la a l'hora de donar dades del parador d'António-pare, la qual cosa suposa una ocultació per raons amoroses de tot el passat familiar. Igual que amb els *caretos*, aquest relat ple de dubtes, aquest relat “a mitges” també incrementa l'abast d'aquell secret que amara tota l'obra.

Canviant ara de tema, les paradoxes van conduint-nos en la creació de significacions concretes, és a dir, en significacions compromeses o denunciadores. En aquesta obra hem trobat els següents exemples de contrasentits.

Paradoxes de l'obra	Comentaris
<p>HELENA - [...] Não comprehendes o que significa a paz. ANTÓNIO - Só compreendo a guerra. [...] (p. 10)</p>	<p>Helena li parla del bosc, del treball de la terra i el seu fill ho associa als boscos d'Àfrica, a la guerra que va haver de viure-hi en primera persona. Sembla que tots dos recorden els temps passats a la casa. Uns temps passats que no tornaran.</p>
<p>EUGÉNIO - Não estamos a tempo de voltar a rir nesta sala como antigamente, António. ANTÓNIO - Esta casa está viva. Precisa de nós. Não é exigir muito do nosso esforço. EUGÉNIO - Desisto de amar ruínas... [...] (p. 15)</p>	<p>En aquest fragment es veu com hi ha un germà que vol aferrar-se al passat, el major, António. I en canvi, el segon, Eugénio, és qui es casarà en poc temps i qui vol tallar tota relació amb el passat, tant a nivell personal com objectual.</p>
<p>HELENA - [...] Agora não é o amor... Agora é o ódio, o caos de todas as coisas onde as águas serão imundas mas férteis. [...] Morre onde estiveres, homem do passado! [...] (p. 54)</p>	<p>Al començament de l'anagnòrisi, ella, la loba que va tenir cura dels cadells que no eren seus, reconeix que la seua revelació portarà el caos, l'odi. Renega del seu "amant" passat i veu com remenant aquest passat provoca laments, sobretot entre les dones.</p>

Amb aquestes contraposicions hem notat que hi ha l'eix present-passat que funciona en dues direccions. En el cas d'António-Helena, el passat és cruel i el present és en certa manera més tranquil, perquè la guerra és passat i la suposada pau, és present. Cal notar que es tracta d'una pau social i no personal com ara explicarem.

En l'altre cas, en el cas d'Helena-tothom o Octávio-Eugénio, el pla del passat és més amable, més familiar; però el temps present és el de les convulsions, el dels canvis que no agraden, el del trencament dels llaços familiars, mai millor dit. Veiem en aquest raonament com potser Neves cercava aquest dualisme temporal perquè els personatges dubten entre aquell *ubi sunt?* a priori desitjat, i el present —i fins i tot el

futur— també *a priori* anhelat i esperançat.

Acabem de veure com Neves incorpora a l'obra mostres de folclore com els *caretos* o el cantar de reis (p. 10) propi de la festivitat dels Reis Mags. Aquest folclore no només penetra en l'obra amb els cants i les figures emmascarades, sinó que l'obra està tenyida d'un bon nombre de refranys i sentències pròpies de la cultura popular. Aquí hi ha els exemples.

Mostres de sentències, refranys, proverbis, màximes, etc.	Comentaris explicatius
HELENA – [...] Teremos sempre amigos e inimigos. (p. 16)	Li ho diu a Irene, la criada, com si volguera presagiar el que acabarà ocorrent al final de l'obra.
HELENA – [...] Há vinte anos dobrou o silêncio com as suas últimas palavras: “O rio vai ter ao mar...” [...] A camisa passejada dos punhos... O casaco de fazenda... o jornal com as notícias de África... [...] Antigamente havia justiça nos actos de vingança, mas hoje... Quem está de acordo com a revolta dos escravos? (p. 17)	Ella repeteix les paraules que li va dir el seu estimat i “pare” desaparegut, que, completant el refrany serien: <i>O regueiro vai ter ao rio, o rio vai ter ao mar, quem nasce para pobre, não vale o trabalhar</i> . Aquell home entenia resignadament la seua classe social, els oprimits, per la millora de la qual sembla que lluitava. Per això pareix que va marxar, encara que Helena es trobe disgustada per aquesta marxa.
HELENA – [...] Conforme o pássaro, assim o ninho. [...] (p. 17)	Tal com és António pare, així són tots els revolucionaris.
HELENA – [...] Costuma dizer-se “pedra mudada não cria musgo” [...] (p. 25)	La mare s'està referint a què cal una certa estabilitat, no sempre canviar perquè sí i li ho diu a Otávio, el fill més jove.
OTÁVIO – (<i>Rindo</i>). “Se Deus ouvisse os cães, choviam ossos.” (p. 48)	Otávio ho diu als amics perquè demanen el dinar, l'àpat, la menjuca...
OTÁVIO – Só há uma maneira de não ter vergonha. (<i>Pausa</i>). É não compreender. [...] (p. 57)	Otávio sorprén Helena i António en un to

	amorós impropri de mare-fill i més comú entre enamorats.
HELENA – [...] Ninguém socorre o que não pode ser salvo. [...] (p. 59)	Aquest és el moment quan Otávio avisa la criada Irene després que Helena li ha revelat el secret.

Ja per finalitzar amb aquest apartat dels recursos metateatral, hem d'atendre els tabús i els disfemismes que hem localitzat en el text que analitzem.

Mostres de tabú/disfemisme	Comentaris explicatius
ANTÓNIO – Quando todos querem agarrar-se à terra, tu queres esquecer-la? HELENA – Não é esquecer, é entregà-la a outras mãos. (p. 9)	Tots dos personatges fan servir un llenguatge figurat per referir-se a continuar sent-ne propietaris o a vendre les terres. Al cap i a la fi, és el patrimoni allò visible que els uneix. El que no es veu és la sang, que també els manté lligats i el nus que s'hi estableix no podrà desfer-se mai.
1º AMIGO – Quem me dera ter assim uma vitelinha. (<i>Sorri</i>). 2º AMIGO – Podíamos ir a caça. OTÁVIO – Anda tudo no defeso. (p. 36)	Otávio festeja amb Luisa i ixen una nit de festa amb els amics. En aquest cas s'utilitza el lèxic de la cacera per referir-se al fet de conquistar una dona, com si fóra un animal.
OTÁVIO – [...] Mexe melhor o rabo para que todos vejam que és uma senhora! E as mamas! Onde tens o sexo? Na cabeça? Deixa-o estar onde està! Já tens a fervura no alto das pernas? [...] (p. 37)	Seguim amb la situació anterior, tots tres amics abusen de Luisa que acaba per fugir d'allà. El llenguatge que utilitzen ha perdut tot sentit metafòric i simbòlic i s'insereix en un registre vulgar.
OTÁVIO – Tu não precisas da luz que precisam as amoras! (<i>O 2º Amigo ri</i>). És uma senhora da noite. (p. 38)	Evidentment la identifica amb una prostituta.
EUGÉNIO – Toda a terra é um problema. (p. 50)	Eugénio sembla que amb aquesta

	afirmació mostre el seu desencant per haver de desfer el patrimoni familiar i repartir-lo entre els germans. El problema no és la terra, sinó les persones que la volen o que no la volen.
--	--

b) Metàfores i símbols

Aquesta obra ja es presenta sota un títol simbòlic: *Medusa*. Segons la mitologia, Medusa era una de les tres Gorgones, la qual va ser violada per Posidó dins del temple d'Atena. Per açò, va ser castigada a ser un monstre amb les dents esmolades i la cabellera de serps; i a tenir una mirada que convertia en pedra qui la mirava. Perseu és enviat pel rei Polidectes perquè la decapite. Aquest ho aconsegueix i de la sang vessada per Medusa, embarassada de Posidó, naix Pegàs, el cavall alat el qual per on trepitjava naixia una font⁴²⁰.

Des d'un punt de vista freudià, la Medusa s'entén com una imatge de la castració associada en la ment del xiquet amb el descobriment de la sexualitat materna i de la negació d'aquesta. Açò s'explica en part perquè la Medusa és un monstre femení i alhora una deessa protectora.

[...] El terror a la Medusa es, pues, un terror a la castración relacionado con la vista de algo. [...] He aquí, confirmada, la regla técnica según la cual la multiplicación de los símbolos fálicos [*en referència als cabells com serps*] significa la castración.⁴²¹

⁴²⁰ HERMOSILLA Z., DANIELA, "La cabeza de Medusa", Barcelona, 2011. [en línia]. [Consulta 23 juny 2015] <<http://www.danielahermosilla.com/texts/la-cabeza-de-medusa-2011/>>

⁴²¹ FREUD, S., *CXXIII La cabeza de Medusa (1922)*. [En línia] [Consulta 23 juny 2015] <<http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/2749/CXXIII-LA-CABEZA-DE-MEDUSA-1922-pag.1.htm>>

Si intentem entendre Helena sota aquestes dues perspectives, la mitològica i la freudiana, tenim una dona manipuladora enamorada d'António, o de la imatge del seu António ara sota la persona del fill d'ell:

HELENA – Estou tranquila, António. Eu falei-te da paz destes dias. (*Pausa*). Há vinte anos ele ainda existia... Sei muito bem como era o rosto, os cabelos, o peito... (*Leva a mão à testa, e depois vai descendo a mão pelo rosto*). Um sinal aqui... Os olhos como se fossem rasgados na pedra... Os lábios gretados do frio, grossos... os músculos como raízes... poucas palavras... “sim”... “não”... “Nunca mais”... “Nunca”... (*Pausa*). O segredo. [...] (p. 11)

A més, ens podem aventurar a dir que era estèril, per aquell abandonament no explicat en cap moment. Els fills i la resta de persones del poble lluiten per trencar aquesta maledicció creada en la ment d'Helena però ella la fa perviure amb metàfores fins que esclata i conta la seua versió.

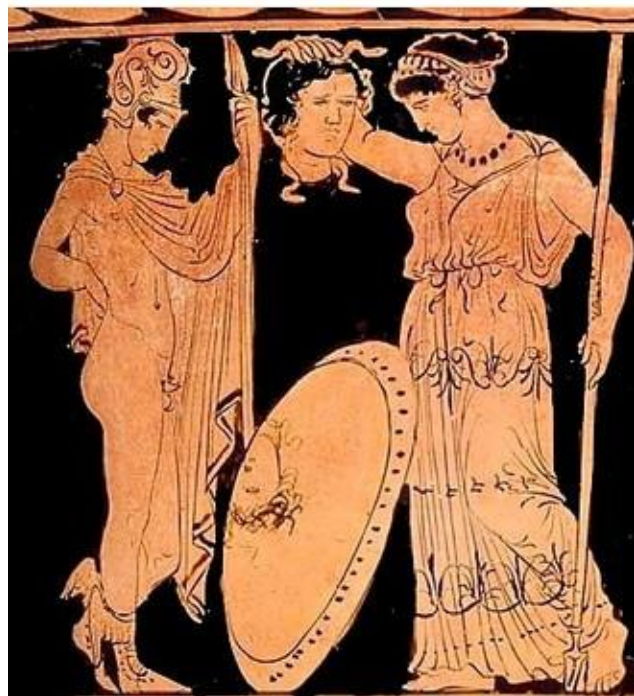
ANTÓNIO – [...] Não há nenhum segredo, Helena. Esta casa já não respira o hálito dos doidos! (p. 11)

També apareix Pégaso, que és el nom de l'únic cavall que sobreviu al fred. Als altres ha calgut sacrificar-los. Al final de l'obra, António en assabentar-se de l'incest agafa el cavall i fuig segons les paraules d'Helena, cap al mar. Podríem identificar António amb Perseu perquè és qui munta Pegàs. Però qui l'allibera i qui de fet decapita Medusa és Otávio, el germà menut, tal com ho reconeix la mateixa Helena.

HELENA – És tu o guerreiro que vieste cortar-me a cabeça, Otávio, enlamear os meus cabelos com águas envenenadas de vergonha. Onde vês os meus olhos não vês os olhos da tua mãe. Ela para sempre se escondeu dos olhares do mundo. (p. 58)

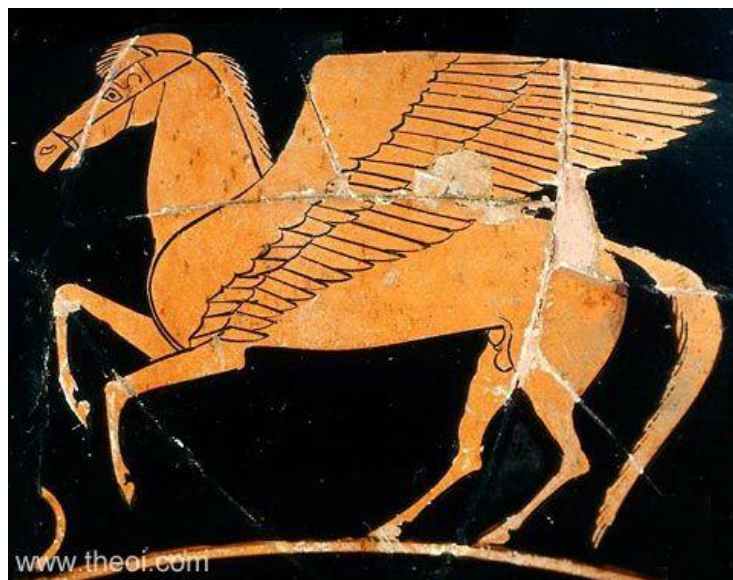
Otávio es troba de cara amb la tragèdia. Els seus pares, de fet, eren germans i Helena, qui deia ser sa mare, tampoc ho és. Després d'aquest colp, ell espera que no vinguen els habitants del poble a represaliar-los, a "fer justícia", cosa que sí que desitja Helena. Com a conclusió de tots aquests processos personals, és el fill menut l'únic que no fuig. Tant António —amb el cavall— com Eugénio —amb la muller i el consegüent casament— fugen de la casa, s'escapen de l'òrbita de Medusa, d'Helena.

Després d'aquesta interpretació del personatge femení central de la peça i de tot el que les seues accions van suposant per als germans de la família, hem esborrat la imatge que portàvem fins ara de mare protectora, —a la manera de la lloba que té cura dels cadells— i hem incorporat la imatge de la dona calculadora que és capaç de revelar el secret familiar suposadament per quedar-se amb el seu estimat António. Aquesta darrera imatge s'assembla més a la de la Medusa amb ullals de porc senglar de la mitologia clàssica.



422

⁴²² *Perseu i Atena amb el cap de Medusa*. Museu de Belles Arts de Boston, EUA. [Consulta 23 juny



Però no anem a quedar-nos només amb la possible interpretació del títol de l'obra. Passem ara a una possible visió simbòlica dels noms dels principals personatges: Helena, António, Otávio i Eugénio.

Pel que fa a Helena, tenim la més coneguda de totes: Helena de Troia. Podríem establir un paral·lel un tant arriscat entre totes dues. Ambdues dones viuen enamorades dels seus amants, António i Paris respectivament, i en certa manera són les causants del conflicte: l'espartana per acceptar l'amor de Paris després del segrest i l'Helena de la nostra peça per desvetllar el secret que ja coneixem. Totes dues reines però la nostra poc respectada.

EUGÉNIO – Como sempre a mãe deixa vir a rapariga à frente para nos anunciar a chegada. E nós conformamo-nos a este ritual como se ela fosse uma rainha. A virtude dos pacientes!

ANTÓNIO – Não tens o direito...

2015] <<http://www.theoi.com/Gallery/P23.2.html>>

⁴²³ Pegàs. Museu de Belles Arts de Boston, EUA. [Consulta 23 juny 2015] <<http://www.theoi.com/Gallery/P29.2.html>>

EUGÉNIO – (*Interrompendo*). De falar?...
ANTÓNIO – De manchas a vida duma rainha.
EUGÉNIO – (*Sorrindo*). Rainha... És príncipe herdeiro ou defendes o povo?
ANTÓNIO – Se queres saber, não sei. (p. 21-22)

António ens recorda Marc Antoni, l'emperador romà que va lluitar en la batalla d'Acci —2 de setembre de l'any 31 a.n.e.— junt amb la seua aliada Cleòpatra. Aquest perd la batalla i opta pel suïcidi, com també farà Cleòpatra. El nostre personatge, que també participa en conflicte bèl·lic, sembla que també patisca el mateix final tràgic.

EUGÉNIO – [...] E não esqueças que fiz a guerra, como tu, e só saí dela quando descobriram que um império é uma coisa também ridícula.
ANTÓNIO – Não quero falar da guerra.
EUGÉNIO – Nem eu do império. [...] (p. 22)

I per acabar d'establir paral·lelismes, trobem Octavi, el qual després de la mort de Marc Antoni, va ser nomenat emperador romà l'any 27 a.n.e.. Podríem dir que el nostre Otávio és qui queda "vencedor" de tot el conflicte perquè el seu germà major, un dels militars, marxa a lloms de Pegàs i sembla que se suïcide.

El segon dels germans no podíem oblidar-lo. Eugénio, que es casa amb Maria, porta un nom que sorprenentment significa "el ben nascut", del grec εὖ (=bé) i γένια (=origen), malgrat siga fill de dos germans.

Després d'aquestos personatges cal que incloquem aquí Maria, la qual no és acceptada per Helena i li ho manifesta directament amb una altra referència mitològica.

EUGÉNIO – Mãe, esta é Maria. (*Apresenta Maria*).
HELENA – (*Olhando Maria*). É nome de mulher... Não precisavas de o fazer, Eugénio. É bela, mas não precisavas de o fazer. Não poderá olhar-me nos olhos... Como qualquer chama que se perde ao longe num ponto distante da noite, ela não pode olhar-me (*Estranheza de Maria*). O mar que lhe canta nos lábios é

verdadeiro por isso é perigoso... O seu nome é Ondina, a sereia...
 [...] uma sereia com os seus pentes de ouro e versos melódiosos.
 (p. 52)

Ondina és sinònim de sirena, criatura que habita els rius i que es caracteritza per una extrema bellesa i capacitat de persuasió a través del cant. Aquesta era la imatge malèfica que veia Helena en Maria, la promesa d'Eugénio.

c) Ironies

D'ironies i de sarcames que generen multiplicitat de significacions quasi a penes n'hem detectats. A continuació els exposem i els expliquem.

Mostres d'ironia/sarcasme	Comentaris explicatius
EUGÉNIO - Levo-te para uma casa de repouso. HELENA - (<i>Sorrindo</i>). Não achas que esta casa tem o repouso que mereço? [...] (p. 20)	El fill major mostra la seua preocupació a la mare. Però ella trau un cert sentit de l'humor en una situació llastimosa. Potser siga l'únic moment de tota l'obra en què es veja somriure Helena.
EUGÉNIO - [...] um império é uma coisa também ridícula. (p. 22)	S'està referint al "gran Portugal" salazarista però simbòlicament s'està referint a l'Imperi Romà. Aquesta és de les crítiques polítiques més clares que apareix en la peça.
OTÁVIO - [...] Tem a marca do delírio. [...] (p. 23)	Otávio es refereix al cerimonial del dinar imposat per Helena com a cap de família. Sembla que el menut dels germans odie aquest i d'altres protocols.

d) Ús de les formes verbals personals

En aquest apartat hem centrat la nostra atenció en els usos que es realitzen de les formes verbals per veure si hi ha el grup o l'individu. Hem vist que existeixen dues ambigüitats pel que fa a les persones que cal explicar.

El primer cas que ens ocupa és el que presenta el fragment següent.

ANTÓNIO – O que é isto que nos faz sedentos do amor?

HELENA – Não é só esta feliz estação... (*Afastando-se*).
Uma espécie de sorte. Há aqueles que nunca tocaram o amor, um corpo sequer... Onde escondem eles a fantasia? (*Curto silêncio*).
Comprendes-me?

ANTÓNIO – E nós?

HELENA – Escondemos alguma coisa? Nós?...

ANTÓNIO – Tudo isto é um fingimento. (p. 44-45)

Veiem com, tant António com Helena, parlen d'un "nosaltres" inclusiu i al mateix temps exclusiu, per a ells dos només. Tenim doncs l'ambivalisme entre "nosaltres dos" i "els altres"; entre els qui són capaços d'estimar i els qui no ho faran mai. Encara que aquesta darrera afirmació no té molt convençut Eugénio. Per a ell, tot és falsedat o si més no, simulació. No cal dir que en el seu pensament, té molt de valor l'opinió i el punt de vista social: el què diran al poble, potser.

El segon cas que volem incloure en aquest apartat és el que apareix en els sol·liloquis d'Helena dels quals a continuació en transcrivim uns fragments.

HELENA – [...] Quanto tempo mais vou esperar por ti?
Começa a faltar-me o ar, a paciência abandona-me como o fumo lento dum toro a arder.[...] Onde estás, meu Deus? (*Entra Eugénio que fica imóvel e em silêncio. Helena não o nota*). Aqui ao meu lado é que eu te queria ver. [...] Que animal eres tu? Chamavam-te estrangeiro, contrabandista, louco... Tudo isso era verdade porque eles tinham razões para não te amarem. [...] (p. 33-34)

HELENA – [...] Agora já não é amor... Agora é ódio, o caos de todas as coisas onde as águas serão imundas mas férteis... (*Agarra as flores*). O Verão... O Verão... (*Deita as flores por terra con violência*). Morre onde estiveres, homem do passado! (*Ajoelha e esmaga as flores entre as mãos*). Não te procurarei no mar por onde viajáste até ao fim do mundo. O fim do mundo é aqui! Vingo-me de tudo! Nem que hoje aparecesses eu voltaria a ser a boa mulher que fui. Não tenho navalhas nem punhais apenas o sangue envenenado pelo tempo e nele se há-de misturar outro sangue, esperma, outra vida, e outras vidas para sempre. (*Entra António*). (p. 54-55)

En aquest cas notem com la segona persona a qui li parla no és present. Es tracta del marit desaparegut del qual Helena renega, perquè no l'estimava de manera veritable, és a dir, fingia; i perquè se'n va anar i no mai ha tornat. N'està farta de mantenir aquest *statu quo* d'ocultació i l'amor que li té ara a António la rosegua per dins. No sabem fins a quin punt aquest home és el reflex d'aquell home desaparegut, suggestionat per la ment d'ella.

7. Conclusions

ANTÓNIO – Um dia confundir-se-á com a beleza da tragédia. [...] (p. 47)

Aquest és el propòsit de Neves quan va escriure la peça que tenim en les mans. La tragèdia és l'esquema dramaturgic que impera en tota l'obra. Aquest esquema té com a nucli el fet amorós il·lícit i no acceptat ni per part de la família ni per la societat, la qual estava vivint immersa en unes valls aïllades on el pas del temps és molt lent i on hi preval el domini de la por a allò desconegut, tal com afirma la mateixa Helena.

HELENA – Era o medo que tínhamos. As palavras contra o

medo. As rezas que fazíamos a correr e a pensar nas almas do outro mundo... [...] (p. 19)

A diferència d'altres obres de Neves, en aquesta hem notat que el pes de la mitologia és molt present, cosa que ens porta a pensar en temes universals com el de l'incest, el qual també apareix en *Èdip rei*, per exemple. Neves utilitza els clàssics i, amb una al·legoria multifocal, és capaç de construir una història que no perd la seua idiosincràsia ni el seu arrelament a la cultura portuguesa perquè en l'altre plat de la balança hi col·loca el folklore, concretat bàsicament en els refranys i en les festes populars.

El grau de denúncia social que puga presentar aquesta obra és relativament baix si exceptuem les crítiques a la guerra colonial portuguesa i al masclisme arrelat en la societat dels pobles menuts. Es tractaria, doncs, d'una peça d'històries individuals, d'Helena, d'Eugénio, d'António i d'Otávio, lligades per llaços de sang incompresos pel poble. Aquest poble només apareix com una amenaça sobre la família sense que actue; des del nostre punt de vista, l'amença "del què diran".

Si mirem una mica més al detall, l'únic moment de tota l'obra en què el poble es manifesta atacant la família no ho fa directament, sinó que s'amaga darrere de la disfressa, com si l'incest fóra un fet permès durant l'època de carnaval i prou.

Com a conclusió de la nostra anàlisi podem dir que *Medusa* realitza una fotografia dels pobles d'interior, els quals mantenen les rèmores d'un passat encarcerat i són habitats per persones amb una mentalitat molt tradicional lligada a la religió i a les creences antigues. El conflicte apareix quan en aquestes societats es qüestiona aquest estat de les coses. La solució d'aquest joc de mentalitats no té perquè ser una tragèdia, però en aquest cas, el suïcidi final de dos dels protagonistes, no en deixa cap mena de dubte.

3.3. *Inter-Rail*

1. Motivació pregona de l'autor

Anem a recordar que aquesta obra estrenada el 30 d'abril de 1999, i publicada el mateix any, va ser un encàrrec del grup de teatre A comuna per celebrar el 25^è aniversari del 25 d'Abril. La peça està estructurada en 21 episodis semiindependents⁴²⁴ i titulats que giren al voltant de la intenció de viatjar amb tren —Inter-Rail⁴²⁵— a Narvik (Noruega), amb l'objectiu d'evadir-se i fugir d'una realitat que desagrada tothom, sobretot als personatges joves.

A grans trets, podem dir que aquesta peça representa una balança. En un dels plats hi ha tota la història del Portugal de la dictadura salazarista vista des d'un punt de vista quotidià i personificada en els personatges majors, com són Deolinda i Paulo. En l'altre dels plats, veiem els temps nous, el canvi democràtic viscut en primera persona pels joves. Uns, els més majors, també volen participar d'aquesta nova llibertat. I és en aquest moment quan sorgiran els conflictes generacionals.

⁴²⁴Aquesta estructura sembla la de l'obra *Além as estrelas são a nossa casa* (2000), la qual s'organitza en 30 escenes breus amb el seu títol corresponent. Segons l'autor, set o vuit en són prou per a un espectacle.

⁴²⁵“PAULO: Um passe internacional para viajar de comboio. Antigamente havia limite de idade, hoje em dia há um preço até aos 26 anos e outro para quem está acima, é democrático, toda a gente pode fazer o Inter-Rail. Durante a validade do passe, entra-se e sai-se onde se quer, e se o passe for global vamos daqui à Turquia num tiro. Turquia é a zona G. Noruega, Finlândia e Suécia é a zona B. Nós, a Espanha e Marrocos somos a zona F. E por aí fora há oito zonas, informei-me. *Breve silêncio.*” (p. 82)

2. Argument

Maio, fill d'un militar i concebut a Timor Oriental, treballa en una funerària. Fa poc ha conegut Inês, que té vint anys, i tots dos han eixit per anar a una festa. S'han quedat tirats amb el cotxe i no poden avisar ningú que els arregleui. Llavors Maio proposa viatjar a Narvik, per veure l'aurora boreal, com van fer uns coneguts d'ell.

Arriben a la festa i troben la resta d'amics: Leonel estudiant universitari i fill d'advocat; Bruno, Marta i Guida. Elles dues es dediquen a robar la gasolina dels cotxes aparcats. Els xics conversen sobre una exposició de cotxes que hi ha al CCB, el Centro Cultural de Belém, i discuteixen sobre la societat —individualista i racista. Alhora elles parlen sobre l'embaràs d'una amiga molt jove, de si avorta o no. Es conten tots, ells i elles, la idea de Maio i d'Inês del viatge d'Inter-Rail a Narvik.

Al matí següent apareix Inês per casa del seu pare. Paulo, aficionat a la bona literatura i als trenets elèctrics, llegeix *Ulisses* de Joyce mentre espera la filla. S'esdevé la típica discussió entre pare preocupat i filla mentidera, quan diu que s'ha quedat a dormir a casa de sa mare per no dir que ha estat de festa tota la nit. La visita i les flors que porta a casa tenen una clara excusa: necessita diners per al bitllet de l'Inter-Rail.

A la nit, a vora mar un vagabund que viu en un cotxe desballestat, posa Mozart perquè prepara el seu espectacle de carrer amb uns titelles. Llavors apareix Matos, el policia, i li diu que pare, que els veïns es queixen del soroll. Conversa amb el sense sostre, li recomana ingressar en un alberg i aquell li diu que aquí pot veure les estrelles al cel.

Un poc més tard, en una gasolinera, arriba un cotxe patrulla. Hi van dos policies: Matos i Beta. Beta troba casualment Maio. Els dos són parella. Ara ell renega d'ella per ser policia, per dur uniforme. Tenien pensat anar a París però ell ja no

voldrà; és incapaç de dir-li a Beta que marxa a Narvik amb Inês i li remet al missatge que ha deixat a sa mare. Ell marxa prou tranquil i els policies s'abracen i es besen furtivament.

En la mateixa gasolinera, els amics conversen. Ells, Bruno i Lionel diuen que potser Maio es case, que els uniformes tallen la libido; i elles, Marta i Guida xafardegen sobre les converses que han tingut últimament amb Beta.

Tornen a reunir-se tots els amics, inclosos Beta i Matos que van uniformats. Comenten el suïcidi d'un bon amic, Serginho, que s'ha pres unes pastilles. Ara Bruno passa un porro mentre parlen tots. De cop i volta Maio comença a barallar-se amb Matos per gelosia. Tot seguit Maio agafa el mòbil i telefona a l'oficina per explicar la dedicatòria i el poema de Pessoa en la corona de flors per a Serginho.

La mare de Maio, Deolinda, rep a casa Paulo, el pare d'Inês, l'ex del qual viu ara amb un excapità d'Abril. Aquest senyor vol conèixer la mare del xic amb qui la seua filla anirà de viatge. Aquesta dona també és separada. Recorda quan el seu marit l'abandonà per una periodista australiana a Timor estant embarassada de Maio.

És en aquesta conversa quan Paulo li proposa a Deolinda també anar a Narvik per veure l'aurora boreal. Mentre ocorre tot açò, entra dins del cotxe desballestat José Albano que se li ajunta a viure al sense sostre.

Inês està molt il·lusionada amb el viatge. S'ha comprat de tot. Maio li vol confessar una cosa i ella sospita que es tracta de casar-s'hi però ell a la fi, abans de marxar, li diu que no oblida Beta, la seua exnúvia policia.

Ix el sol i José Albano ix del cotxe desballestat. Amb les seues maletes. Queixós perquè no ha pogut dormir, se'n va i abans saluda Matos que venia. Just després apareix Maio. Sembla un duel. Al moment Matos li diu a Maio el missatge de Beta: que l'oblidi per sempre. Després es produeix l'altre "duel". Beta i Inês juntes. La primera li demana fer les paus. Però alhora li diu que va veure Maio amb una espanyola.

S'insulten i fugen una darrere de l'altra.

Els amics lligen el diari. La notícia que els colpeix és l'arribada d'un asteroide a la Terra l'any 2028 i altres notícies banals.

En aquesta escena tenim intercalat el diari d'Inês, amb la seua veu, i dues converses telefòniques. La primera entre els pares, Deolinda i Paulo. Ell ja li ha dit a la seua filla que viatjaran a Narvik i n'està content. Per contra ella no veu massa encertada aquesta coincidència. La segona de les converses la protagonitzen els fills, Maio i Inês. Ell la troba a faltar, va a sa casa i s'abracen. Paulo, el pare, li diu que eixirà a sopar i se sospita que té una nova núvia, però no se sap qui és ella.

Se celebrarà una exposició sobre el 25 d'Abril i Guida i Bruno havien quedat a participar-hi amb un grafiti emmarcat. Hi ha hagut un malentès perquè ell volia posar "Não me lixem" i ella "Vão-se lixar"⁴²⁶. Com el marc és de l'avi de Guida i el llenç de Bruno, es parteixen el quadre i prou.

Matos i Maio tornen a coincidir i se'n sorprenen. El primer li ofereix el seu horari de patrulla per trobar-se i l'altre rebutja l'ofertament.

Han passat tres anys. En un supermercat van comprant Inês i Maio. Ella narra la seua història ideal, l' enamorament per sempre més, cosa que ell resignadament admet que és impossible. Mentre caminen troben Marta molt embarassada amb un carret on du Bruno dins amb un casc i una ploma de faisà. Darrere apareixen Leonel i Guida amb un altre carret buit. Es posen al dia de tot i Inês vol tornar al seu somni on triomfa el veritable amor.

Guida, Marta, Leonel, Bruno i Maio conversen. Bruno diu que tothom pensa en sexe avui en dia. Apareixen Beta i Matos. Ell dispara tres vegades a Maio, a qui abraça Beta. En cadascuna d'elles s'alça i repeteix l'acció. Després entra Inês amb el carret portant son pare Paulo. Ara Matos dispara i cau Beta, la qual es reanima i marxa amb

⁴²⁶ "No em foten" i "Que els foten".

Matos. Deolinda la mare també apareix amb un ram de flors i abraça Inês. Ella i Maio es besen i se'n van, com si tot fóra una escena per ajustar els comptes amorosos entre totes les parelles. I ho fan sense paraules.

L'última escena de l'obra s'esdevé a vora mar. Inês i Maio acampen i molt a prop ho fan Deolinda i Paulo. Ningú de tots ha marxat de viatge però sí que viuran experiències noves. De nit els homes es confonen i entren en la tenda equivocada. Llavors es descobreixen mútuament. No hi haurà cap més malentès. L'endemà apareixen per la platja els amics dels joves i passa per l'escena el personatge més misteriós de l'obra, José Albano, el qual va camí de l'Alentejo per muntar una granja d'estruços.

3. El treball del receptor-espectador

Pel que fa a aspectes que afecten la recepció, podem dir que aquesta obra planteja en l'espectador, entre d'altres, el tema de la recerca de la felicitat a través del viatge. Al mateix temps, persisteix la dualitat entre pares i fills i veiem com totes dues generacions coincideixen en allò més íntim: l'amor. En aquest sentit hem de ressaltar certes ambigüitats que l'autor va deixant al llarg de l'obra perquè siguem nosaltres els qui les desemboliquem.

En primer lloc caldria fer esment de la relació entre Matos el policia i Maio en l'escena dotze titulada "By By Love"⁴²⁷. Es pot intuir certa relació amorosa entre tots

⁴²⁷ Aquest títol recorda la cançó del grup Everly Brothers publicada el 1957 que es deia "Bye, bye love", "Adéu, adéu amor". Però si traduïm el títol de l'escena al català ens queda "Per l'amor, per l'amor". Un joc de paraules que hem esclarit amb la sempre inestimable ajuda de l'autor: "Optei por não grafar certo o "bye", talvez para permitir um desacerto no dizer da coisa, isto é, para permitir que o actor "invente" ali um modo brincado de dizer o "bye"". Abel Neves, arran d'aquest equívoc ens n'explica en la mateixa conversa un altre que apareix en la penúltima escena, titulada en el text

dos homes, però no deixa de ser una intuïció sobre una possible relació o de passat o de futur entre ells.

Així mateix, l'espectador o en aquest cas el lector del text, percep el pes bastant important que tenen els somnis en el desenvolupament de la trama. I ho manifesta prou clarament Maio quan, reproduint els pensaments de sa mare, sosté que

MAIO [...] o sonho comanda a vida... de uns tempos para cá até chateia, não te esqueças meu filho que o sonho comanda a vida... (p. 87)

Uns somnis que encarnen, seguint amb el raonament anterior, les il·lusions dels personatges protagonistes.

També cal afegir que existeixen alguns efectes teatrals i metateatrals que segueixen deixant buits perquè l'espectador els interprete, cosa que també dona certa multiplicitat de significacions finals a l'obra.

Aquí paga la pena recordar la figura de José Albano. Aquest senyor de mitjana edat, apareix en comptades ocasions en tota la peça, concretament fa tres aparicions: en l'escena 8, "*Pic-nic impressionista*"; en l'escena 11, "*A prática dos avestruzes*" i en l'escena 21, "*Narvik*". En les dues primeres intervé a partir d'un monòleg i en la tercera pregunta per l'Alentejo perquè hi vol instal·lar una granja d'estruços. Preguntat a Abel Neves per la funció i per la transcendència d'aquest personatge, el propi autor respon:

Se há transcendência em José Albano é porque gosta de viajar. Anda por aí, vive de andar por aí. Não sabemos de onde vem, mas saberemos que irá para o Alentejo, para essa terra onde outrora houve grande resistência à pobreza, ao poder dos

"Um pintelho na alma". Neves remarca: "No título da cena "Um pintelho na alma", "pintelho" também está mal escrito, isto é, deveria estar "pentelho" mas preferi escrever o nome do pelo público tal como exactamente o dizemos (em português, claro)". (Conversa amb l'autor del 25 d'octubre de 2014). A banda d'aquests temes, hem vist que l'escena número 13 es titula "Hello happiness" i el títol de la cançó és "Hello loneliness", cosa que potser també siga buscada.

latifúndios e se acenderam muitos combates pela liberdade. O nome mais composto acaba por ser uma espécie de paradoxo sendo ele uma criatura a quem tiraram a alma. Parece-me que será um optimista.⁴²⁸

Aquest personatge, que no forma part del grup de personatges principals ni que encarna cap part de la trama mare de l'obra, resulta a totes llums un ésser misteriós ja des del nom —és l'únic de tota l'obra que té un nom propi compost— perquè no sabem res concret d'ell, perquè apareix envaint l'espai personal del Sem-abrigo, perquè no té ni ofici ni benefici. Només té somnis i sembla ser que ve d'un desnonament⁴²⁹. La seua funció en la peça no queda del tot definida.

També cal parar atenció al recurs metateatral d'escena en la qual hi ha el Sem-abrigo assajant la seua representació amb el ninot anomenat Sarastro⁴³⁰ i amb la música de Mozart. La feina d'aquest senyor és el teatre de titelles al passeig marítim, amb la qual es guanya la vida. Ens queda el dubte com a espectadors de com es resol el fet que l'autor considere important aquest titella, li pose nom però aquest nom aparega en l'acotació i per acabar, el personatge que el maneja en escena siga mut⁴³¹.

Abans d'abandonar l'anàlisi de la recepció en aquesta obra, hem de manifestar que de la situació personal, econòmica, familiar dels personatges principals —i podríem fer-ho extensiu a la resta d'ells—, ens n'anem assabentant a poc a poc, perquè anem reconstruint el trencaclosques de dades que uns i altres ens van facilitant. Açò fa que la nostra atenció haja d'incrementar-se, s'active la nostra memòria a curt termini i s'alimente la intriga.

⁴²⁸ Conversa amb l'autor del dia 25 d'octubre de 2014.

⁴²⁹ JOSÉ ALBANO [...] Põem-me na rua e logo na primeira noite... isto! Nada mal. Haverá o quê? Vou entrar. [*Està referint-se al cotxe desballestat que fa de llar al sense sostre*] [...] (p. 74)

⁴³⁰ Personatge de *La flauta màgica* de Mozart que exercia com a sacerdot d'Ísis i d'Osiris. L'ària que apareix en aquesta òpera és molt del gust de Neves i, tal com ens ha comunicat, per aquest motiu tan personal apareix Sarastro en la peça teatral.

⁴³¹ Aparentment mut perquè al final de l'escena 8, li diu a José Albano: SEM-ABRIGO [...] Põs os sapatos em cima da minha almofada porquê? *Escuro*. (p. 85).

4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

Abel Neves escriu aquesta obra perquè se li demana un text que pugui commemorar el 25 d'Abril a Portugal, data que tanca la dictadura política i enceta un procés democràtic que anirà consolidant-se a poc a poc. Amb aquesta peça, que centra la seua acció en l'època actual, trobem que l'autor no pretén fer-ne un text clarament polític i reivindicatiu d'aquesta data, sinó més bé, i sempre al nostre entendre, dibuixar com els projectes dels joves dels anys 90 a Portugal eren quasibé els mateixos que els que tenien els joves dels anys 70. En aquest cas un viatge a Narvik, que és com si fóra un viatge a les estrelles. Fills i pares tampoc han canviat tant. Potser haja canviat el règim polític però els sentiments com l'amor —etern per a Inês— o la capacitat de somiar, no canvien mai.

Des del primer moment que vam trobar aquest títol en la nòmina d'obres de Neves ens hi vam sentir atrets. Potser perquè també quan teníem 18 anys vam fer un viatge amb InteRail⁴³² amb els amics. Motxilla a l'esquena, llibertat de moviment —proporcionada per un bitllet sense una destinació massa fixada prèviament— i joventut, eren uns ingredients que afavoririen l'aventura de conèixer l'univers més llunyà —Dinamarca, Hongria i Txèquia, en el nostre cas— i l'univers més proper —els amics i al mateix temps veïns de casa que ens acompanyaven.

En aquesta peça, també té lloc aquesta metàfora del viatge —fins i tot Deolinda recorda Ulisses i l'*Odissea*⁴³³— i de la llibertat. Un viatge que està plantejat a Narvik, a uns 5000 km de Lisboa, per part dels protagonistes però que al final no es realitzarà. Perquè, i aquesta en seria la nostra lectura, no cal anar tan lluny per ser lliure, per

⁴³² Aquesta modalitat de bitllet ferroviari comença a Portugal el 1972. Podeu consultar <<http://fr.interrail.eu>>

⁴³³ DEOLINDA [...] e ele [*l'exmarit*] respondia, a imitar o Ulisses da Odisseia... [...] (p. 79)

canviar de vida. A voltes, només cal mirar al cel com ho fa el sense sostre que viu en un cotxe desballestat, veure'n les estrelles i imaginar la nebulosa de Cap de Cavall per relativitzar el món. Una imatge, la de l'univers, la de les estrelles al cel molt recurrent en diverses peces de Neves, fins i tot ja des del títol, com *Além as estrelas são a nossa casa*.

Paga la pena recordar les paraules que el mateix autor ens facilita quan li preguntem quin ha estat l'entorn que l'ha empès a escriure la peça. Abel Neves ens trau de dubtes una vegada més.

Inter-Rail é uma obra que foi escrita a partir de um convite da Comuna-Teatro de Pesquisa. A ideia era apresentar uma peça cujo tema fosse "os 25 anos do 25 de Abril de 1974". E eu fiz *Inter-Rail*, expandindo para trás e para diante um texto breve que tinha publicado na obra *Além as estrelas são a nossa casa* com o título "Narvik é onde é e nós aqui na estrada". Entendi que devia escrever um texto que, de certo modo, convocasse os que eram jovens por essa época, em 1999. Eles... e outros. E, para mim, tratava-se de celebrar o 25 de Abril com outras bandeiras que não as muito conhecidas ou, digamos, as habituais.⁴³⁴

5. Referències sociopolítiques en l'obra

Pel que fa a les referències històriques que es veuen reflectides en el text de l'obra objecte d'anàlisi, les hem intentades dividir en dos grups. D'una banda aquelles que, malgrat algunes de les quals no ser un moment puntual, sinó arribar com a procés al present dramàtic, afecten als pares de l'obra. És a dir, tingueren lloc quan aquestos personatges eren joves. I de l'altra, aquelles que afectarien més els joves, el present.

Aquestes dates ens ajuden a entendre la història que abraça des del passat

⁴³⁴ Conversa amb l'autor del 8 de desembre de 2014.

revolucionari dels anys 60 i 70, protagonitzat pels ara adults, fins el present democràtic dels ara joves. Aquest fet ens val per enllaçar la realitat sociohistòrica del moment de l'escriptura de l'obra amb la ficció ideada per l'autor, i que al mateix temps ens recorda el propòsit que tenia Abel Neves quan se li va encarregar l'escriptura de la peça.

En el primer grup de dates, parlem dels següents moments històrics al·ludits en el text:

- 1956: "The magic touch". Cançó del grup The Platters que apareix en la primera escena de l'obra.
- 1958: "Smoke gets in your eyes". Cançó del grup The Platters que tanca la primera escena de l'obra.
- 26 desembre 1991-2002: Guerra Civil a Algèria⁴³⁵
- 1957: Publicació de la novel·la de Jack Kerouac *On the road*, una de les lectures, junt amb *Ulysses* de J. Joyce que realitza Paulo, coneguda per l'altre personatge adult, Deolinda.
- 1958: "Spring is here", cançó de John Coltrane.
- 1966: "Alabama song"⁴³⁶, cançó del grup The doors, originàriament composta per Kurt Weil per a la peça de B. Brecht *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagony* (1927).
- 1967: Apareix la primera traducció portuguesa⁴³⁷ de l'obra de l'escriptor francès Paul Nizan *Aden-Aràbia*. Amb aquesta peça, Nizan expressa la seua total decepció amb el sistema econòmic, educatiu i social de la França d'entreguerres, un país governat per uns polítics mediocres que condemnen els joves al conflicte de la Segona Guerra Mundial.

⁴³⁵ DEOLINDA:[...] O horror da Argélia, tem visto? *Breve silêncio*. (p. 81).

⁴³⁶ També és coneguda amb el títol "Whisky bar".

⁴³⁷ El títol original és *Aden Arabia* i apareix registrada en la Biblioteca Nacional de Portugal en la seua edició francesa de 1960, cosa que ens pot fer pensar que arriba primer als lectors portuguesos en francès i no en portuguès. La segona traducció al portuguès la realitza el mateix traductor que n'havia fet la primera, José Borrego, el 1991.

- 1971: *Cantigas de Maio*, disc del cantautor i símbol del 25 d'Abril José Zeca Afonso.
- 7 de desembre de 1975: Invasió de Timor Oriental per part de l'exèrcit d'Indonèsia. Després de declarar-se independent el 28 de novembre de 1975, Indonèsia ocupa l'antiga colònia portuguesa fins al 30 d'agost de 1999, quan es declara novament independent fins ara. El pare de Maio, enviat com a soldat en aquest territori, sembla que desapareix allà i es fuga amb una periodista australiana. Sempre segons el testimoni de la seua esposa i mare del jove, Deolinda.
- 21 de març de 1980: Estrena a Portugal de la pel·lícula *Apocaliyse now*⁴³⁸.

En el segon grup hi ha tot un conjunt marques que configuren el marc sociohistòric vivencial dels personatges joves. I aquestes serien:

- 20 d'abril de 1997: Assassinat d'un indi pataxó, Galdino Jesus, cremat per una colla de joves de classe mitjana.⁴³⁹
- 1998: 43 aniversari de l'enregistrament de la cançó "Only you", del grup The Platters.⁴⁴⁰

Canviant de tema, abordarem ara tot allò referit a les referències sociopolítiques en l'obra, les quals ens donaran una idea de la transcendència d'aquest text des d'un punt de vista de la seua implicació social i política. Aquestos temes els exposarem a continuació tal i com han anat apareixent en boca dels personatges al llarg de l'obra.

Ja ho hem dit abans en tractar de la recepció, però ho anem a recordar ara també, que aquestos aspectes referits tot seguit, són el resultat de la nostra

⁴³⁸ Dada facilitada per l'Instituto do Cinema e do Audiovisual [Consulta 25 agost 2015] <<http://www.ica-ip.pt>>

⁴³⁹ Matos explica aquest fet en la pàgina 48. Podeu consultar: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL23764-5598,00.html>>

⁴⁴⁰ MAIO: Fazerem uma festa para comemorar os 43 anos da gravação do *Only you...* [...] (p. 17)

interpretació i deducció a partir de les paraules dels personatges. Intentarem, si més no, corroborar aquestes opinions amb allò que considere l'autor perquè l'anàlisi siga el més ajustat possible.

- Reivindicació de la gratuïtat en la cultura, quan Bruno exigeix que una exposició de cotxes cal que siga debades:

BRUNO [...] O problema é un gajo pagar. Há exposições que deviam ser logo à borla. [...] (p. 30).

- Crítica als universitaris com a joves allunyats de la realitat:

BRUNO Já vens com a merda da sociedade, é? Entraste para a universidade e já vens com o paleio dos doutores. (p. 31)

- Crítica a l'individualisme que impera en el present:

BRUNO O problema da sociedade, para além da cena do individualismo que é tramado, o problema da nossa sociedade, sabes qual é? (p. 31)

- Crítica al racisme i a la discriminació per raó del color de la pell:

BRUNO O pessoal vê um preto a guiar um grande carro e dizem logo que o gajo é traficante. Este é que é o problema da nossa sociedade. (p. 31)

Volem també comentar la següent intervenció de Bruno, un dels joves, el qual diu:

BRUNO E vocês estão convencidos que o gajo está dentro [*en la presó de Linhó*] por ser traficante? É mais por ser preto! É assim, eu sei. Um gajo aparece à frente de um juiz, é preto, tá

fodido. Um gajo não pode ser preto, está na Constituição, quer dizer, não convém que um gajo seja preto, um gajo até pode ser mas não convém dizer que é. (p. 33)

Aquest és un passatge ple d'ironia però ple de força al mateix temps. Per la crítica al racisme, per la justícia injusta i per una societat que discrimina els negres, els quals cal que s'amaguen però, "irònicament" no ho poden fer.

- Queixa pel ritme de vida tan accelerat:

PAULO: [...] Antigamente havia mais tempo... fomos comendo o tempo... [...] (p. 41).

- Crítica pel desinterès per la cultura:

PAULO [...] já há quem tenha vergonha de ler um livro no autocarro... *Silêncio* (p. 41)

- Crítica al llenguatge que practica la joventut. En aquest terreny hem detectat freqüents mostres de l'argot juvenil en boca dels joves de l'obra. Ens referim a termes que si bé pertanyen a un registre no formal, concretament vulgar, són d'ús exclusiu en aquesta obra per part de personatges joves. En són una bona mostra les paraules *coninha*, *popó*, *fanar*, *camisa*, *ter umas notas*, *zarpar*, *é-me igual ao litro*, *gajo*⁴⁴¹,

⁴⁴¹ Aquesta paraula està molt estesa entre els parlants de portuguès en un registre col·loquial i es refereix a un home amb una certa irrisió i manca de respecte. Hem detectat aquest sentit aplicat al president d'un govern o al cap d'un Estat en boca de Matos en l'escena número 17 titulada "Breve diálogo, off" durant la qual dos personatges, Matos i Maio, s'han desteatralitzat i interpreten el paper dels actors que els representen en la trama principal. O siga que tenim un mecanisme metateatral pel qual l'espectador és capaç de seguir allò que s'esdevé "darrere" de l'escenari —per això diàleg en off.

Els actors, que ja no són Maio ni Matos respectivament —Abel Neves ens ho fa saber a través de la didascàlia— parlen sobre un món feliç, sense fam, sense esclavatge, amb temps per fer l'amor. Concretament la frase de què parlem està pronunciada per A1 (Maio) el qual diu, a fosques:

marado, dar o nó, de grilo, etc.

MAIO:[...] lavar a coninha com água de rosas! (p. 16)

INÊS [...] o popó do papá sem gasolina? (p. 16)

26) MAIO [...] se apanho o gajo que me fanou a gasosa... (p.

36) LEONEL [...] empresta-me uma camisa?
BRUNO Emprestava-te a minha mas já foi usada (p. 35-

INÊS [...] tenho umas notas.
PAULO Tenho umas notas! Linguagem gira. (p. 44)

MAIO [...] que chegavas a uma altura qualquer e zarpavas,
[...] (p. 51)

MAIO [...] Okei, não digas, é-me igual ao litro. (p. 55)

BRUNO [...] Onde é que o gajo agora tem estatuto para dar o nó? Não tem. Enxoval e o caraças, o gajo é mas éorado, sabe lá o que diz. *Rindo*. Eh, pá já estou a vê-lo de grilo! (p. 57).

A banda d'utilitzar aquests vocables, alguns personatges reneguen d'aquesta manera de parlar i fins i tot de la manera de parlar formal dels universitaris.

"[...] imagina que um gajo resolvia isto, a fome a ignorância... que deixaria de haver escravos... viveríamos todos felices, cheios de inteligência, boa sensibilidade, só virtudes, etcétera e tal... [...]" (p. 116). Sembla que aquesta escena siga la que més ens connecte amb la realitat portuguesa que es vivia poc abans del 1999. Potser aquesta il·lusió del personatge estiguera motivada per la desconfiança amb els polítics en general i amb els progressistes del PS en particular, els quals recuperaren el poder el 1995 després de deu anys del PSD en les Eleccions legislatives a Portugal l'octubre de 1999. En aquests comicis, el Partit Socialista, malgrat guanyar-les començava a decebre l'electorat, fins que el 2002 perdrà la majoria i tornarà el PSD a controlar l'Assemblea de la República.

Podem interpretar aquest *gajo* salvador també com el dictador desaparegut el 1970. Qui sap si es tracta d'una *saudade* del salazarisme en boca de l'actor, i no del personatge. Neves resol molt bé la situació: "Un jove com Maio, enyoradís de Salazar? No. Millor que ho expresse l'actor, que no sabem que en pensa".

BRUNO [...] Entraste para a universidade e já vens com o paleio dos doutores. (p. 31).

- Denúncia de la violència gratuïta exercida per alguns joves. Matos explica el cas de Galdino Jesus.⁴⁴²
- Èmfasi en la revolució sexual, sobretot de les dones:⁴⁴³

GUIDA Nunca ouviste dizer que a revolução começa na cama? (p. 62)

- Crítica a l'autoritat "autoritària":

MATOS [...] vou fechar os olhos à situação mas se volta a incomodar as pessoas com a música fica já a saber que não há mais avisos [...] Entendido? tenho de respeitar a vontade das pessoas, têm direitos, está a perceber ou não? Você também tem, claro, todos nós, hoje em dia, temos direitos. Você tem direito a estar no lar e mete-se aqui neste buraco, as pessoas não percebem, está a perceber? [...] (p. 50)

BRUNO *Baixo* Um gajo revolta-se contra a autoridade e está fodido... desde os tempos de Foz Côa⁴⁴⁴ que é assim. (p. 68)

En aquest cas hem triat dos exemples. El primer s'esdevé quan el policia Matos li parla de drets a l'home sense sostre. Tots en tenim, de drets. Però en aquest cas l'autoritat aplica al ciutadà el dret que desitja el poder. Per tant, el dret ja no és lliure sinó dirigit i evidentment, en coarta d'altres. En resum: les persones tenen drets, però no totes ni tots el drets.

En el segon exemple, veiem com en el moment en què s'actua contra el poder, el poder reacciona eliminant aquest atac de soca-rel i anul·la els drets de què parlàvem

⁴⁴² *Vid.* nota 439.

⁴⁴³ GUIDA: Nunca ouviste dizer que a revolução começa na cama? (p. 62).

⁴⁴⁴ Consulteu *Fundação Coa Parque*. [Consulta 21 setembre 2015] <<http://www.arte-coa.pt/>>

des de l'inici de "l'escomesa".

- Crítica als polítics, sobretot als qui vénen dels ex-capitans d'Abril:

PAULO [...] Sou celibatário. A minha ex vive agora com um ex-capitão de Abril.

DEOLINDA Ah, sim?

PAULO É... damo-nos mais ou menos, ele agora é quase coronel, está melhor. E a mina ex também... entrou para o partido do governo e tem desses discursos sobre as aritméticas eleitorais, a cultura política, as taxas de juro, o pragmatismo, a moeda única, enfim, esses temas de actualidade. (p. 77-78)

- Crítica a la possible censura en l'art subvencionat pels organismes de l'Estat:

BRUNO Não entregas [*referint-se al quadre que han pintat ell i Guida*], pronto, é simples. Não tinhas nada que mudar a frase. Para uma exposição do 25 de Abril até parece censura! (p. 113)

Ara hem exemplificat aquesta crítica amb una citació de l'escena 16 titulada "Grafitti", en la qual té lloc una discussió entre Bruno i Guida pel lema del quadre que volen presentar a l'exposició d'art que commemora el 25 d'Abril. Una obra d'art que també, independentment del lema que trien, té la seua càrrega contestatària.

- Ironia crítica del lideratge polític, quan Sarastro, l'autoritat, apareix en forma de titella (p. 84-85).
- Crítica als diputats de l'Assemblea de manera irònica per la seua manca de risc, de creativitat i d'iniciativa front al pragmatisme que reflecteixen.

DEOLINDA [...] Acha que consegue uma audiência com o ministro de asuntos parlamentares?

PAULO Não sei... é preciso saber primeiro se os

deputados sabem o que é isso do zen... andam tão preocupados com as leis. [...] coitados, também não têm que saber o que é o zen. Têm é que ser pragmáticos, o resto... Será o quê o zen? (p. 154)

- Denúncia de la manipulació informativa. La informació es troba al servei del capitalisme:

BRUNO [...] até os serviços meteorológicos estão feitos com o capitalismo. Dizem que está bom tempo, o pessoal sai das tocas e vai de passeio encher os bolsos dos hoteleiros. Um gajo está sempre a aprender. (p. 165)

6. Aspectes textuais

6.1. El subtext

Després d'aquest recull de fragments en què intentem analitzar la càrrega política que presenta la peça, és el moment d'encetar la seua anàlisi des del punt de vista del subtext, és a dir, d'allò que no es diu però que s'entén; allò que apareix però que no "viu".

Per començar, hem de remarcar, pel que fa a aquesta obra, dos fets que ens han cridat l'atenció perquè també els hem vistos en *Anákis*. Ens estem referint a les absències: aquells personatges que són esmentats o dit d'una altra manera, personatges que són incorporats a la vida dels protagonistes, però que no apareixen en escena.

En primer lloc hi ha Serginho, un amic de la colla, drogoaddicte i que s'ha

suïcidat fa ben poc. En paraules de Goffman, un home estigmatitzat que forma part dels desviats socials.

BRUNO Está bem, mas ainda há uns dias estivemos com ele, porra, até tinha pedido ao Leonel un cd-rom sobre arte egípcia, não foi? Um gajo até está interessado nos computadores, conversa com os amigos e de repente enfia assim uns comprimidos com álcool? Não tem lógica. E até já estava a andar bem. (p. 63)

Tenim un personatge, com els protagonistes de la peça, que exemplifica l'amenaça de la joventut dels anys 80 i principis dels 90: les drogues. I que,

BRUNO [...] Não está cá e é como se estivesse... não sentiram? [...] (p. 69)

I en segon lloc hem trobat un altre personatge absent de qui es parla però que no viu el present de l'escena. Es tracta del militar exmarit de Deolinda, de qui en desconeixem el nom. El matrimoni i Maio, el fill —es diu així perquè a aquest senyor li agradaven les *Cantigas de Maio* de Zeca Afonso—, vivia a Dili, Timor Oriental. Un bon dia marxa a Sydney per arreglar els papers del divorci i ja no torna mai més.

DEOLINDA Olhe, vivíamos em Dili, um dia teve que ir tratar duns papéis a Sydney, na Austrália, e nunca mais voltou. [...] (p. 79)

Ara tenim un personatge adult que exemplifica alguns dels problemes a què s'enfrontava la darrera generació de la dictadura: l'assumpció de la llibertat sexual per part d'homes i de dones, per un costat; i també el problema colonial, desemascarant el passat dels territoris d'ultramar, per l'altre.

6.2. El text

El següent punt a considerar és aquell que es refereix al text atenent a elements lingüísticoliteraris que hi apareixen en les acotacions i en els diàlegs. Estem referint-nos als monòlegs, als efectes i recursos metateatral, a les metàfores i als símbols, als tabús/disfemismes i a totes aquelles expressions que, sent tractades des del punt de vista més lingüístic, vehiculen un sentit de caire sociopolític.

6.2.1. Acotacions

Quant a les acotacions, hem de dir que la totalitat d'elles són acotacions escèniques o tècniques⁴⁴⁵ i atenen a aspectes com la introducció de determinades peces musicals, la realització de silencis o de gestos i accions, la descripció de certs decorats o vestits i l'aparició de la titella Sarastro en l'escena titulada "Ísis e Osiris".

Només cal comentar-ne un fragment⁴⁴⁶ en el qual Maio i Paulo se saluden i es donen la mà, l'esquerra. Aquest gest segons Abel Neves s'explicaria de la següent manera. L'escena —que s'inicia juntament amb l'anterior, "*Uma visão de congelados*"— presenta un panorama oníric en la ment més o menys delirant d'Inês —on el transistor obri i tanca la situació. I en aquest estat, la salutació entre els xics podrà ser amb la mà esquerra; entenem que és un gest poc o gens habitual.

⁴⁴⁵ GARCÍA BARRIENTOS, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴⁶ [...] *Paulo e Maio cumprimentam-se com a mão esquerda, naturalmente.* [...] (p. 135)

6.2.2. Diàlegs i parlaments

a) Efectes i recursos metateatral

Ja en el terreny dels parlaments dels personatges, hem observat en primer lloc un ús de recursos narratius que recorden el teatre èpic. Concretament ens referim a una història inventada per Inês mentre camina amb Maio pels passadissos del supermercat.

Un home enmig d'un magatzem de cebes que oloren a maduixa està assegut en un cadira de boga mentre escolta el tràfec del món exterior. Plora. Una dona entra, li pregunta què li passa i li contesta que plora. Tal i com desitja Inês que faça Maio: que plore. En aquest cas trobem una reatralització del personatge de Maio amb el plor, d'una banda, i de l'altra un passatge surrealista i oníric sorgit de la ment de la protagonista.

Amb aquesta narració Neves aconsegueix mantenir una atmosfera que s'acosta al teatre del absurd i que s'escampa fins al final de la penúltima escena de l'obra. Podem entendre que en aquest passatge intertextual, l'autor desperta en els personatges els sentiments més valuosos que posseeix l'ésser humà: l'amor per a tota la vida i la llibertat. Al mateix temps ens fa deixar aparcats per un moment els preparatius del viatge a Narvik per aturar-nos en allò més íntim de les persones.

Aquesta funció èpica del diàleg provoca un efecte d'allunyament en l'espectador buscat per l'autor; un efecte que genera una reflexió i una recapacitació sobre allò que s'està esdevenint dalt de l'escenari.

Un altre efecte buscat en aquesta obra és aquell que ja hem explicat més amunt i que té a veure amb la capacitat o, dit d'una altra manera, amb l'obligació imposada pel text a l'espectador, de reconstruir l'obra, de fer-se amb la lectura des de la re-creació de la trama. Concretament veiem en *Inter-Rail* dos fets literaris que provoquem aquesta "interpretació" en la persona que assisteix a l'espectacle.

Estem al·ludint, en primer lloc, a l'escena "*Interlúdio*". En aquesta escena trobem els diàlegs dels personatges presentats de manera seguida en el paper però que en escena tenen lloc en el mateix moment cronològic i en el mateix lloc físic però entre personatges diferents —un parlant de droga i uns altres, de la relació que volen abandonar.

En una altra escena de la peça, concretament en l'escena titulada "*Querido diário*", hem trobat també un recurs intertextual que provoca l'esforç de l'espectador. Parlem de l'oralització del diari personal que fa Inês mentre l'escriu en el mateix moment en què Deolinda i Paulo conversen. Aquests moments són dos exemples del trencament de la trama i de la seua posterior, tal com hem dit ja, re-construcció.

En aquest sentit també hem vist un trencament semblant a nivell de plans de realitat o siga, un trencament propiciat per l'aparició del somni —de la protagonista, Inês— en un context real. Concretament recordem l'escena del supermercat en la secció dels congelats. Aquesta escena està plantejada amb una estructura circular: Inês i Maio l'enceten i Inês i Maio la tanquen. Enmig el somni; el futur, quan ella explicarà una història surrealista-absurda dels carrets de supermercat a manera de cotxes de curses. Un somni que acaba quan intervé la veu de la megafonia del supermercat; i quan Maio, la seua parella, intenta despertar-la però ella segueix o bé somiant o bé imaginant les històries que inventarà. Un somni que potser no fóra la primera volta que el tenia.

INÊS Mas a mim... daquela vez... íamos os dois a conduzir...? ... cores e coisas congeladas... (p. 132)

Aquest sentit de reconstrucció de l'escena per part de l'espectador, com si l'autor pretenguera fer-lo treballar i no donar-li-ho tot fet, el trobem de nou en els trencaments dialògics bruscos que certs personatges provoquen bé per tallar la conversa i prou o bé per encarar-la cap on els interessa. Aquestos girs bruscos afegeixen unes tonalitats humanitzadores al caràcter dels personatges, a la seua manera de parlar i d'actuar, mai millor dit. N'hem trobat exemples com els següents:

INÊS Gosto dessas histórias em que não acontece nada.
Breve silêncio Se queres voltamos para a festa. (p. 25)

[*Després del llarg parlament de Paulo com un pare que es preocupa per la filla*] INÊS Há leite no frigorífico? Paulo olha-a fixamente com um sorriso irónico. (p.38)

BETA Mas eu em Paris não ando com a farda, podes crer.
Mas também se tivesse que andar, qual é?, não és o meu namorado?

MAIO Tens que ler o recado que deixei à tua mãe. (p. 52)

El que potser destaque més en la peça a nivell de tècnica lingüística i literària en favor del contingut ideològic, és el recurs a l'ús de dites, aforismes, o si més no, pensaments condensats i clarificadors dels personatges. Aquestes píndoles de saviesa concentren la manera de pensar dels protagonistes i per això ens revelen la seua postura front a la vida, a l'economia, a la política. Hem vist algun refrany, però cap citació expressa de cap autor amb intenció de ser utilitzada com a argument d'autoritat. És certa l'aparició de Fernando Pessoa⁴⁴⁷ en el moment que cal dedicar-li a

⁴⁴⁷ "A morte é a curva da estrada": Morrer é só não ser visto. / Se escuto, eu te oiço a passada / Existir como eu existo. / A terra é feita de céu. / A mentira não tem ninho. / Nunca ninguém se perdeu. / Tudo é verdade e caminho. (p. 72) *Arquivo Pessoa*. [en línia]. [Consulta 12 març 2015] <<http://arquivopessoa.net>>

Serginho un poema el dia del seu funeral. Però tampoc la finalitat de la seua aparició és política o alligonadora.

D'aquestos aforismes o sentències, n'hem trobat deu mostres que anem a transcriure a continuació. Les mostres són les següents:

BRUNO [...] cada gajo tem um problema diferente. (p. 27)

LEONEL *Sentando-se* Se fosses sapateiro olhavas para os sapatos. (p. 27)

INÊS [...] A vida se calhar não tem graça nenhuma e andamos todos a fazer conta que tem, e muita! (p. 40)

GUIDA [...] o mundo não vai mudar só porque estou a falar.

[...]
GUIDA [...] Infelizmente o mundo está cheio de avestruzes. [...] (p. 59)

MAIO A minha mãe é que se farta de dizer que o sonho comanda a vida [...] (p. 87)

JOSÉ ALBANO: O que é preciso é emprender. [...] diante de uma sopa todas as religiões são iguais. (p. 95)

MATOS [...] o amor continua. (p. 97)

BRUNO [...] O mundo está todo organizado de modo a que só pensemos em sexo. E eu penso. [...] (p. 133)

INÊS [...] Sabes... eu acho que as pessoas realmente sabem muito menos do que dizem que sabem. (p. 146)

DEOLINDA Há muita hipocrisia no mundo, essa é que é verdade. (p. 153)

Tenim un conjunt d'oracions, les quals tenen en comú un ensenyament moral o

una opinió ideològica que es transmet de manera directa cap a l'espectador. Hi ha oracions, la majoria simples, el subjecte de les quals és un substantiu genèric com "*o mundo*", "*a vida*", "*as pessoas*"; alguna altra presenta el verb "*haver*" i només una presenta la perífrasi impersonal obligativa "*é preciso*".

Totes aquestes construccions provoquen unes generalitzacions que es converteixen en sentència, per no dir en dogma infal·lible per a la majoria de les persones, donat que tothom les diu o les podria dir i la majoria de vegades hi estariem d'acord per ser això, generalitzacions —que en ocasions poden portar a equívoc. Es tracta d'oracions curtes, d'estructura simple i de fort contingut semàntic. Fins i tot, i observem la darrera d'elles, es reforça l'afirmació sostinguda amb la cua "*essa é que é verdade*".

b) Metàfores i símbols

El següent punt a considerar és el que atén a les metàfores i als símbols, el terme ocult dels quals remet a realitats socials i polítiques. En el nostre cas ens hem aventurat a dissipar el sentit de Sarastro, el titella que ix en l'escena titulada precisament "*Ísis e Osíris*". El tractament que realitza Neves d'aquest personatge, fent-lo aparèixer com un titella, podria dur-nos a la conclusió que es tractaria d'un personatge sense cap transcendència.

Ara bé, nosaltres anem a inclinar-nos per una opció interpretativa més arriscada. Sarastro, en l'òpera de Mozart encarna l'autoritarisme. Hi surt com un líder que manifesta una moral rígida i que té als seus peus tot el poble. Tal i com el president Salazar governava el seu país. Però ja en democràcia, per què no podríem parlar en clau revolucionària i veure Sarastro com un Salazar-titella? És una manera de

venjar-se del dictador: transformar-lo en un ninot en mans d'una persona sense sostre i sense possibilitat de parlar-li a ningú, cosa que el degrada triplement.

Aquestos ninots o titelles recorden el pròleg de l'esperpent de Valle-Inclán *Los cuernos de Don Friolera*, inserida en *Martes de Carnaval*⁴⁴⁸. Allà té lloc una funció amb uns ninots. El comediant és anomenat "bululú"⁴⁴⁹ que toca una viola de roda. Vesteix una capa i davall s'amaga un titellaire que l'acompanya manejant-li els ninots. El Bululú és considerat un ésser superior que controla "les vides" dels ninots que porta.

DON ESTRAFALARIO [...] En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.⁴⁵⁰

Aquesta superioritat és la que va comentar Valle-Inclán inserida en un sistema estètic que organitza els personatges de manera tripartida. Trobem els de dalt, els dempeus i els agenollats.

Hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en la literatura— se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza,

⁴⁴⁸ Valle-Inclán, R. del, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, Madrid, Austral, 2012.

⁴⁴⁹ Segons apareix en *Viaje entretenido* (1604) d'Agustín de Rojas Villandrando, "SOLANO [...] El bululú, es un representant solo, que camina a pie, y pasa su camino: y entra en el pueblo, habla al cura, y dícele que sabe una comedia, y alguna loa, que junte al barbero y sacristán, y se la dirá, porque le den alguna cosa, para pasar adelante. Juntanse éstos, y él súbese sobre una arca, y va diciendo: «ahora sale la dama», y dice esto y esto, y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta quatro o cinco quartos, algun pedazo de pan, y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella, y prosigue su camino hasta que halla remedio." GRASES, P., La idea de "alboroto" en castellano. Notas sobre dos vocablos: "bululú" y "mitote", *Thesaurus*, tom VI, núm. 3. [en línia]. 1950. [Consulta 12 març 2015] <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/06/TH_06_003_024_0.pdf>

⁴⁵⁰ VALLE-INCLÁN, *op. cit.*, p. 130.

como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor.

Y hay una tercer [sic] manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, levantado uno en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro de sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos", el género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos".⁴⁵¹

En el nostre cas també trobem una mena de bululú en el personatge Sem-abrigo, el qual es guanya la vida fent de titellaire en la platja.

Una de les titelles prendrà vida en l'escena titulada *Narvik*, ja cap al final de l'obra per alliberar-se un instant dels fils que la controlen i exposar que, malgrat aparentar ser un personatge dels que es veuen des de dalt—ell mateix minusvalora el seu discurs i fins i tot "sent"—, parla com si tingués la suficient distància per entendre els sentiments de les persones i qüestionar-los, encara més si parlem de l'amor, un sentiment gens absolut.

FANTOCHE⁴⁵² A terra é o centro do universo. Pois... onde estará o centro senão no ponto onde podemos questioná-lo? Mas verdadeiramente, e isto sou eu a pensá-lo, eu figurinha que vive aqui e só aqui, o centro não está em ponto algum. Gostaria tanto que todos vissem a nebulosa da Cabeça de Cavallo... é tanta a beleza desse longe... *Breve silêncio*. Quem se entende no amor sei eu quem é mas não digo, aliás quem muito dele espera pouco há-

⁴⁵¹ MARTÍNEZ SIERRA, G., Entrevista a Valle-Inclán. *ABC*. [en línia]. 7 de setembre 1928. [Consulta 12 març 2015] <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/12/07/003.html>>

⁴⁵² També Valle-Inclán anomena així a alguns dels personatges dels seus *esperpentos*.

de levar. Vejo o que vejo, sinto o que sinto, bom de viver é o fresco que vem do orvalho ou o calor que salta do feno quando nele entrou o sol. Mas isto é outra história, é a vida a ser vivida por todos os que sabem que a felicidade não tem portas.[...] (p. 137)

c) Ironies

Pel que fa a les ironies, podem dir que és un recurs molt adient que el parlant utilitza en el moment que expressa el contrari d'allò que vol donar a entendre. En aquest treball ja hem esmentat el tema del racisme i de la xenofòbia en tractar els temes socials que apareixen en la peça. Aquí transcriurem el moment en què els personatges dialoguen al voltant de tot açò ajudant-se d'ironies.

LEONEL Estás a exagerar. O meu pai conheceu um gajo que por acaso até era traficante.

MAIO E era preto?

LEONEL Claro.

BRUNO *Rindo* Preto claro!...

[...]

BRUNO [...] E vocês estão convencidos que o gajo está dentro por ser traficante? É mas é por ser preto! É assim, eu sei. Um gajo aparece à frente dum juiz, é preto, tá fodido. Um gajo não pode ser preto, está na Constituição, quer dizer, não convém que um gajo seja preto, um gajo até pode ser mas não convém dizer que é. (p. 33)

d) Ús de les formes verbals personals

Ja per acabar amb aquesta part de l'anàlisi lingüística, hem d'afegir les mostres que aprofiten la primera persona del plural —nosaltres— i aquelles que tenen el

poble⁴⁵³ o la societat com a subjecte. Totes dues són maneres d'entendre l'altri, de fer-lo partícip del missatge, de socialitzar el significat de les oracions. Vegem-ne uns exemples.

En la primera escena Inês parla d'un món millor, i amb el tractament inclusiu ens abraça a tots nosaltres.

INÊS Há uns tempos que ouço... é... apetece-me... não sei... abraçar... dançar... é... se dançarmos é melhor... a vida é isso... se poudéssemos todos viver como dançam os astros... deixei de ouvir... (p. 16)

Una visió utòpica, que també tindrà Maio⁴⁵⁴, i que li durarà poc perquè ella a si mateix es desenganya:

MAIO [...] o problema é quem somos e com quem andamos. (p. 17)

Paulo també fa partícips els altres en utilitzar un nosaltres inclusiu en referir-se als nous temps en contraposició als vells temps i com això afecta la cultura.

PAULO [...] Antigamente havia mais tempo... fomos comendo o tempo... [...] já há quem tenha vergonha de ler um livro no autocarro. (p. 41)

Segueix sent Inês qui desisteix d'entendre la relació amor-odi entre Maio i Matos el policia. I utilitza aquest subjecte indefinit per incloure'ns en el seu pensament, en la seua incomprensió en parlar dels dos homes protagonistes que a voltes es barallen; a voltes es fan cas i altres voltes no.

⁴⁵³ Parlant d'un mim al carrer, Bruno diu: "[...] o povo paga-lhe para o gajo estar quieto [...]" (p. 64). Aquesta és l'única mostra d'oracions amb un subjecte genèric com "povo" i amb una certa intenció moralitzadora que hem trobat al llarg de tota l'obra.

⁴⁵⁴ MAIO Eu se soubesse escrever escreveria uma história mais ou menos assim, um planeta distante, numa galáxia distante, com uns seres eternamente sentindo os calores de cada um, a cada segundo e sem nunca arrefecerem. (p. 127).

INÊS [...] E a Beta? Tens visto a Beta? Ela sempre casou com o Matos? O Maio esteve quase para matar o Matos... ou foi o Matos que esteve quase para matar o Maio? Ninguém percebe nada do amor... *Por brevíssimos instantes ouve-se um canto cigano* ... as coisas são assim... a gente quer perceber e parece que as coisas fazem de propósito para que nunca possamos compreender nem um bocadinho do que elas são... umas vezes parece que vamos conseguir, que tudo nos parece muito nítido como quando vemos uma pedra com musgo, nada ... e digo bem, parece... é isso as coisas parecem... e já não é mal se parecem... podiam nem sequer parecer [...] (p. 131)

Una altra mostra d'aquest ús de la primera persona del plural en mode inclusiu és també l'inici del parlament d'Inês en la darrera escena de l'obra.

Ella i Maio ja han pogut fugir dels pares i, en lloc de marxar a Narvik, instal·len la seua tenda de campanya en l'arena de la platja prop de casa. És enmig de l'acte sexual quan Inês demana si han dut galetes. Maio es refereix a les galetes amb la paraula "*bolachame'*" i llavors Inês discuteix, s'enerva amb ell.

INÊS [...] Podíamos dar mais atenção ao que dizemos, não?, ao modo como falamos, se calhar seria uma maneira de nos sentirmos melhor um com o outro. Tínhamos combinado que as coisas seriam diferentes, que iríamos ter cuidado com o modo como falamos um com o outro... pelo menos um com o outro... combinámos isso ou não combinámos? (p. 141)

7. Conclusions

De tota aquesta anàlisi podem concloure que *Inter-Rail*, malgrat ser una obra pensada per a la commemoració de l'aniversari del 25 d'Abril presenta un contingut polític molt lleu, en sintonia amb el que es considerarà teatre postmodern.

Aquesta peça manifesta el seu compromís més per temes socials que polítics

strictu sensu, la qual cosa vol dir que ens trobem amb una peça que transpira metapolítica: qüestionament de certs pressupòsits socials —que atenen a l'amor i al poder establert— i al treball intel·lectual per part de l'espectador. Un treball que es basa en la reconstrucció del discurs per a la seua major comprensió.

En *Inter-Rail* també apareix esmentat el nom d'un escriptor i un fragment de la seua obra que no hem de menystenir: Paul Nizan (1905-1940). Aquest jove activista francès pareix que va ser un referent per als joves de l'època posterior a la seua; per als joves dels anys 60. Posterior perquè durant la seua vida no va ser del tot ben entès i fins i tot va ser proscrit dels cercles polítics per on ell es movia —el Partit Comunista Francès del qual va renegar en signar-se el Pacte Germanosoviètic el 22 d'agost de 1939— fins que va morir al front durant la Segona Guerra Mundial.

En un moment de l'obra, concretament en la tercera escena, titulada "*Em casa está-se bem*", es produeix el següent diàleg entre Paulo⁴⁵⁵ i Inês, la seua filla. Ell estava preocupat perquè no sabia on era; i ella arriba a casa molt tard després d'haver assistit a una festa.

INÊS Tenho vinte anos.

PAULO Pois tens. Mas sabes perfeitamente que esta coisa das idades não é uma questão matemática. *Breve silêncio*. E as flores? Foi a tua querida mãe que mandou para mim? Não acredito!

INÊS Como era aquela frase que passavas o tempo a dizer à mãe e que era dum dos teus livros preferidos? Aquela dos vinte anos... como é que se chamava o escritor?

PAULO Paul Nizan?...

INÊS Sim, esse. Como era a frase?

PAULO Que interessa isso agora?

INÊS Diz lá.

PAULO "Eu tinha vinte anos e não permitia a ninguém que dissesse..."

INÊS "...ser essa a mais bela idade da vida"⁴⁵⁶. *Breve silêncio* A vida se calhar não tem graça nenhuma e andamos todos

⁴⁵⁵ Que casualment es diu igual que l'autor francès: Paulo-Paul.

⁴⁵⁶ "J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie." Inici de la novel·la *Aden Arabie*.

a fazer de conta que tem, e muita!
[...]
PAULO: [...] O Nizan tinha uma visão muito pessoal.
INÊS As visões são todas pessoais, ou não?
PAULO Eu disse muito pessoal. Era um escritor com problemas... outra época, era um tipo de escritor que já não há.
[...] (p. 40-41)

Aquesta referència tan explícita a l'autor francès la llegim en el sentit que l'obra en concret ha estat almenys una referència o fins i tot des del nostre punt de vista, una font d'inspiració en Neves.

Nizan, conegut per aquest començament pessimista de caire existencial pronunciat per un jove desenganyat de la política i de la societat francesa d'entreguerres⁴⁵⁷, el faran seu els joves compromesos políticament d'arreu d'Europa alguns anys després, en la dècada dels 60.⁴⁵⁸

Ja per acabar, a banda del tema de la joventut desenganyada, volíem remarcar aprofitant Nizan, el tema del viatge. Tant en *Aden Arabia* com en *Inter-Rail* el viatge n'és el *leit motiv*. En Nizan trobem un viatge alliberador.

¿Qué contenía aún el nombre del viaje? ¿Qué había en aquella caja de Pandora?

La libertad, el desinterés, la aventura, la plenitud: todo lo que les faltaba a tantos desgraciados y que no era poseído más que en sueños, como las mujeres para los adolescentes católicos. Contenía la paz, la alegría, la aprobación del mundo, la satisfacción de sí mismo.⁴⁵⁹

Així com en Neves, tant per a joves com per a adults. El matís que diferencia

⁴⁵⁷ “[...] aceptó de buena gana ser únicamente el *hombre negativo*, el escritor de la desmoralización, de la desmitificación”. Paraules de J. P. Sartre en el pròleg a NIZAN, P., *Aden Arabia*, Barcelona, Ediciones Paradigma, 1991, p. 50. El subratllat és de l'autor.

⁴⁵⁸ La novel·la a què ens estem referint arriba a Portugal en francès en una edició de 1960. Ens basem en les referències que ofereix la Biblioteca Nacional de Portugal, on en el seu catàleg trobem la següent informació: *Aden Arabia*, 9^a edició, 1960, editada per François Maspero i prologada per J. P. Sartre. *Aden-Aràbia*, traduïda per José Borrego i editada per Editorial Estampa; se n'imprimeixen 2500 exemplars. 2^a edició, realitzada per la mateixa editorial el 1991. Totes dues inclouen el famós pròleg de J. P. Sartre. *Biblioteca Nacional de Portugal*. [Consulta 12 març 2015] <<http://catalogo.bnportugal.pt/#focus>>

⁴⁵⁹ NIZAN, *op. cit.*, p. 85.

aquesta obra de la de l'autor francès, el podem establir en què en l'obra teatral el viatge és més mental que real, donat que cap dels personatges aconseguixen marxar a Narvik. Però tots dos textos es tornen a tocar lleument si llegim aquesta citació de Nizan:

El viaje es una serie de desesperaciones irreparables.⁴⁶⁰

Com a tancament de l'anàlisi, ens trobem amb una peça teatral reivindicadora de la joventut prerevolucionària que viu el temps nou, en convivència amb la nova joventut portuguesa lliure políticament però encara presa pel passat que representen els pares. Un passat esquitxat de guerres i de conflictes polítics que ja no existeix.

⁴⁶⁰ *Ibd.*, p. 158.

3.4. Ubelhas, mutantes e transumantes

1. Motivació pregona de l'autor

Aquesta peça teatral va ser escrita el maig de 2006 i encara no ha estat publicada. Es tracta d'un encàrrec del Teatro Regional da Serra de Montemuro i del Teatro das Beiras de Covilhã realitzat al propi autor. L'estrena oficial va tenir lloc a Montemuro el 20 d'octubre de 2006. Abel Neves ens explica la idea que ell portava quan se li va encomanar la redacció d'aquesta obra.

Os motivos que antecederam a criação da obra foram mais ou menos esses, procurando ainda os motivos "dramáticos" que pudessem juntar as duas companhias que vivem em espaços geográficos diferentes, mas num ambiente de serra, o que favorece uma ideia de proximidade. Neste ambiente, e porque a transumância unia lugares e vontades humanas das Beiras [baixo da serra] e do Montemuro [alto da serra] entendi que seria por aí —inventando personagens grotescas em ambas as geografias— que uma história poderia ser contada.⁴⁶¹

2. Argument

Abans d'explicar breument l'argument de la peça que tenim al davant, hem de dir que el primer fet que ens crida l'atenció és el títol mateix de l'obra. Hem passat de la paraula "ovelha" a la mutació "ubelha". Aquest vocable apareix com una mostra de

⁴⁶¹ Conversa amb l'autor del dia 14 de juliol de 2015.

despreocupació per la bona ortografia que manifesta un dels personatges principals, Lã Montinha i que després comentarem detalladament.

A banda d'açò últim, hem de recordar que s'intenta amb aquesta grafia reflectir la pronúncia típica dels dialectes del nord de Portugal, concretament de la zona de Beira. És pròpia d'aquests dialectes, així com de la totalitat dels dialectes gallecs, la realització [b] o [β] de la consonant labiodental <v>⁴⁶². A més, la vocal <u> en aquesta paraula reproduïx una [o] molt marcada que se li acosta, cosa també molt comuna a Montemuro i en la parla serrana d'aquestes contrades.

Al mateix temps, el fet que Neves trie aquesta "paraula" per encapçalar el títol potser estiga motivat pel to paròdic que l'autor vol imprimir a les accions que s'hi esdevindran després, així com també mantenir el públic atent fins que realment "ubelhas" enllace en forma i en contingut amb la paraula "ovelha".

L'obra es divideix en vint-i-dues escenes que porten el seu títol configurat per dos elements: el lloc de l'acció i l'acció que s'hi esdevé, per exemple "Queijaria e depósito de lãs – As etiquetas" (escena 12). Destaquem ara el títol de l'última escena per curiós: "Fábrica e queijaria – Quase final". Apareixen junts els dos negocis i es deixa un final obert per veure si funcionarà o no la nova perspectiva empresarial.

Una empresa de dalt de les muntanyes dirigida per Lã Monte i dedicada a la llana i al formatge, rivalitza amb una empresa de baix de la muntanya, de la ciutat, dirigida per Monte Fio i dedicada a la confecció tèxtil. La idea que porten tant un com l'altre empresari és quedar-se amb tot el comerç de la llana i crear-ne un monopoli. De les ovelles s'encarrega un pastor que per estar mal pagat, matarà a ganivetades gran part del ramat i fins i tot els empresaris —que s'han acabat de casar— mentre que Lã Moca i Cassetinni, els vigilants de totes dues empreses, moren enverinats per un bolet que cuina Lô Coentro, el cuiner de Lã Monte. Aquest bolet, amb el qual confeccionaran

⁴⁶² CUNHA, C., *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa, 1992, p. 11.

una caixa de bombons, anava dirigit als empresaris. Al final, el cuiner serà l'hereu de tot l'imperi de la llana.

3. El treball del receptor-espectador

El primer fet que hauria de cridar-li l'atenció al receptor-espectador és el personatge que realitza una funció narrativa des d'un punt de vista intern. Estem parlant de Dolly, l'ovella que dramàticament actua com un contacontes, com un narrador que participa de la història i apel·la sovint el receptor.

L'ovella Dolly⁴⁶³, la real, que no era negra com se'ns vol fer creure, és un animal conduït tota l'obra pel pastor Bucòlic. Trobem moltes semblances entre aquesta ovella i un contacontes, com acabem de dir i també amb els cecs o els joglars que explicaven històries amb la participació del públic. En aquest cas, el públic real de l'espectacle.

Al mateix temps que Dolly ens va explicant certs passatges de la trama, també ens condiona la nostra manera de veure'n aquests episodis. Ella s'erigeix en jutgessa i en part de la història que apareix en escena.

DOLLY

[...] E aviso já: é uma história trágica! Trágica! E as histórias trágicas normalmente acabam mal. Ou bem, depende; porque sempre podemos aprender com o mal dos outros e fazer da tragédia... aqui, uma comédia... aí⁴⁶⁴. [...] (p. 7)

A banda d'aquesta capacitat per posar en situació l'espectador, Dolly té dues

⁴⁶³ Dolly, el primer mamífer clònic. Enginyeria genètica. [En línia]. *Anuaris.cat*, 1997. [Consulta 26 juny 2015] <http://anuaris.cat/continguts/general/article_imprimir.php?id=959>

⁴⁶⁴ Cal llegir aquestos dítics com a referents de l'escenari (=aquí) i de la platea del públic (=aí), cosa que determina el públic com l'interlocutor directe del discurs del personatge.

capacitats o funcions més dins de l'obra. La primera és la d'aturar literalment l'acció. Açò significa que ella amb les seues paraules suspén el temps de la història i enceta una digressió que abraça des de l'escena 5 fins a la 19. És a dir que aquesta retrospecció articulada per l'Ovella Negra, ocupa la major part de l'obra. A banda de ser Dolly la qui obri i tanca aquesta analepsi i la qui ens ho fa saber a nosaltres espectadors, l'autor —amb les acotacions respectives— és qui ens ho fa saber com a lectors.

DOLLY

Aparecendo num canto da cena e parando a acção teatral.

Alto e pára a história! *A cena fica suspensa. As personagens ficam estáticas.* Antes que se saiba essa coisa da proposta, antes mesmo que eles saibam de uma coisa má que aconteceu ao rebanho, convém ir um pouco atrás, e aos íntimos de cada um. Aí é que nós ficamos a saber um pouquinho do que lhes vai na alma... um pouco atrás na história, embora, claro, nem sempre seja bem contada porque isto de contar bem as coisas tem que se lhe diga. Fico sempre baralhada quando tenho que contar histórias. É que eu... (p. 13)

Retomamos o final da Cena 4, que ficou suspensa, com as personagens nas mesmas posições. O mesmo burburinho fora de cena, tal e qual na cena 4. Monte Fio sorri para Lã Monte, que também sorri. (p. 62)

La segona de les funcions, té a veure amb la capacitat de Dolly per contar la història de Lã Monte, de Monte Fio i de tota la resta de personatges. Ens referim ara al fet de cantar un romanç en la darrera escena de la peça titulada "Fábrica e queijaria – Quase final", a manera de colofó o de conclusió de la peça. Hem de fer notar, però, que la resta de personatges d'aquesta escena també s'expressen en forma de romanç en vers sense cap intenció moralitzadora, tal com seria d'esperar en peces teatrals que acaben amb una interpel·lació al públic versificada. Simplement Dolly tanca la peça volent que tot torne a com era abans: les ovelles pujant i baixant de les muntanyes, transhumant. Ella com a ovella que és, descriu la situació més òptima per als ramats

en interacció amb el paisatge.

DOLLY
Off, distante
 Tragam de volta os pastores
 Mais os seus lindos rebanhos
 São eles os melhores amores
 Da lã, dos queijos... dos anhos (p. 72)

Cal que parem esment ara en els noms dels personatges que, donat el to irònic de l'obra, se'ns presenten sota hipocòristics o deformacions humorístiques de noms propis.

Neves ha vist que seria interessant per al públic incloure en la peça una petita descripció de cada personatge principal —anem a dir públic lector perquè les descripcions a què ens referim es troben situades en el lloc on aniria la llista de *dramatis personæ*. Caldria al nostre entendre integrar aquestos textos al començament de la trama per ajudar l'espectador a fer-se'n una idea dels protagonistes. L'autor ens confirma que aquestes descripcions són simplement una ajuda per al muntatge de l'obra per part de la companyia.

Entre els personatges trobem tot de noms relacionats amb les filatures o el ramat oví i amb els defectes físics, la grossària.

Personatges de dalt de la muntanya (os de cima da serra)	Personatges de la ciutat (os de baixo da serra)
<i>Lã Monte</i> (l'empresari)	<i>Monte Fio</i> (l'empresària i vídua alegre. <i>Fio</i> = fil)
<i>Lã Montinha</i> (l'amant)	<i>Gordini</i> (sastre)
<i>Lô Coentro</i> (el cuiner. <i>Coentro</i> = coriandre)	<i>Cassetinni</i> (vigilant i eunuc. <i>Casso</i> = nul)
<i>Lã Moca</i> (el vigilant. <i>Moca</i> = porra, bastó)	<i>Lontrinni</i> (dona de <i>Gordini</i> . Grossa com una llúdria = <i>lontra</i>)

Per tancar aquest apartat hem de dir que hem detectat una al·lusió al públic espectador de part de Monte Fio quan expressa que vol tenir la gent contenta i els ofereix cagadetes d'ovella en forma de boletes de xocolata. En aquest cas, poble i públic s'identifiquen realment, i etimològicament fins i tot.

MONTE FIO
Nada melhor que ter o povo connosco.[...] (p. 12)

4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

Aquesta obra es va acabar d'escriure el maig de 2006. No hem trobat cap fet real o vital de l'autor que l'impulse a escriure aquest text dramàtic, si exceptuem l'encàrrec que Neves havia de complir amb el Teatre Regional da Serra de Montemuro⁴⁶⁵. Ens podem aventurar a veure-hi l'Ovella Dolly (1997-2003) i l'entorn muntanyenc de Campo Benfeito, pertanyent a Gosende, on hi ha ubicat el teatre, com a punts de partença de la trama de l'obra.

Aquesta companyia, en el dossier tecnicoartístic de la peça, inclou un poema que potser ens indique la finalitat de la seua composició. Aquest poema apareix en forma de romanç anònim, una forma de lírica popular transmesa principalment de manera oral fàcilment identificable en l'ambient de la ruralia —Abel Neves no n'és l'escriptor i desconeixem qui ho haja pogut fer—. En aquest text es realitza com una mena de sinopsi de l'argument de l'obra teatral alhora que centra la peça en dos temes principals: la lluita per la conservació de la transhumància com una mostra de la

⁴⁶⁵ Teatro Regional da Serra de Montemuro. [Consulta 13 juliol 2015] <www.teatromontemuro.com>

identitat de les terres de l'interior portuguès; i la reivindicació per una economia justa.

Uma história de histórias
Verdades mais mentiras
Lembranças de muitas memórias
E milhares de coisas perdidas
Tudo na esperança
De uma vida melhor.
A luta da transumância
Com coragem, dor e suor.
Famílias inteiras
Expostas ao abandono
Engrossam fileiras
Ao dispor do seu dono.
Pessoas simples e crentes
Atraçadas pelo sonho
Porque ainda me mentes
E por baixo de ti me ponho?
Factos do passado
Confundem o presente.
O futuro passa ao lado
Mais sei que está à frente.
Movimento sem terra
Terra sem movimento
A outra face da guerra
Que sopra ao sabor do vento.
Lordes intrujões
Discutem por tostões
Em retalho de emoções
Ferindo corações.
Um documentário vendido
De um retrato verdadeiro
De um povo ofendido
De que foi pioneiro.
Imponentes monumentos
Mais tarde construídos
Relembrem esses tempos
De tantos sonhos feridos.
O vento da serra sopra frio
Ajudando que a braseira aqueça
O romance está por um fio
Mas que o amor prevaleça.
Nem sempre a poesia se entende
Ajeitando um pouco a verdade
Nesta história tudo, tudo se vende
No tempo em que o tempo não tem idade.
Gentes do campo
Cavando na cidade

Espreitam pelo manto
Forçando a igualdade.
Os montes engolidos pelo nevoeiro
E a flor agachada sem abrir
Quase parece ser sempre Janeiro
O melhor é começar o ano a sorrir.⁴⁶⁶

La ubicació de la companyia teatral ha influït en la composició d'aquesta peça. De fet amb aquest text, la companyia i l'autor tal com ja hem apuntat abans, tracten de reivindicar la transhumància dels ramats entre les serres d'Estrela i de Montemuro: una activitat en vies d'extinció, com també ho estan els oficis que comporten tant aquest trasllat dels ramats, com l'aprofitament dels mateixos animals —llana, llet i carn. Aquesta reivindicació també es realitza a través de la recuperació de les vies pecuàries que serveixen per connectar les pastures de la muntanya a l'estiu i de la vall a l'hivern⁴⁶⁷.

La coproducció que representa aquesta obra entre el Teatro das Beiras de Covilhã i el Teatro da Serra de Montemuro sembla que recupere aquesta idea del pla i de la muntanya per estar situats sengles espais teatrals en sengles llocs geogràfics. Abel Neves concep aquesta peça seguint el dualisme que acabem d'exposar, cosa que incrementarà la connexió de la trama —i de la problemàtica que s'hi exposa— amb el públic.

No obstant això, aquesta aproximació entre l'espectador i les accions representades tenen una força centrípeta, un element de distanciament, i aquest serà l'ovella negra, Dolly, la narradora que participa d'aquesta transhumància. Creiem que el simple fet que Neves done veu a un animal, l'individualitza; no apareix tractat com un més del ramat. A més, aquesta veu provoca en el públic que l'atenció se centre en el veritable protagonista del conflicte: l'animal. En certa manera deixa de ser la víctima

⁴⁶⁶ Fitxa artística i tècnica d'*Ubelhas, mutantes e transumantes*, Teatro Regional da Serra de Montemuro. [Consulta 15 juliol 2015]

<<http://www.teatromontemuro.com/en/pdf/ubelhasMutantesTransumantes.pdf>>

⁴⁶⁷ Transumância, Grande Rota. [Consulta 14 juliol 2015] <<http://www.transumancia.com>>

del comerç i de la compra-venda per "erigir-se" en la veu de la història.

5. Referències sociopolítiques en l'obra

Aquesta peça té com a tema principal la ramaderia ovina i el seu aprofitament empresarial. En un altre ordre de coses, hem de dir que les relacions sentimentals que s'estableixen entre els diferents personatges, tenen totes un alt grau d'interès monetari i de progrés socioeconòmic. Per tant, el terreny dels negocis abraçarà la pràctica totalitat de les referències que a continuació detallarem.

Establirem dos àmbits referencials. El primer afectarà el terreny dels empresaris i el segon, el dels treballadors.

Pel que fa a l'empresariat, veiem les següents mostres que connecten la realitat amb l'obra. El capitalisme i el domini de l'empresariat sobre la societat en general és un dels moments més crus de la peça. Lã Montinha es dirigeix a Bucólico, el pastor i li etziba aquestes paraules.

LÃ MONTINHA

Ter salário e vir pedir aumento! Não lembra ao diabo. Quantos há que nem sequer têm trabalho? Por essa e por outras é que temos o país no estado em que está. Nós a ver se isto endireita, e vocemecê a pensar só na sua vidinha. [...] (p. 23)

Unes paraules que descarreguen sobre el treballador la responsabilitat de la seua vida, del seu "destí laboral", idea que caldria desterrar o si més no matisar molt, atés el tenor de les paraules següents.

LÃ MONTE

É o que for! E que culpa tenho eu que ele também seja

infeliz? Uma pessoa tem que fazer pela vida. Ele que se mexa. Eu não me mexi? *Breve pausa.* (p. 43)

LÃ MONTE

Estás alucinado, ou tísico. A mim não me deu nenhuma impressão. Esses gajos fazem tudo para me chatear. Para isto ficar mais competitivo, tive que acabar com os pastores. Acabei com os pastores e fiquei com as ovelhas. [...] (p. 44)

Lã Montinha després diu a Lã Monte que lamenta governar el món però, segons va desenvolupant-se l'obra, la lamentació serà falsa.

LÃ MONTINHA

E o que a mim me dói é que o mundo há-de ser governado por nós. (p. 25)

Dins de l'empresariat es marca amb un accent molt clar el masclisme que hi predomina.

MONTE FIO

Não me interrompam! *Breve pausa.* Por ser mulher e estar à frente quiseram humilhar-me. Isto é cão... mundo cão! [...] (p. 46)

Pareix que ha arrelat entre els empresaris d'aquesta obra el tòpic des del nostre punt de vista absurd, del somni americà.⁴⁶⁸

LÔ COENTRO

O dele [*el somni de Gordinni*]. Tornar-se muito rico, comer e ser feliz. Dizem que é o sonho americano. (p. 72)

I la manca d'ètica empresarial, pareix que siga una característica intrínseca a l'empresari que vol fer-se ric coste el que coste.

⁴⁶⁸ "Sonho americano? Conheça 10 fatos chocantes sobre os EUA". *Portal Forum*, 2013. [Consulta 26 juny 2015] <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/12/sonho-americano-conheca-10-fatos-chocantes-sobre-os-eua/>>

LÃ MONTE

Pegando numa etiqueta e mirando-a, orgulhoso. Cada vez gosto mais das coisas artesanais. As etiquetas ficaram boas, não ficaram? Imitam bem. Isto mais leite de vaca menos leite de vaca ninguém nota. A etiqueta diz queijo de ovelha da serra... artesanal, e pronto, é o que importa. [...] (p. 41)

Si ens col·loquem en el sector dels treballadors, cal que fem notar les dolentes condicions laborals a què són sotmesos. Aquestes condicions es concreten en treball explotador i atur.

LONTRINNI

Operática. Se trabalho?! Não faço eu outra coisa! Mas gosto. Sou uma escrava do trabalho. E para quê? Sim, vai-se a ver e para quê? [...] (p. 39)

LÃ MONTE

O que é que esse filho de puta [*referint-se al pastor Bucólico*] quer agora? Não me digas que vem pedir para eu lhe tratar do subsídio de desemprego! Foi despedido, e há que ter paciência. É a vida. Que culpa tenho eu que as ovelhas já não queiram ir para o monte? [...] Ele que vá falar a Bruxelas. Eu cá não posso nada. (p. 43)

A açò últim hem d'afegir un menyspreu cap als estrangers, concretament cap als xinesos. Aquestos xinesos apareixen retratats sota una visió tòpica molt negativa que ratlla la xenofòbia.

CASSETINNI

[...] Já viste, vinha montar uma loja de lãs conosco aqui. É preciso ter lata.

LÔ COENTRO

Um chinoca? Deve ser o mesmo que apareceu lá na serra a querer fazer queijinhos de ovelhoja.

LÃ MOCA

Queria misturar leite de ovelha com soja. Também tivemos que falar com ele. E falámos bem. Ele percebeu. Então disse que era melhor montar uma loja lá mais para baixo, aqui na cidade. Só pode ser o mesmo.

CASSETINNI

Chega aqui um “pingue-pongue” qualquer e decide fazer o que lhe apetece. Faz, o tanas! (p. 38)

Per acabar amb les referències a l'economia, que seria el tema central de l'obra, ens hem detingut un moment en aquesta afirmació que realitza Lã Montinha. En les seues paraules s'intueix una economia estatal malmesa per una crisi, una causa principal de la qual seria la demanda d'augment de salari entre els treballadors. Aquest increment perjudica el país. Una afirmació que l'hem escoltada moltes voltes en boca de certs polítics del sud d'Europa.

LÃ MONTINHA

[...] Está a gozar, não? Vá, vá... andor, desapareça! Para a próxima pense bem no que vem dizer. Ter salário e vir pedir aumento! Não lembra ao diabo. Quantos há que nem sequer têm trabalho? Por essa e por outras é que temos o país no estado em que está. Nós a ver se isto endireita, e vocemecê a pensar só na sua vidinha. [...] (p. 23)

6. Aspectes textuais

6.1. El subtext

En aquest apartat de l'anàlisi, cal que fem esment de les absències que presenta el text. En aquest cas tenim dos personatges que no són gens rellevants en la trama però que potser els podríem entendre com una part de la personalitat dels protagonistes a què es troben “annexats”.

El primer dels dos és Popis, un gat dissecat que fa servir Monte Fio a manera

de xal que li cobreix les espatlles. Amb aquest animal embalsamat, ella denota una aristocràcia que no existeix, una riquesa que només es queda en l'ostentació i en un quasi ridícul. A partir d'aquest detall del gat, veiem Monte Fio com una persona que, col·loquialment, "bufa en caldo gelat".

I el segon personatge absent és el marit d'aquesta senyora. Ella ens apareix com una vídua alegre des de la descripció inicial de part de l'autor i també de part de Dolly; però el que ens sorprèn és que ella es troba molt còmoda en aquest paper de rica esposa i hereva de la fortuna del seu marit.

MONTE FIO
Hipocondríaca?! Disparate! *Come delicadamente a bolinha.* Como é que uma viúva alegre como eu podia ter a mania das doenças? *Fazendo sinal a Cassetinni, que se aproxima.* Posso oferecer caganitas à minha gente? (p. 12)

En el terreny dels parlaments no hem trobat cap mostra de subtext que ens ajude a fer-ne una lectura sociopolítica.

6.2.El text

6.2.1. Acotacions

L'obra que ens ocupa s'inicia amb una acotació descriptiva dels personatges que es troba fora de la peça i que ja hem comentat més amunt. Pel que fa ja a les acotacions pròpiament dites, tenim que moltes d'elles incorporen gran descripció

escenogràfica. Aquesta descripció pensem que potser Neves l'haja tinguda en ment per facilitar el treball en l'escenari amb personatges que són animals que parlen i així ajudar un poc més a la caracterització dels actors i de les actrius. L'autor es veu en l'obligació de col·laborar, aportant aquestos textos, amb els escenògrafs i el director a l'hora del muntatge d'aquestos personatges animals.

A banda del treball amb personatges animals, notem una gran descripció en vestuari —roba i molts complements—, com si la vestimenta ens indicara la classe social a què pertanyen o aspiren a pertànyer, més bé, els dos empresaris de les ovelles.

Ens ha cridat l'atenció el truc teatral de les cagadetes. En realitat es tracta de boletes de xocolata que passen per cagades entre els actors però que "es converteixen" en dolç xocolate en mans del públic. I Neves desitja que així siga perquè ho escriu en una acotació.

Cassetinni recolhe uma ou duas saquetas e estando o público perto da cena oferece as caganitas-bolinhas de chocolate.
(p. 12)

Existeixen altres moments de la peça en què l'autor es dóna a conèixer en les acotacions, la qual cosa fa que s'erigisca en una mena de constructor de significat en certes ocasions subjectiu. Aquests moments condicionen la recepció encara que hem d'admetre que no s'excedeix en tergiversar el significat denotatiu inicial.

Ens estem referint a un cas on l'autor acosta l'ambient de l'escena a un referent real i concret de la Serra de Montemuro —cal recordar que aquesta peça és un encàrrec del Teatre Regional da Serra do Montemuro. Aquest acostament ens condueix a afirmar que el paisatge i fins i tot la trama siguen familiars al públic espectador, o almenys al públic de l'estrena, que de fet va ser el mateix veïnat de Campo Benfeito.

Aquesta identificació, però, té l'entrebanc que ja havíem apuntat: la veu de l'ovella Dolly marca una distància entre la realitat i la ficció que ella és capaç de contar.

No telão pintado vemos uma paisagem campestre, um recanto do Montemuro, e um bosque de carvalhos. [...](p. 26)

O un altre cas com quan l'autor organitza narrativament la trama de l'obra per si en quedava algun dubte.

Retomamos o final da Cena 4, que ficou suspensa, com as personagens nas mesmas posições. O mesmo burburinho fora de cena, tal e qual na cena 4. Monte Fio sorri para Lã Monte, que também sorri. (p. 62)

O el darrer cas que hem trobat, en què Neves cap al final de la peça afalaga el públic amb qualificatius positius.

Ouve-se a música da Canção Final. Primeiro instrumental, e depois com os actores e ovelhas em cena, cantando para os eventuais agradecimentos do estimado e paciente público: (p. 73)

Al nostre entendre pareix que vulga complaure la companyia que li ha fet l'encàrrec de l'obra o més bé que el text també tinga la seua importància a nivell de lectura. La hipòtesi més plausible és que aquestes acotacions i d'altres hagen estat més perfilades i detallades després de la direcció d'escena, la representació i l'estrena de la peça. És a dir, potser se n'haja fet una postscriptura que incloga més elements descriptius i detallístics en allò que afecta el muntatge, i no tant el text. El privilegi de tenir a disposició el mateix autor, permet que puguem convertir les nostres hipòtesis en tesis o rebutjar-les. El fet que el públic siga tan ben tractat, segons ell, és només una gentilesa de l'autor i prou. No obstant aquesta afirmació de Neves, hem de dir que el

públic corrobora els adjectius donada l'acceptació que la peça ha tingut en localitats com Covilhã⁴⁶⁹, Seia⁴⁷⁰, Évora⁴⁷¹ o Seixal⁴⁷².

6.2.2. Diàlegs i parlaments

a) Efectes i recursos metateatral

Passem a veure quins són els efectes o recursos metateatral que Neves va emprant al llarg de l'obra i que creen un significat carregat d'una certa ideologia, almenys amb una voluntat de fer recapacitar l'espectador o de somoure el preconcepte que puga tenir sobre qualsevol tema social o polític.

Ja hem al·ludit abans al paper de l'ovella Dolly. Aquest personatge apareix amb una funció narrativa molt clara al llarg de l'obra. Actua, mai millor dit, com una ovella que no és com totes les altres. Està fora del món real perquè es dirigeix a un narratori/públic, però al mateix temps és una ovella que forma part d'un ramat, una ovella negra, a ulls del pastor.

Aquest qualificatiu "negra" inserit en l'expressió "ovella negra" genera una sèrie de connotacions que fan que el personatge guanye en complexitat. Dolly apareix com

⁴⁶⁹ Teatro das Beiras. [Consulta 13 juliol 2015] <<http://www.teatrodasbeiras.pt/detalhesPeca.asp?id=69>>

⁴⁷⁰ "Ubelhas, Mutantes e Transumantes" sobe ao palco em Seia. *Portal da Estrela*. [Consulta 13 juliol 2015] <<http://www.portadaestrela.com/index.asp?idEdicao=198&id=8880&idSeccao=1665&Action=noticia>>

⁴⁷¹ Évora recebe peça de duas companhias serranas. *RTP* [Consulta 13 juliol 2015] <http://www.rtp.pt/noticias/cultura/evora-recebe-peca-de-duas-companhias-serranas_n160199>

⁴⁷² Câmara Municipal de Seixal. [Consulta 13 juliol 2014] <<http://www.cm-seixal.pt/NR/exeres/7F4977F4-9F52-49BF-B080-9398338A897F.frameless.htm?NRMODE=Published>>

un personatge transgressor, diferent, fora de la norma i d'allò que seria normal en un animal de la seua espècie. Hem passat d'un mamífer sense cap poder de decisió, sense cap mena de voluntat pròpia, sense capacitat de discerniment, a un animal que trenca amb tots aquests pressupòsits. Dolly és qui marca els *tempos*. De fet, ella enceta la "història" (p. 7) i ella és qui la tanca amb aquella mena d'epíleg, "quase final" que constitueix l'escena 22 i última de l'obra. Evidentment, encara que siga una "ovella negra", Bucólico el pastor ens recorda que es tracta d'un animal perquè en un moment donat, la recondueix al seu ramat.

BUCÓLICO
Off Dolly dum cabrããã... ronhooosa! Toca a andar, ou tu
penses que sou eu que vou estrumar? (p. 8)

Aquesta veu contadora de la història, incrementa el caràcter narratiu de la peça al mateix temps que ens apropa a les contalles populars. Dolly a més, té una funció ordenadora del temps: l'atura a voluntat. El temps ficcional, però també el temps real de la representació perquè els actors fan d'estàtues en escena. Hem de subratllar en aquest moment, que el fet que tothom en escena es quede paralytitzat esdevé un element distanciador o d'estranyament en el públic espectador.

Aquesta aturada temporal li serveix a l'autor per construir una retrospectiva temporal que abraça des de l'escena 4 a la 19, i a nosaltres per a posar-nos en antecedents del desenllaç final de l'obra. Aquest desenllaç apareix en l'última escena amb el títol "quase final", la qual cosa converteix el final en un punt i seguit amb els negocis junts i renovats, tant el de la formatgeria com el de la confecció de peces de llana.

Amb la intenció, al nostre entendre, de fer partícip el públic, Neves trau de l'escenari en l'escena 10 l'acció de l'obra i l'escampa per tot l'espai teatral, la qual cosa

fa que tot l'espai físic i tots els individus esdevinguen part de la ficció que tractem.

A um canto do teatro, surgindo do nada, a Ovelha Negra.
(p. 35)

Un altre recurs que utilitza Neves i que nosaltres contemplem en la nostra anàlisi és el que es refereix a les paradoxes i als contrasentits. En aquest cas només n'hem vist una, de paradoxa, la qual no arriba a ser-ho i l'anem a entendre com una simple contraposició. Es tracta del dualisme entre el camp i la ciutat personalitzat en dos individus: Lã Monte, els de dalt o els de la muntanya; i Monte Fio, els de baix o els de la ciutat. En aquest cas no parlariem d'opressors i oprimits sinó més bé del passat —muntanya— i del futur —ciutat. Si aquesta dualitat la contemplàrem sota un prisma econòmic tindriem els de dalt com els conservadors, els artesans, els qui viuen d'una economia pràcticament de subsistència, d'una banda. I els de baix els hauríem d'entendre com els capitalistes, els qui tenen un afany d'acumulació de capitals i d'exportació dels seus productes. En definitiva, tenim els qui viuen tancats i ancorats en el passat, i els qui miren d'exterioritzar els seus productes, d'exportar-los, d'engrandir el seu negoci, com ja hem exposat.

Com bé venim apuntant en la nostra tesi, les sentències, refranys i tota mena de màximes són les expressions que concentren la major moralitat en la menor quantitat de text possible. En aquest cas n'hem trobades unes quantes que ens remetent al terreny de l'economia, o més concretament dels diners; i altres al comportament que s'hi ha de tenir.

<p>Mostres de sentències, refranys, proverbis, màximes, etc.</p>	<p>Comentaris explicatius</p>
<p>[...]“<i>Pensamento do Dia: Quanto mais andamos, menos ficamos.</i>” [...] (p. 15)</p>	<p>Aquesta és l'única mostra que apareix en una acotació. Es tracta d'un lema que hi haurà escrit a mà en el teler de Monte Fio. Segons l'autor, estem simplement al davant d'una paradoxa absurda.</p>
<p>LONTRINNI [...] Uma pessoa trabalha e já não pensa em certas coisas. (p. 17)</p>	<p>A partir d'aquest raonament intervé Monte Fio amb el discurs, de tothom ben conegut, d'“el treball us farà lliures”. No ho fa en termes nazis sinó que entén el treball com un element alliberador de l'opressió i de la seua obligació, cosa que és compensada per la riquesa que aquest produeix.</p>
<p>GORDINNI [...] o segredo é a alma do negócio [...] (p. 28)</p>	<p>El sastre li demana a Monte Fio quin és el pla que té a nivell empresarial i ell mateix diu que cal ser discret per fer negocis.</p>
<p>GORDINNI [...] a natureza humana suporta coisas incríveis. (p. 29)</p>	<p>El mateix personatge respon a Montefio quan aquest li diu com aguanta la seua dona. També ell, com Lô Coentro a Lã Monte, vol enverinar la seua esposa.</p>
<p>MONTE FIO [...] diz-se que em terra de cegos... GORDINNI ... quem tem um olho é rei! É fácil. MONTE FIO Pois... mas em terra de cegos... basta dizer que se tem um olho. Os outros não vêem. [...] (p. 31)</p>	<p>Amb el refrany es crea un joc irònic entre tots dos personatges mentre parlen generalitats sobre com fer els negocis. Gordini s'autonomena “conselheiro económico” davant de Monte Fio. (p. 30)</p>
<p>LONTRINNI Voz do povo, voz de Deus. (p. 58)</p>	<p>Aquest antic refrany es diu perquè Monte Fio i Lontrinni parlen de les bondats del marit mort. Tothom és bo quan mor, diu Lontrinni, argument que reforça amb el refrany en qüestió. No creiem que aquest siga el poble compromès ni revolucionari que s'espera.</p>

Ja per finalitzar amb aquest apartat dels recursos metateatral, hem d'atendre els tabús i els disfemismes que hem localitzat en el text que analitzem. Per establir-ne alguna sistematització, podem afirmar que els tabús apareixen en l'àmbit de l'economia i en l'àmbit de les relacions personals apareixen tots els disfemismes, alguns dels quals ratllen l'insult.

Mostres de tabú/disfemisme	Comentaris explicatius
LÔ COENTRO Aquele aspecto respeitante ao projecto do melhoramento financeiro. <i>Lã Monte olha fixamente para Lã Coentro</i> . Então, senhor Lã Monte... aquele aspecto... o subsídio. [...] (p. 20)	El mateix personatge expressa el tabú — "melhoramento financeiro"— i el disfemisme —"subsídio". S'adona que fa el ridícul amb aquesta terminologia econòmica inicial.
LÃ MONTINHA [...] Víbora! Megera! (p. 13)	Insults referits a Monte Fio.
GORDINI [...] Eu poderia desflorá-la. [...] (p. 34)	S'està referint a la seua dona. Ell voldria que s'operara i tornara a ser verge per llevar-li la virginitat de nou.
LÃ MOCA [...] Vá... e não me obrigues a ser cabrão... (p. 36)	Paradoxalment li ho diu a Bucólico, el pastor.
MONTE FIO Estás um pipo... anafado... insuportável de ver! <i>Indicando Lontrinni</i> . E tu? Uma almôndega! Dantes não eram assim. (p. 46)	Aquestos són adjectius referits al fet d'estar gros.

b) Metàfores i símbols

En aquest apartat de les metàfores o dels símbols hem de recordar el que ja hem explicat, referit a l'ovella negra. Aquest símbol, com bé sabem s'aplica al membre d'un conjunt que és considerat diferent, en aquest cas pel color de la llana. Des de

sempre, aquesta llana, per ser negra no podia ser tenyida i per tant era molt més barata que la blanca. Per això es rebutjava aquest tipus d'ovella. Encara que en la nostra obra, paradoxalment, siga l'ovella més important i la que hi apareix individualitzada.

La figura del patró —"patrão"— apareix inconcreta, com una mena de figura arquetípica i elevada, caracteritzada per l'exercici del poder sobre els treballadors i a més per la seua inaccessibilitat. Ho notem perquè Bucólico, el pastor, és l'únic personatge que qüestiona aquest sistema econòmic donat que, a més en pateix les injustícies.

LÃ MOCA

Porque um patrão não é para a gente falar com ele. Um patrão está lá no sítio dele, e pronto, é assim.

BUCÓLICO

O que ele fez não está bem feito. Está bem feito? Tenho família... filhos para criar. Uma pessoa chega-se a pontos que o melhor é... (p. 35)

Paga la pena que ens detinguem un moment en aquest personatge. Bucólico originàriament significava "pastor de bous", i no d'ovelles. Des del nostre punt de vista, ja trobem una xicoteta desgràcia inicial en el seu nom.

En Bucólico veiem els poemes de Virgili, *Bucòliques*⁴⁷³, i els seus antecedents, que són els *Idil·lis* de Teòcrit. En totes dues composicions clàssiques ens trobem assumptes de pastors en una realitat del camp salvatge, de la *silva* o bosc idealitzats. Aquests poemes manifestaven per part de l'autor una intenció d'evadir-se de la realitat quotidiana, urbana. En aquestes composicions poètiques dialogades o monologades apareixen una sèrie de tòpics, com serien

- Un ambient pròxim al paradís de l'Arcàdia —*locus amœnus*—

⁴⁷³ VIRGILIO, *Bucòlicas*, edició bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.

- El desig de la natura i l'enyorança del camp perdut
- Les lamentacions amoroses
- *Arbore sub quadam*, és a dir, que el pastor descansa, canta i toca una flauta a l'ombra d'un arbre qualsevol.⁴⁷⁴

Si parem atenció al nostre pastor, ens adonarem de seguida que no podem descriure'l a partir d'aquests tòpics. Bé es cert que l'acció de l'obra es desenvolupa en un ambient rústic però a ulls del pastor, gens "*amœnus*" per les condicions laborals tan desfavorables que pateix. A més, Bucólico no presenta cap sentiment d'enyorança del seu ambient perquè mai n'ha eixit. No contempla ni un passat aliè al lloc on ha nascut, ni un futur de canvi cap a la ciutat. Demana treballar en millors condicions, però treballar en l'ofici que té. Evidentment el tema amorós en ell ni es contempla. És un home curtit en el pastoreig i gens dedicat a afers sentimentals. Si de cas, l'únic amor que Bucólico demostra és l'amor cap a la natura, cap al camp.

Pel que fa al tòpic llatí que hem exposat en darrer lloc, hem de dir que Neves sí que el respecta en la peça i per tant tenim un pastor que desperta després d'una nit de descans, i ho fa tocant la flauta i cantant una cançoneta. De l'arbre no se'n diu res, però el podem arribar a suposar.

Potser Neves aprofite els tòpics clàssics per trencar-los sense abandonar els més clarificadors i identificadors de la imatge social del pastor: el lloc campestre, el cant i la música de flauta i l'ofici, als quals hem d'afegir-ne la indumentària típica.

El trencament a què ens referim es basa en el que exposem a continuació. Notem que Bucólico és un home que té una feina molt dura, la de pujar i baixar els ramats perquè pasturen en diferents contrades. I finalment, cobra poc i és molt pobre. La seua opressió davant els amos el conduirà a ser insultat per acabar rebel·lant-se i

⁴⁷⁴ "Titir, tu sota el faig d'espaiós brancam recolzant-te". RIBA, C., *Les Bucòliques de Virgili i altres poemes pastorals*, Barcelona Universitat de Barcelona, 1993, p. 22.

matant a ganivetades les ovelles.

El pastor abandona la imatge idíl·lica que s'esperaria d'ell, per una altra plena d'agressivitat. Aquesta reacció violenta recorda en certa manera el luddisme: la destrucció de l'element opressor per part dels treballadors que reivindicaven millores salarials i laborals. Ens referim a la destrucció de les màquines —curiosament eren els telers en l'Anglaterra de finals del segle XIX. Podem rellegir *Els teixidors* de G. Hauptmann— o les ovelles. Amb aquesta, anem a dir "contradescripció" del pastor, trobem en la peça un altre element d'estranyament, que al mateix temps que es troba ben integrat en la trama, la trenca per esdevenir un element que construeix discurs des del nostre punt de vista, compromès. En definitiva, que fa pensar el públic.

c) Ironies

Passant a tractar les mostres d'ironia o de sarcasme, hem pogut advertir que, pel nombre d'exemples que hem trobat, podem dir que el to general de l'obra és un to irònic que el públic agraeix. De tota manera entenem que la finalitat de la peça no seria el *divertimento* de l'audiència. S'hi troben elements tràgics com les frustracions entre els personatges, des del pastor Bucòlico, maltractat per Lã Monte, fins als mateixos empresaris per l'ansia d'apoderar-se del negoci de l'altre.

Paga la pena que recordem aquí que l'ovella Dolly en l'escena 2 ja parla de destí tràgic de la peça i al mateix temps inclou l'element catàrtic, purificador i moralitzador o didàctic de les accions que s'esdevenen en l'escena, les quals poden convertir l'obra en una comèdia. Tot plegat amaga l'ambigüitat amb què podem entendre els comportaments de les persones i al mateix temps recorda el poeta clàssic Horaci:

DOLLY

[...] E aviso já: é uma história trágica! Trágica! E as histórias trágicas normalmente acabam mal. Ou bem, depende; porque sempre podemos aprender com o mal dos outros e fazer da tragédia... aqui, uma comédia... aí. [...] (p. 7)

[...] s'endú tots els vots qui barreja el profit i el gust, delectant el lector i alhora instruint-lo.⁴⁷⁵

Hem destacat en aquesta graella les ironies que hem cregut òptimes per a la nostra anàlisi; n'hi ha moltes més que cooperen en el sentit tràgic o tragicòmic, si es vol, del text.

Mostres d'ironia/sarcasme	Comentaris explicatius
<p>BUCÓLICO Pooorra! Amanheceu depressa! Isto no tempo dos antigos não era assim. (p. 5)</p>	<p>El pastor, Bucólico, que ja porta un nom antic; que ix tocant una flauta; que es dedica a portar les ovelles en transhumància amunt i avall, sembla irònic que parle dels temps.</p>
<p>DOLLY A história a que ireis assistir passou-se num tempo que ninguém consegue saber ao certo quando foi. [...] Não no tempo em que os animais falavam, porque isso podia ser agora, [...] (p. 7)</p>	<p>L'ovella clonada parla al públic. Ara — pensem que es puga referir al moment present en la ficció i no només al segle XXI, al moment real— potser els animals parlen.</p>
<p>MONTE FIO Subiram as encomendas? LONTRINNI Muitíssimo! Agora mesmo chegaram pedidos de meias e gorros para a Roménia, Casaquistão e Patagónia. CASSETINNI Angola também. MONTE FIO Angola?! CASSETINNI</p>	<p>Vet aquí el capitalisme sense escrúpols. Venen barrets de llana a un país que es troba molt a prop de l'Equador.</p>

⁴⁷⁵ HORACI, *op. cit.*, p. 142.

<p>Não precisam dos nossos gorros quentinhos, mas gostam das cores. LONTRINNI Por aqui se vê o sucesso da empresa. (p. 15)</p>	
<p>LONTRINNI É no que dão estas empresas familiares. <i>Voltando-se e falando para Cassetinni.</i> Império têxtil, muito império, vai-se a ver e é tudo uma caldeirada doméstica. Uma pessoa tem que ver, ouvir e calar. <i>Monte Fio e Gordinni afastam-se.</i> (p. 18)</p>	<p>Lontrinni, la muller de Gordinni el costurer de Monte Fio, critica l'arrogància de l'empresa de filatures. I ho fa davant de la seua propietària.</p>
<p>BUCÓLICO [...] e isto de andar assim pelo monte... LÃ MONTE <i>Sempre irritado, forte.</i> Andar assim como? Queres andar de patins? De jeep? Um trenó? Queres um trenó? Arranja-se. <i>Para Lã Moca.</i> Depois arranjias um trenó para o nosso Bucólico. Não te esqueças. [...] (p. 22)</p>	<p>El pastor es queixa de les condicions laborals del seu ofici i l'empresari agafa al peu de la lletra les seues paraules, hi ironitza i quasi arriba a l'insult cap al pobre i desgraciat pastor.</p>
<p>LÔ COENTRO Um chinoca? Deve ser o mesmo que apareceu lá na serra a querer fazer queijinhos de ovelhoja. LÃ MOCA Queria misturar leite de ovelha com soja. [...] (p. 38)</p>	<p>Ja hem comentat com apareixen els xinesos en l'obra però el fet que aparega aquest neologisme —“ovelhoja”— junt amb un altre que apareixerà després i que és “pingue-pongue” (p. 38), referit al xinès mateix, fa que el discurs arribe al sarcasme ratllant el racisme.</p>
<p>LÃ MONTE [...] Como é que se escreve ovelha? É com u? Aqui está com u... com u e bê. É com u e bê? Ubelha?! LÃ MONTINHA Já tinha reparado. Está mal. LÃ MONTE Já tinhas reparado, está mal e não disseste nada? Okei, não interessa. É artesanal, não há problema. (p. 41)</p>	<p>Veiem com Lã Monte està etiquetant manualment els seus formatges amb unes etiquetes que ell mateix ha dissenyat. La seua poca cultura fa que haja escrit incorrectament la paraula “ovelha” i aparega escrita “ubelha”, recordant la pronúncia rústega de la comarca de la Beira.</p> <p>El problema se soluciona adduint que el producte és artesanal, cosa que ens porta a pensar que allò artesanal, manufacturat no és bo: no és correcte de cara al consumidor.</p>

<p>LONTRINNI <i>Interrompendo</i>. Desemprego, vai haver? MONTE FIO Minha querida... não sou bruxa, não é? Em primeiro lugar, o futuro, depois... o resto. LONTRINNI Futuro? MONTE FIO Futuro da empresa. LONTRINNI Ah!... E o futuro da empresa vem a ser o quê? MONTE FIO Prosperidade (p. 47-48)</p>	<p>L'esposa del costurer li demana a Monte Fio si hi haurà atur donat que la intenció de la propietària de l'empresa és fusionar els negocis i crear una empresa que utilitze un sistema de videovigilància, cosa que faria que els vigilants, Cassetinni i Lã Moca, foren del tot prescindibles. Aquest atur a Monte Fio no li preocupa gens ni mica.</p>
--	--

d) Ús de les formes verbals personals

Pel que fa a l'aspecte referit a la vinculació entre l'ús de les formes personals tant a nivell de verbs com fins i tot a nivell de pronoms o de possessius, no hem vist cap exemple que s'adiga a la pauta d'anàlisi que estem aplicant en la nostra investigació.

7. Conclusions

Després de tota aquesta anàlisi, ens hem apercebut del caràcter d'obra d'encàrrec d'aquesta peça. Amb això no volem dir que la qualitat literària ni dramaturgic de la peça siga menor, sinó que pels llocs on es desenvolupa la trama, pel to irònic i de vegades paròdic de certs passatges i fins i tot pels personatges que hi apareixen, pensem que és una obra molt pensada per a un tipus de públic i de teatre concret. Neves torna a seguir Horaci.

L'obra que crees per complaure ha de ser propera a la realitat, que no requereixi haver de donar crèdit a segons què [...] ⁴⁷⁶

Però fuig del classicisme en els moments d'estranyament que hem anat explicant al llarg de la nostra anàlisi.

A banda d'aquest aspecte, i reprenent el tema de la paròdia, podríem arribar a pensar que l'objectiu social o sociopolític està vinculat a la crítica al capitalisme des d'un punt de vista local o localista però extensible a tot el sistema econòmic predominant al món desenvolupat. És a dir que, encara que la peça no haja estat concebuda en un principi per a cap tipus de denúncia s'aconsegueix qüestionar o almenys posar de relleu, temes com l'atur; l'aprofitament dels recursos agraris i forestals en el segle XXI, on l'agricultura és la germana pobra dels sectors econòmics; la ramaderia tradicional, etc.

Com a reflexió de cloenda, cal que escrivim aquí que en l'escena 21 de l'obra, la mateixa Dolly sí que incrementa el grau de denúncia de la peça. No ho fa criticant tot el sistema capitalista sinó l'origen d'aquest sistema: els diners. Podríem recordar moltes composicions literàries en què els diners hi són l'element de conflicte entre les persones, però deixem que parle l'ovella. Ironia final: sembla mentida que siga l'ovella la que més s'adone del perill dels diners i no tant les persones.

DOLLY
Uma tragédia pegada!
Abisei, num abisei? Eu abisei!
Sou uma ubelha abisada!
Cantando.
Dinheiro bonitinho
Quem nos dera longe dele
Anda tudo ao dinheirinho
Nós todos e mais aquele [*referint-se a La Monte, l'empresari*] (p. 68)

⁴⁷⁶ HORACI, *op. cit.*, p. 142.

3.5. *Vulcão*

1. Motivació pregona de l'autor

Vulcão és la darrera obra que Abel Neves estrena a Lisboa. Publicada en col·laboració amb l'editorial Bicho do Mato⁴⁷⁷ i estrenada al Teatro Nacional Dona Maria II el 26 de novembre de 2009, aquesta peça monologada va ser interpretada per Custódia Gallego⁴⁷⁸ sota la direcció de João Grosso. En paraules del mateix Abel Neves:

Vulcão teve origem num convite feito por uma atriz, Custódia Gallego. Tratava-se de escrever um monólogo para uma atriz, eu que nem gosto de monólogos, mas decidi fazê-lo. E acabou uma obrinha feliz, parece-me, apesar das enormidades que andam pelo texto. Evidentemente que há lumes muito intensos na obra que fazem pensar essas outras enormidades que há por aí, mas posso assegurar que, mais uma vez neste caso, trama e personagem foram inventadas.⁴⁷⁹

Neves ens està dient que encara que siga una peça totalment inventada, aquestes "*enormidades*" que presenta són les que la connecten amb la realitat més cruel que dibuixa el maltractament cap a les dones exercit per part dels marits.

Aquest *Vulcão* esclata quan la voluntat de Valdete és molt clara: deixar enrere el passat i encarar una nova vida sense Samuel. El fet de ser una peça monologada —amb uns matisos que anirem explicant a poc a poc— fa que el focus d'atenció se

⁴⁷⁷ NEVES, A., *Vulcão*, Lisboa, Bicho do Mato, 2009. Citem per aquesta edició.

⁴⁷⁸ NEVES, A., "O'Vulcão' não existe", *Teatro Municipal da Guarda*, 6 abril 2010. [en línia]. [Consulta 31 agost 2015] <<http://teatromunicipaldaguarda.blogspot.com.es/2010/04/o-vulcao-nao-existe-texto-de-abel-neves.html>>

⁴⁷⁹ Conversa amb l'autor del 8 de desembre de 2014.

centre en la dona: és ella qui ens ho conta absolutament tot, fins i tot la premonició de la gitana de la fira, la qual sembla que ens la done per vàlida i ens vaja suggerint l'opinió que hem de crear-nos.

Disse-me que era tudo felicidade, mas avisou que havia alguém que me queria mal, e que a coisa podia dar-se em qualquer altura e eu pensei no Samuel que estava à nossa espera, à saída, para irmos ao poço da norte. (p. 34)

Aquesta peça per la forma —monòleg interior de la protagonista femenina— i pel tema que tracta —el maltractament cap a la dona i el seu posterior alliberament per encarar una vida nova— no deixa de recordar-nos un parell de títols: *La infanticida* de Víctor Català i *La plaça del diamant*, de Mercè Rodoreda.

En el primer cas també observem un monòleg dramàtic, en vers, escrit per Caterina Albert i Paradís el 1898 i guanyador dels Jocs Florals d'Olot d'aquell mateix any. Hi trobem una dona jove, la Nela, que per la pressió social, però sobretot familiar, ha optat per assassinar el seu fill acabat de nàixer davant la negativa del pare d'acceptar el jove Reiner com a gendre.

Establir paral·lelismes entre aquesta obra i la de Neves és molt arriscat, però malgrat la distància temporal entre tots dos textos i tots dos autors, hi veiem uns quants punts en comú. La primera sintonia que observem és el fet que siga la dona la protagonista i la "contadora" de tota la seua història, no al públic sinó a uns interlocutors que ella troba al seu davant. En el cas de Nela són els metges del manicomi on es troba en un present ingressada⁴⁸⁰. I en el cas de Valdete, unes persones misterioses que la visiten i que s'ubiquen al saló de sa casa, saló que identifiquem amb la *chaise longue* que hi apareix també en l'acotació inicial.

⁴⁸⁰ "Cel·la pobra d'un manicomi; [...]" Acotació inicial de l'obra. CATALÀ, V. / ALBERT, C., *La infanticida i altres textos*, Barcelona, La Sal, 1984, p. 41.

Uma chaise longue e duas cadeiras, à frente das quais está uma pequena e baixa mesa com tampo de mármore, quase um altar. (p. 7)

Totes dues protagonistes també viuen en un ambient rural molt aïllades i apartades del que voldrien que fóra el seu món. En el cas de Nela, trobem una xica dedicada a la cura dels homes de la masia i a col·laborar en les feines del camp. En el cas de Valdete, també trobem una dona dedicada a tenir cura del marit i del fill en una casa a tres quilòmetres de la torre de vigilància contra incendis més pròxima i sense veïnat.

El segon referent que ens ocupa és Mercè Rodoreda i la seua novel·la *La plaça del diamant*. Ens trobem davant de la història contada en forma de monòleg interior per la jove Natàlia —immediatament rebatejada per Quimet com a Colometa, fet que no ocorre a *Vulcão*— que, casada amb el seu marit es resigna a què el seu espai vital, sa casa, es trobe a poc a poc ocupada pels coloms que li serviran a Quimet com a font d'ingressos durant l'època de la preguerra espanyola.

En el cas de Valdete, trobem una dona l'espai vital de la qual també es troba ocupat, o més ben dit envaït, pels gossos. La reacció d'ambdues dones davant la decisió de fer entrar en casa aquestos animals no serà gens ni mica la mateixa. Colometa no s'hi oposarà. Valdete al principi s'hi negarà però res no podrà fer perquè el seu marit els entre en casa.

Logo que soubemos da infelicidade da criança [els pares ja han pres consciència de què significa tenir un fill cec], estranhei que o meu marido só me falasse em cães e a dizer-me que ia trazer cães para casa. «Os cães fazem bem a os cegos», disse ele. «É um bebé», disse eu. «É para se habituar», disse ele. E eu: «Não vais trazer cães cá para casa.» E ele: «Claro que vou!». (p. 14)

Aquestes semblances però, ens serveixen per entendre que les relacions entre marit i muller es mantenen més o menys de la mateixa manera fins ara: marit dominant i dona submisa; sense, com hem dit abans, que es pretenga tractar aquestos referents narratius com a font d'inspiració per part de Neves.

2. Argument

Valdete, la protagonista, viu en un poble totalment submisa al seu marit Samuel. Ella somiava ser feliç però en nàixer cec el seu fill, tot es torna un infern. Samuel es dedicà a partir del naixement del xiquet a capturar gossos i llençar-los en un clot que ell mateix ha construït mentre es feia passar per veterinari i col·leccionava en urnes de vidre les entranyes dels gossos sacrificats.

Una nit Samuel lliura el seu fill a una màfia de tràfic d'òrgans. Ella, però, accepta seguir vivint amb el marit amb l'esperança de retrobar el seu fill. Un bon dia Samuel pateix dos atacs i es queda cec, moment en què ella aprofitarà per llençar-lo al clot del gossos on morirà.

3. El treball del receptor-espectador

Existeixen en aquesta peça els següents personatges: Valdete, Samuel i el fill, que en serien els principals; dos personatges que anem a anomenar "no-presents" —els quals realitzen només el paper d'interlocutors amb la protagonista, i almenys un d'ells és una dona—; Lurdes la botiguera i la gitana de la fira, que hi són al·ludits.

Anem a centrar la nostra atenció en primer lloc en els principals. Hem rastrejat al llarg de l'obra els qualificatius que Valdete va atribuir al fill, a Samuel i a ella mateixa, i els que es van atribuir els uns als altres. Aquests qualificatius —a voltes epítets i a voltes vocatius— ens comuniquen a nosaltres-espectadors aspectes físics, de la personalitat o dels comportaments, de manera que la imatge dels personatges que configurem, ja ens ve quasi totalment dissenyada per les paraules de Valdete. El nostre “marge de maniobra” com a creadors de personatges és molt estret.

El marit segons Valdete	Valdete segons Valdete
<ul style="list-style-type: none"> • Era uma jóia (p. 9) • Era nojento, um asco, um porco. (p. 9) • Era um pulha, o meu marido. Posso dizê-lo agora, com todas as letras. (p. 10-11) • [...] era o sangue na neve que lhe dava tesão. [<i>Referint-se a quan veia el vídeo de l'assassinat de les foques a l'Àrtic</i>] (p. 13) • [...] e sempre acabava depressa [...] [<i>Referint-se a l'acte sexual</i>] (p.13) • O meu marido não sabia falar com o filho, não queria, mas, com o calor do álcool, falava. (p. 14) • Nunca foi capaz de tocar no meu filho. Nunca! E quando digo nunca é nunca. (p. 17) • O monstro fechava a porta [...] (p. 17) • [...] desde o nascimento do menino, e ele mudou de homem para monstro [...] (p. 18) • De vez em quando era inteligente, o meu marido (p. 35) • Assim os dias não eran tão tristes, com o escroque do pai [...] (p. 37) • Meu querido bandalho, tu, [...] (p. 38) • [...] eras um bandalho miserável, [...] (p. 39) 	<ul style="list-style-type: none"> • Eu estava a gostar [<i>Referint-se al fet ser penetrada sexualment per darrere</i>] e não estava a perceber, é verdade. Aliás, não estava a pensar bem. (p. 13) • [...] habituei-me [<i>Referint-se a la gestió dels gossos que feia el marit</i>] (p. 15) • [...] esquecida nesta casa —presa, é melhor dizer— (p. 16) • [...] «vou de gatas». Era parte da minha vida, isso... de gatas. (p. 17) • Sim, eu sei que estou proibida de ir à loja [...] Desculpa... [<i>Davant del marit per haver anat a la botiga a fer la compra</i>] (p. 21) • Um dia, juro, hei-de ser feliz... (p. 21) • [...] nunca fui de ler muitos libros. O meu marido é que sim, mas não sei para que lhe serviram. (p. 22) • O que o meu marido me mandou fazer, fiz tudo muito bem. Punha-me de gatas sem ele mo pedir, [...] (p. 23) • [...] ajudar o meu marido a ser ainda mais o homem que era. (p. 23) • E desatei a ser boa, boazinha demais. (p. 23) • Voltaste a dominar-me e eu fiz tudo o que tu querias, a tua submissa. [...] A tua submissa... odeio-te! (p. 39) • [...] se eu não fosse submissa, se eu fosse outra, eu teria vivido outra vida. (p.

<ul style="list-style-type: none"> • [...] meu bruto / o meu bruto [...] (p. 42, 43, 44, 47 i 48) • [...] meu grandessíssimo bandalho, ... traficante ... bandido... [...] (p. 42) • Não falas... burgesso [...] (p. 44) • [...] querias ficar ridículo, e ficaste... [...] [<i>Referint-se al moment quan ha patit l'atac i ella l'ajuda a posar-se el pijama d'ossets estampats</i>] (p. 45) • [...] julguei que estavas passado, maluco, [...] (p. 45) • [...] um bruto pateta [...] (p. 45 i 46) • [...] eras um odre a cheirar a enxofre... ovos podres... um ogre... bandalho... (p. 47) • «Que foi, meu querido?» (p. 48) 	<p>42)</p> <ul style="list-style-type: none"> • [...] metida nas tuas garras, presa, sem poder sair, sem telefone, sem poder falar, sem poder correr, presa... humanidade assim... tens razão, é melhor que não haja, mas cuidei de ti (p. 42-43)
--	--

El fill segons Valdete	El fill segons el fill	El fill segons el marit
<ul style="list-style-type: none"> • O meu filho é cego. (p. 12) • O nosso filho tinha oito anos. (p.13) • Logo que soubemos da infelicidade da criança [...] [<i>Referint-se a la malaltia dels ulls</i>] (p. 14) • «Meu querido, [...] (p. 22) • O meu menino cresceu, tinha dez anos [...] (p. 22) • [...] meu menino [...] (p. 47) 	<ul style="list-style-type: none"> • «Eu, se pudesse, desaparecia», [...] (p. 22) 	<ul style="list-style-type: none"> • «Sobredotado», repetiu o monstro, «uma estupidez. Acontece.» (p. 22) • Como é que o desgraçado vê a bola? [<i>Referint-se a quan juguen al futbolí de la fira mare i fill</i>] (p. 36)

En primer lloc determinem Samuel. Aquest marit és percebut per Valdete com un ésser animalitzat en la majoria de les ocasions en què s'hi refereix. I ho fa tant des del punt de vista físic en tractar-lo de porc, per exemple —suposem per l'aspecte extern i a voltes pel seu comportament, com quan diu que fa tanta pudor a gos que

tira d'esquena⁴⁸¹— com des del punt de vista del seu comportament sexual —que no sensual, ni amorós; purament sexe animalitzat, i tal i com afirma ella a *gatas* i “per darrere”. És cert que ella el percep amb contrasentits: hi ha moments, pocs, en què el tracta bé; i hi ha molts moments en què el tracta malament. I ho fa encara més a partir dels atacs —el primer lleu i el segon un poc més greu, probablement ictus—, quan ella se sent més poderosa i opta per utilitzar sarcasmes, dels quals en parlarem més endavant.

Aquest marit ens l'imaginem perquè Valdete no ens en dóna una descripció física. Malgrat aquesta mancança, Samuel ens acostava novament a Víctor Català. En la novel·la titulada *Solitud*, apareix Ànima, el personatge animalitzat.

Era un pagès de mig temps, malgirbat, amb un gec pansit de vellut blau i unes calces de pana groga estripades i cenyides al cos per una cordilla d'esparg. Anava espitregat i descalç, i de la barretina posada sense gira, amb la pontorra enrera, entre clatell i orella, n'eixia un bordó ossós de color d'oli i una margera de celles que amagaven una enclotada, en qual fons s'hi removien inquietament, com dos insectes enmig de brossa, dos ullots petits, petits, de no se sabia quin color.⁴⁸²

Hi ha a més certs comportaments de Samuel que també es veuen reflectits en Ànima. El primer d'ells és la mort dels animals: els gossos i els conills, respectivament. De manera detallada i quasi cinematogràfica, Català ens fa la descripció de com Ànima mata i espella els conills. Això sí, sense cap voluntat torturadora. En transcrivim només l'inici de la “cerimònia”.

D'un sol cop de ganivet tallava en rodó la pell a ran de les canyelles, deixava les potes calçades amb son peüc pelfut, s'entravessava el ganivet en la boca, i estirassant amb les dues mans la sotaneta grisa, folrada d'una pel·lícula lluent i fina com un tel de ceba, l'arremangava ràpidament cuixes avall, deixant en

⁴⁸¹ “O meu marido atrás de nós, a cheirar a cão, a tresandar.” (p. 33)

⁴⁸² CATALÀ, V., *Solitud*, Barcelona, Edicions 62 i “La Caixa”, 1994, p. 53.

descobert els nirvis i els muscles.⁴⁸³

En canvi, Samuel assassina, extermina els gossos amb una clara voluntat torturadora i ho fa de manera cruel i inhumana, mai millor dit.

[...] ele só dava de comer a alguns. Os outros deixava-os morrer ou deitava-lhes cianeto na comida. Mesmo aos outros, se lhes notava algum defeito, deixava de lhes dar comida. [...] Guardava as entranhas, e incinerava as carcaças. As cinzas iam para dentro dos cinerários. (p. 15)

El segon comportament animalitzat, tant d'un personatge com de l'altre, el veiem en la manera de practicar el sexe. Samuel tracta la seua dona com una gossa: fa sexe amb ella com els gossos, per darrere i a quatre grapes. Però, a banda del sexe, conviu amb ella com un gos —animalet fidel i obedient— i fins i tot la porta lligada amb una cadena com ho fa la gent quan els trau a passejar⁴⁸⁴.

Quant a Ànima, trobem un ésser capaç de violar Mila de la manera més animalitzada possible. Aquest n'és el final de l'acte:

Veié [*la Mila*] una gran lluminària i cregué que la vida li mancava; mes, abans de perdre del tot la coneixença, encar sentí caure-li al damunt i enfonsar-se en ses carns la grapa peluda i l'alenada roent de la fera.⁴⁸⁵

I aquí també trobem un altre punt en comú de tots dos personatges: els epítets "monstro" i "fera", que segons el Diccionari Alcover-Moll signifiquen el següent:

MONSTRO: Ésser fabulós o real que presenta una conformació contrària a l'orde natural, com és ara una combinació d'home i de bèstia, la presència de dos caps, etc.

⁴⁸³ *Ibd.*, p. 100.

⁴⁸⁴ "Pôs-me a trela e levou-me para o campo." (p. 25)

⁴⁸⁵ CATALÀ, *op. cit.*, (1994), p. 209.

FERA: Animal carnisser, especialment el no domesticat.⁴⁸⁶

Sense abandonar el tema dels animals, però ja no centrant-nos en els comportaments dels personatges masculins, hem de dir que hem entès la decisió de caçar, agafar o cercar gossos per part de Samuel com una decisió prou pareguda a la que Quimet pren respecte dels coloms en la novel·la *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda.

Samuel decideix *motu proprio* dedicar-se a aquesta missió: l'extermini dels gossos del món. Per a aquesta missió el que fa és construir una mena de gossera a la vora de la casa, una casa aïllada en la muntanya. Per tant, no hi haurà cap persona que li ho impedisca, ni Valdete, ni el fill, ni ningú. D'una manera semblant actuarà Quimet. Segons ell, la cria de coloms li donarà diners perquè els vendrà. Caldrà, doncs, construir un colomer.

A l'inici de *Vulcão* Valdete ja afirma que el seu marit

[...] cada vez recolhia mais animais. Arrebanhava-os por tudo quanto era sítio. (p. 10)

I aquest és el moment en què el primer colom entra en la vida dels protagonistes de la novel·la.

Em recordo del colom i de l'embut, perquè en Quimet va comprar l'embut el dia abans d'haver vingut el colom.⁴⁸⁷

Vam fer el colomar.⁴⁸⁸

El que anem a destacar ara és el fet que tant Valdete com Natàlia veuen en els

⁴⁸⁶ ALCOVER, A. M., i MOLL, F. de B., *Diccionari català-valencià-balear*. [en línia]. 2001. [Consulta 13 març 2015]. <<http://dcvb.iecat.net/>>

⁴⁸⁷ RODOREDA, M., *La plaça del diamant*, Barcelona, Club Editor, 1983, p. 82.

⁴⁸⁸ *Ibd.*, p. 85.

animals, gossos i coloms, una extensió dels seus marits. Aquestos animals aparentment inofensius i domèstics simbolitzaran per a totes dues el sexe masculí personificat en el marit cruel.

Uns animals que en tots dos casos entraran en la vida de les dones sense elles haver-ho demanat ni haver-ne sigut consultades i que n'eixiran en el moment en què, en el cas de Valdete, Samuel acabe, espentat per ella, dins del parany per caçar cans construït per ell mateix; i en el cas de Natàlia, en el moment en què, ja mort el marit en la guerra, ella decidisca alliberar els darrers ocells.

En totes dues obres literàries, els animals van apoderant-se de l'espai vital, la casa, de les dones —mullers, esposes i mares— tal i com s'apoderen els marits d'elles, cosa que per a Valdete/Natàlia-Colometa significarà una agonia i un nus en la gola que esclatarà tal i com hem ressenyat poc abans. Elles dues es veuran sotmeses —submises, etimològicament parlant— tant al marit com a l'animal. En el cas de Valdete, s'arriba fins i tot a la transformació en un ésser acostat als cànids —a una gossa, una paraula que el marit també l'entén en un sentit vulgar, com a sinònim de prostituta, d'objecte sexual.

La galeria era plena de coloms. [...] Es veu que ja feia temps que, als matins, els coloms eren els amos del pis quan jo era fora. [...] En Quimet va dir que ja que els coloms estaven acostumats al pis, posaria covadors a l'habitació petita. [...] Li vaig dir que era una bogeria i em va dir que les dones sempre volen manar i que ell ja sabia el que feia i per què ho feia.⁴⁸⁹

Lá está... habituei-me, mas chegou uma altura en que fiquei outra vez maldisposta e quis livrar-me de tudo, até de que fora capaz de pensar até aí. [...] Cada um que morria, trazia-o para aqui e, em cima da mesinha, preparava-o. (p. 15)

Després de determinar fil per randa Samuel, és el moment de veure com

⁴⁸⁹*Ibd.*, p. 122-123.

s'autoqualifica Valdete i alhora com també ens arriba a nosaltres la seua imatge. Aprofitant el que s'ha dit abans i els exemples que hem extret de l'obra de Neves, se'ns mostra una dona psicològicament inestable i dubitativa. De fet, hi ha al llarg del monòleg diverses paradoxes i contrasentits que ho demostren, entre elles la següent:

Eu estava a gostar [Referint-se al fet de ser penetrada sexualment per darrere] e não estava a perceber, é verdade. Aliás, não estava a pensar bem. (p. 13)

A banda de ser una dona fràgil psicològicament, és una muller i dona de sa casa, de la seua presó, resignada a complir els desitjos del marit, a obeir-lo, a complaure'l en tot. En definitiva, a ser un ésser resignat i sobretot submís. Malgrat açò, Valdete troba en el futur un alè d'esperança per aconseguir, quasi per pròpia obligació, dos objectius vitals després d'haver viscut la desaparició del seu fill. Aquestos dos objectius són: ser feliç i ser lliure. Uns objectius que se li manifesten durant els anys de la seua convivència amb Samuel quan diu paraules com:

Um dia, juro, hei-de ser feliz... (p. 21)

Voltaste a dominar-me e eu fiz tudo o que tu querias, a tua submissa. [...] A tua submissa... odeio-te! (p. 39)

Hem caracteritzat la protagonista com a mare i així es comporta mentre té el fill; un xiquet el nom del qual desconeixem. Convivim a través de les paraules de Valdete com a espectadors amb aquest xiquet des del seu naixement fins a la seua misteriosa desaparició.

Naix sense que son pare siga present en el moment del part, com tampoc ho era el senyor Ramon en l'obra de Santiago Rusiñol *L'auca del senyor Esteve*.

O meu menino nasceu aqui, num desses quartos. Quis que ele nascesse aqui. O parto foi demorado, o meu marido estava no casebre, não quis ver. [...] Ele nasceu a respirar mal. (p. 11)

El jorn que va nàixer l'Estevet, el seu pare, el senyor Ramon, després d'esperar anys i anys aquella criatura tardana, per les contingències del comerç, no va poguer estar *perenne* al costat de la seva *esposa*. [...] Lo que passava a dalt era molt sèrio: ser pare; lo que passava a la botiga era tan sèrio com lo altre: el negoci.⁴⁹⁰

El *menino* naix amb una discapacitat: la ceguesa.⁴⁹¹ Açò, des del nostre punt de vista i tal com es desenvolupa la trama, empitjorarà la relació entre els progenitors d'una banda, i de l'altra, agreujarà els maltractaments psicològics i físics que el nen rebrà per part de son pare.

Pareix com si el xiquet fóra la il·lusió de Valdete per una vida millor i ho pensem així per aquesta intervenció de l'infant, certament poc pròpia d'una criatura de curta edat, de només deu anys:

«Mãe, Posso abrir a barriga do pinguim?» E eu: «Para quê, meu querido?» E ele: «Para guardar coisas.» E eu: «Que coisas?» «Coisas... coisas malucas... segredos. Quero meter coisas que o paizinho não veja. Pode ser?» E eu: «Mas depois o pinguim pode ficar muito gordo e o paizinho desconfia.» E ele: «Ponho coisas que não engordem. Os segredos não engordam. Engordam?» E eu: «Não» E ele: «Posso pôr muitos. E facas e coisas assim.» E eu: «Facas, meu querido?» E ele: «Sim» (*Abre o fecho da barriga do pinguim e retira um pequeno lenço branco, de assoar.*) Ele: «Se um dia chorares já tens lenço para assoar o ranho. Para as lágrimas não é preciso. Mal saem dos olhos secam depressa.» (*Breve pausa. Retira uma, duas molas de roupa.*) O meu menino... as coisas que ele dizia. (p. 32-33)

Una il·lusió alliberadora mitjançant l'assassinat, mitjançant el fet de fer desaparèixer l'amo de casa. Utilitzar el mot *facas* en boca del xiquet ens pot fer pensar

⁴⁹⁰ RUSIÑOL, S., *L'auca del senyor Esteve*, Barcelona, Edicions 62 i "La Caixa, 1992, p. 13-14. El subratllat és de l'autor.

⁴⁹¹ Cosa que també ens recorda el to del poeta en "La vaca cega" de Joan Maragall.

que siga la mateixa mare la que manipula el discurs que està explicant a les persones misterioses que l'han anat a visitar a casa. La qui re-conte els fets del passat; la qui ens condueca pels camins que ella desitja, com a espectadors-testimonis, perquè pensem el que ella ens vol fer pensar. Evidentment no anem a negar-li tot el discurs però en aquest punt almenys, l'anem a posar en quarantena.

I la desaparició? És curiós com el xiquet als deu anys —no cal recordar que tot segons la mare— manifesta la seua voluntat de desaparèixer, potser per estalviar-li treball a sa mare i així fer-la més feliç, sacrificant-se per ella. Just després de dir-ho, a ella la droguen uns segrestadors i del fill no se'n sabrà mai res més. La sospita és que l'han mort per robar-li els òrgans perquè

[...] vendias as peles... vendias as peles como vendeste o meu menino... exactamente como o meu menino... e eu sem poder falar, sempre contigo, ao teu lado, [...] (p. 42)

Després de la desaparició, ella no vol caure ni en la venjança ni en la imaginació d'un boc expiatori, vol sobreposar-se a les seues terribles vivències.

[...] a minha vida mudou. Comecei em como poderia ser uma pessoa boa... como é que eu poderia ser uma pessoa boa... que aceitasse tudo o que até aí me tinha acontecido e ainda por cima pudesse ajudar o meu marido a ser ainda mais o homem que era. (p. 23)

Malgrat açò, el deliri que provoca la desaparició del xiquet fa que Valdete es qüestione fins i tot l'existència del seu fill, com una mena de mecanisme de defensa, de negació, per evitar un patiment tan terrible. Cosa que la Nela, en el monòleg de Víctor Català aneriorment al·ludit, no viu en cap moment. Nela és conscient de tot el que ha succeït, de les seues accions, i no les intenta ni negar, ni amagar.

Nunca mais vi o meu filho. (*Para uma das personagens imaginárias.*) Gostava de estar agora a mentir... nunca mais, sim... nunca mais. (p. 23)

Samuel, fala, diz qualquer coisa, diz que ele está bem, que tudo o que eu penso não é verdade... que não é verdade... não é... que o meu menino nunca existiu... diz-me, fala, meu bruto! (*Breve pausa*) (p. 44)

Aquest qüestionament Valdete a voltes no vol que existesca; vol que el que senta, el que visca, el que escolte siga real, verídic en la mesura del possible.

[...] ainda ladraste... sim, um ladro, que eu bem ouvi, não era pesadelo, foi um ladro atirado para mim, [...] (p. 45)

Després d'aquesta caracterització dels tres personatges amb veu —els personatges sense veu els tractarem a mesura que desenvolupem la nostra anàlisi— anem a considerar certs moments de l'obra que apel·len a la nostra presència com a espectadors i a la nostra actitud constructiva de discurs, fet que, hem de recordar era un dels objectius que cercava la intencionalitat política o sociopolítica del teatre. És a dir, anem a atestar l'espectador al llarg de la trama i com es va construir el seu significat.

En certs moments de l'obra, sense ser-ne explícit el parlament de Valdete, som nosaltres els receptors-espectadors els qui acabem de fer que el text tinga entitat completa i que es tanque el cercle de la comunicació; que arribe el missatge lingüístic a nivell contextual. Per a la resta de codis caldrà esperar la posada en escena.

El fet que la peça siga monologada, que en l'escena es trobe només una actriu, que encarna només un personatge, i que la resta de l'elenc nasca de les seues paraules fa que es genere una ambigüitat atenent al receptor del discurs i al mateix temps un joc de miralls emissor —absent o no—/receptor —absent o no. A més, Neves

incorpora dos personatges més: les visites mudes. Aquestes es desdoblen semiòticament en el text escrit en públic/personatge. Suposem que aquesta ambigüitat de què parlem s'entendrà millor en el moment de la representació.

Valdete dialoga amb Samuel i nosaltres ho sentim, ho escoltem, ho completem. I en el terreny sexual ens sobta, ens fa pensar que tenir aquest tipus de relacions no siga vist per la protagonista tant com *uma porcaria*:

[...] ele a entrar por trás de mim e a perguntar-me uma porcaria daquelas [*referint-se a l'extermini*], eu estava a gostar [...] (p. 13)

Dediquei-me ao meu marido e qual foi a paga dele? (*Breve pausa.*) Se havia alguém que o odiava, esse alguém era eu, e cuidei dele até o fim. E no fim... a paga (p. 9-10)

En aquesta darrera mostra veiem la interlocució que Valdete expressa a les visites, la qual inclou una paraula que a poc a poc l'omplirem de sentit. Es tracta del mot *paga*, sinònim de "recompensa" però com a espectadors ens quedem a mig camí d'entendre-la. Comencem a lligar caps i a construir la trama quan acaba, quan s'esdevé el desenllaç, quan operem un procés de relectura de tota la història. Tal i com es faria en les bones obres de suspens.

Comencem a encaixar les peces com a espectadors quan hem conegut el final tràgic del marit i podem establir que la paraula *fim* de la citació anterior només presenta un significat denotatiu.

El nostre paper com a espectadors segueix quan ens adonem de l'abast i de la influència que tenien els gossos en la vida d'aquesta família i rellegim:

Não estão a sentir um formigueiro nas pernas, até o joelho? Assim uma coisa de cócegas e ao mesmo tempo horrível se olhamos para elas? Não? É porque estão de calças. (*Breve*

pausa.) Em dias nublados [...] o pulguedo parece que fica morto, se calha só acontece aqui. (p. 8)

També quan ella desqualifica el seu marit, el minusvalora, després que hem sabut que ha patit vexacions i maltractaments de tot tipus.

Era um pulha o meu marido. Posso dizê-lo agora com todas as letras. Ao princípio foi amor, sim, ao princípio. (p. 10-11)

O quan, per entendre que el pingüí de peluix que apareix en escena inicial de l'obra no és un símbol —no és l'ànima del fill desaparegut— caldrà en primer lloc "esperar" fins a la pàgina 18 perquè s'incorpore a la trama, i fins a la pàgina 35 perquè en sapiem el seu origen —va ser el premi que va obtenir Valdete en l'atracció de tirar boles a les mones de la fira l'única volta que hi van anar, i que li va donar al nen.

Un altre moment que ens activa com a espectadors és la premonició de la gitana d'aquesta fira.

Disse-me que era tudo felicidade, mas avisou que havia alguém que me queria mal, e que a coisa podia dar-se em qualquer altura e eu pensei no Samuel que estava à nossa espera, à saída, para irmos ao poço da morte. (p. 34)

Aquest algú a qui es refereix l'endevina, nosaltres de seguida l'associem a Samuel. No tenim clar si encerta el pronòstic. O la gitana preveu el futur o nosaltres creem les condicions perquè aquest futur s'esdevinga. A nivell de recepció, l'espectador associa aquest pronom personal indefinit *alguém* immediatament amb el marit. Valdete segueix guiant-nos. De fet ella també l'hi associa i com si rectificara i es referira al fet que ell els espera, i no a què siga ell el maltractador. Tornem a veure aquí novament el caràcter dubitatiu de la protagonista, el qual també es podria fins i tot associar als sentiments amor/odi que manifesta.

Podríem, per tant, confirmar que el nostre paper com a espectadors és un paper testimonial, en el sentit que, tal i com fan les visites que arriben a casa, ens convertim en escoltadors actius de les vivències de Valdete, però sense veu activa. Ens diferenciem d'aquestes visites perquè nosaltres no formem part de l'univers ficcional de l'obra, encara que, amb una disposició física adient, ens hi podríem incloure metafòricament en el moment de la representació de la peça.

Podríem formar part del cor que escolta els diàlegs en segona persona del singular dirigits al marit o en forma de monòleg imaginat dins del cap de la protagonista. En qualsevol cas, en som escoltadors.

Vou fazer o que tu queres, sim, não estava a pensar noutra coisa, só penso no que tu queres, meu querido, mas antes, deixa-me levar o menino. Está assustado. Deixa-me levá-lo... (*Breve pausa*). Não vê, mas ouve... e sente... não? (*Breve pausa*.) Está bem, não falo... não falo, mas deixa-me levá-lo... por favor, Samuel, o menino está cansado. (p. 19)

O d'aquell grup de persones que escolta com Valdete, la respiració d'un gos. En aquest cas, podríem dir que ja ens trobem dins de la ficció?

[...] *Ouvimos, muito perto, o som da respiração de um cão.*
(p. 19)

En definitiva, l'espectador en aquesta obra se situa en un paper més escoltador que en d'altres peces de Neves perquè per un artifici identificador, pot participar de la peça gairebé de la mateixa manera que els testimonis —buits de contingut i a voltes de forma— que visiten Valdete.

I d'altra banda, el públic com a conjunt construeix amb el discurs de Valdete un tipus de dona maltractada prou habitual: mare, casada, relativament jove, sense estudis, de medi rural, cuidadora del marit i del fill, objecte de possessió per part del,

anem a dir, mascle i sobretot submisa i alienada com a dona i com a persona.

4. Referències contextuals i històriques de l'escriptura de l'obra

No hi ha cap fet social o polític concret que empenya Abel Neves a escriure aquesta peça teatral. Pensem que siga la tònica general que es viu al món occidental i que ens remet a la violència contra les dones, altrament mal dita "violència domèstica".

Per il·lustrar aquest tema en la realitat del Portugal contemporani, atendrem a l'informe que anualment publica en premsa l'Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV) i del qual se'n fan ressò tots els mitjans de comunicació portuguesos⁴⁹². Concretament agafarem el de l'any 2009, any de l'escriptura de *Vulcão*, en el qual s'afirma:

De acordo com os dados apurados para o ano de 2009, os crimes de Violência Doméstica perfizeram um total de 90,3% dos crimes registados. Tendo em conta a magnitude desta problemática, importa analisar alguma informação que consideramos de maior importância, designadamente alguns dados de caracterização da vítima, da relação com o autor do crime e da vitimação.

Para o ano de 2009, a APAV registou um total de 6682 processos em que a problemática era a Violência Doméstica. Relativamente à caracterização da vítima, estas são maioritariamente do género feminino (88%), com idades compreendidas entre os 26 e os 45 anos de idade (32,6%).

As relações de conjugalidade entre vítima e autor do crime destacam-se grandemente no que diz respeito aos crimes de Violência Doméstica, dado que ultrapassam os 55% do total de casos registados. Importa ainda salientar as relações de ex-cônjuge/companheiro (10%), de pai/mãe (9,8%) e de filho/a (8%).

Quanto ao local do crime preferencial para a ocorrência

⁴⁹² Associação Portuguesa de Apoio à Vítima. [Consulta 13 març 2015] <<http://www.apav.pt>>

destas formas de vitimação, a residência comum ultrapassa os 65%, seguindo-se a residência da vítima (11,2%). De importante registo são ainda os locais públicos, com uma percentagem na ordem dos 6,8%.

Quanto à existência de queixa, dos 6682 processos registados, em 36% dos mesmos teria sido efectuada queixa junto de uma das entidades competentes para esse efeito.⁴⁹³

5. Referències sociopolítiques en l'obra

Existeix en l'obra des del nostre punt de vista un tema que destaca per damunt de tota la resta i que ja hem apuntat anteriorment. Parlem de la violència contra la dona, un tipus de violència que, per la seua extensió mundial, així com per la seua gravetat —perquè afecta dones i xiquetes de tots els països del planeta— obliga en certa manera a què Nacions Unides aprobe la seua *Declaració sobre l'eliminació de la violència contra la dona* el 20 de desembre de 1993.

Aquest document defineix clarament què cal entendre per "violència contra la dona".

Artículo 1

A los efectos de la presente Declaración, por violencia contra la mujer se entiende todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada.

Artículo 2

Se entenderá que la violencia contra la mujer abarca los siguientes actos, aunque sin limitarse a ellos:

a) La violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas

⁴⁹³ Estadísticas. APAV. [en línia]. 2009. [Consulta 13 març 2015] <http://apav.pt/apav_v2/images/pdf/estatisticas_apav_2009.pdf>

tradicionales nocives para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación;

b) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada;

c) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra.⁴⁹⁴

D'una manera més breu i potser més clara i explícita l'APAV també defineix aquest tipus de violència.

Para a APAV o Crime de Violência Doméstica deve abranger todos os actos que sejam crime e que sejam praticados neste âmbito.

Qualquer acção ou omissão de natureza criminal, entre pessoas que residam no mesmo espaço doméstico ou, não residindo, sejam ex-cônjuges, ex-companheiro/a, ex-namorado/a, progenitor de descendente comum, ascendente ou descendente, e que inflija sofrimentos:

Físicos

Sexuais

Psicológicos

Económicos

Partindo deste conceito podemos ainda distinguir a Violência Doméstica entre:

violência doméstica em sentido estrito (os actos criminais enquadráveis no art. 152º: maus tratos físicos; maus tratos psíquicos; ameaça; coacção; injúrias; difamação e crimes sexuais)

violência doméstica em sentido lato que inclui outros crimes em contacto doméstico [violação de domicílio ou perturbação da vida privada; devassa da vida privada (imagens; conversas telefónicas; emails; revelar segredos e factos privados; etc. violação de correspondência ou de telecomunicações; violência sexual; subtracção de menor; violação da obrigação de alimentos; homicídio: tentado/consumado; dano; furto e roubo)]⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. Naciones Unidas. [en línea]. 20 de diciembre de 1993. [Consulta 13 març 2015] <<http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/48/104>>

⁴⁹⁵ O que é APAV? [en línea]. 2009. [Consulta 13 març 2015] <<http://apav.pt/vd/index.php/vd/o-que-e>>

A continuació anem a exposar alguns fragments de l'obra en què Valdete⁴⁹⁶, l'única protagonista, ens pot donar a entendre que pateix aquesta violència de què parlem. A més d'aquests fragments destacats, tota l'obra està amarada d'un clima típic de les dones maltractades: un ambient caracteritzat per la por, pel contrasentit entre estimar i odiar —en aquest cas el marit—, per la infravaloració d'una mateixa.

Habituei-me a dizer sim para não o contrariar. (p. 9)

Se havia alguém que o odiava, esse alguém era eu, mas cuidei dele até o fim. E no fim... a paga. (p. 9-10)

Desejar que isso acontecesse a alguém a quem tive amor... amor... por que não me dei conta? (p. 17)

[...] obrigava-me, aliás, a olhar para a dobra [*dels pantalons*] e a dizer-lhe vou de gatas (p. 17)

Vou fazer o que tu queres, sim, não estava a pensar noutra coisa, só penso no que tu queres, meu querido [...] (p. 19)

Sim, eu sei que estou proibida de ir à loja, mas o menino precisou que eu... (p. 21)

[...] com receio que eu pudesse fazer-lhe alguma coisa enquanto dormia, fechava-me aqui, na sala, [...] (p. 24)

Voltaste a dominar-me e eu fiz tudo o que tu querias, a tua submissa. [...] A tua submissa... odeio-te! (p. 39)

No només pateix violència Valdete sinó que també la pateix el fill d'ambdós:

⁴⁹⁶ Hem volgut llegir el significat d'aquest antropònim. Valdete és el diminutiu de Valdo, masculí de Valda, "aquella que té força, que governa". Potser aquest diminutiu agreuge l'opressió o la minusvaloració que pateix el personatge. *Dicionário de Nomes Próprios: significado dos nomes*. [en línia]. 2008-2015. [Consulta 13 març 2015] <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>

O meu marido, furioso, deu-lhe uma bengalada que até me doeu a mim. (p. 35)

I també els gossos que apareixen en l'obra, en una clara referència a la violència animal, com per exemple en aquestos fragments.

As crianças, já se sabe, são como são. Arrancam as pernas aos gafanhotos, por exemplo, para verem como é que eles são capazes de saltar. (p. 10)

«Os cães querem-se presos», dizia ele. Comecei a reparar que ele só dava de comer a alguns. Os outros deixava-os morrer ou deitava-lhes cianeto na comida. Mesmo aos outros, se lhes notava algum defeito, deixava de lhes dar comida. (p. 15)

[...] ele via sempre um filme sobre a matança à paulada de focas-bebé do Ártico... era o sangue na neve que lhe dava tesão. (p. 13)

També relacionat amb la violència, destaca en la peça un altre tema: l'extermini, el qual recorda la solució final nazi. Un concepte, una paraula, que s'adscriu al marit, a Samuel⁴⁹⁷, el qual viu obsessionat per la matança de gossos. El substantiu "extermini" és un mot que apareix en els diàlegs en estil directe inserits en el monòleg general, i per tant surt de manera oral —per això les cometes baixes— o ha aparegut en la trama, en la vida de la protagonista de manera escrita i Valdete ens ho fa saber, ens ho conta. En tots els casos, ella no en participa de manera activa en cap moment.

«percebes que o extermínio pode ser um bem para a humanidade?» (p. 13)

Habituei-me...
E x t e r m í n i o

⁴⁹⁷ Hem llegit aquest nom en la Bíblia, on el profeta i jutge de l'Antic Testament es diu Samuel.

...ele escreveu a palavra em todos os vidros das janelas do casebre [...] (p. 16)

«[...] é preciso exterminar, acabar com os indigentes, os inadaptados, essas cascas moles no mundo, essa gente invertebrada, a escumalha. É preciso começar por aí. A sério, nunca ninguém começou por aí. Há guerras que servem para isso. Eu comecei com os cães. É a minha guerra. Acabar com a miséria.» (p. 29)

[...] ele tratava deles [*referint-se als gossos*] para os exterminar. [...] «E se alguém faz isto para as pessoas?» «Já fizeram» [*El fill ja ha estat raptat*] «Já fizeram, quando? Onde? Já fizeram onde?» (p. 38)

A més d'aquestos temes socials tan recurrents en l'obra, n'hi ha d'altres que apareixen però amb menys freqüència, que no intensitat. Estem parlant de temes com els següents:

- La discapacitat física

O meu filho é cego. (*Breve pausa.*) Fui contar a história ao meu marido e ele disse «Temos em casa um filho da puta dum sobredotado, é o que é!» (p. 12)

[*El marit es dirigeix a Valdete mentre mare i fill juguen al futbolí en la fira*] [...] «Como é que o desgraçado vê a bola?» (p. 36)

- L'alcoholisme

Ele nunca falava com o menino. Era a bebida a falar, e eu rezava para que o carro seguisse bem na estrada e que nenhum outro aparecesse de repente pela frente. (p. 37)

Per tant, i en línies generals, podem dir que l'obra oscila entre la violència —masclista o contra els animals— i la discapacitat i l'alcoholisme.

6. Aspectes textuais

6.1.El subtext

La part oculta de la peça teatral *Vulção* és molt suggeridora. Aquest revers de les paraules el veiem en determinants possessius com *nosso, meu, vosso*; en dítics espacials com *aqui*; en mots crossa com *coisa*; o en paraules del lèxic general que agafen en l'obra un sentit simbòlic o metafòric el qual anirem explicant en els següents apartats de la nostra anàlisi.

En aquest sentit, hem de recordar que el missatge lingüístic o el text completa la seua significació en el context extralingüístic i en el nostre cas en el context ficcional que construeix el nivell espectacular.

No obstant això, en aquest apartat anem a fer esment de diverses situacions que amaguen realitats, la recepció de les quals dependrà, com sempre, dels presupòsits intel·lectuals i culturals de l'espectador.

Nosaltres ens estem limitant a l'obra escrita i l'única forma pràctica que hem trobat per muntar o per detectar cert subtext ha estat acabar de llegir la peça i immediatamet tornar-la a llegir, com si se'n requerira una doble lectura. Així hem pogut veure com aquest subtext aflorava en fragments com:

A coisa já se deu, a coisa já passou, está arrumada! (p. 8)

Ho acabem de percebre quan en coneixem el desenllaç: Valdete ha assassinat

Samuel.

O en aquest cas, que interpretem després d'ella haver viscut aquest acte sexual i donar-nos així a entendre que aquest era el mètode que ell tenia d'arreglar les coses o de tallar la conversa si el tema no li convenia o volia imposar la seua força, la seua masculinitat. O millor dit el seu masclisme. Aquesta n'és la cita, brevíssima.

Devagarinho, Samuel, pode ser? (p. 20)

Altres moments del monòleg ens permeten deduir circumstàncies que ajuden a entendre l'obra. El fet que Valdete només haja coincidit fora de la casa amb Lurdes la dependenta de la botiga, ens du a pensar que ens trobem en un ambient rural i tot el que això comporta de tancament i de reclusió vital.

[...] via sempe um filme sobre a matança à paulada de focas-bebé do Ártico⁴⁹⁸... era o sangue na neve que lhe dava tesão. (p. 13)

En llegir-ho ja entenem que el seu marit presenta un alt grau de masoquisme i que aquestos sentiments seran els desencadenants de la tragèdia final.

Ja per finalitzar amb mostres de subtext, hem decidit comentar els personatges misteriosos. En primer lloc hi ha dos individus —no ens consta que cap d'ells siga una dona almenys, però seria interessant que el director d'escena incloguera en aquest grup personatges femenins com a testimonis de la tragèdia d'una altra dona —els quals arriben a casa de Valdete i que al text els coneixem per la invitació que ella els fa perquè hi entren.

Sembla que són unes persones respectables. Anem a aventurar que siguen

⁴⁹⁸ Ártico segons el nou Acord Ortogràfic.

polícies⁴⁹⁹ i que li prendran declaració del crim, del qual n'han sigut sabedors. O bé que siguin dels serveis socials de l'Administració. Ella els conta tota la història de la convivència amb el seu marit.

Por aqui, se fazem o favor, por aqui. Não reparem. A sala está como está... não reparem. (*Espera que as duas personagens imaginárias ganhem assento e senta-se no extremo da chaise longue, afastada do pinguim. Algum tempo.*) [...] Os senhores vão testemunhar a minha maneira de ser, só pode ser isso. (p. 8)

Mirant l'acotació hem parat esment que apareix l'adjectiu *imaginárias*, la qual cosa presenta dues interpretacions. D'una banda, potser tot el monòleg siguin imaginacions de la protagonista i que en realitat ella siga la creadora de l'univers ficcional on viu: ella siga la masoquista, ella siga l'exterminadora, ella tinga les fantasies sexuals de què parla.

D'altra banda, potser no calguen aquestes persones en escena, donat que no parlen; ni que existesquen com existiria un narratori en el gènere narratiu. Com a conseqüència, en l'escenari, la solució que Neves proposaria és que físicament només hi haguera una sola actriu, com de fet així ha estat en la representació de l'obra.

Els altres personatges misteriosos de què tenim constància són els raptors que se suposa —i en aquest moment dubtem tal com dubta Valdete— segresten el fill i se l'emporten per sempre més.

E de repente [...] vi uns vultos com gorros a taparem as caras e casacos compridos, meteram-me não sei quê na boca e acordei no quarto não sei quantas horas depois. Nunca mais vi o meu filho (*Para uma das personagens imaginárias.*) Gostava de estar agora a mentir... nunca mais, sim... nunca mais. [...] Que fizeste ao meu filho?» Perguntei vezes sem fim e ele deixou de responder. E a minha vida mudou. (p. 23)

⁴⁹⁹ "Talvez sejam os polícias. Não sei." Conversa amb Abel Neves del dia 18 d'octubre de 2015.

La hipòtesi més plausible, segons sa mare, és que haja servit per a tràfic d'òrgans, cosa que no confirma Samuel en cap moment.

Com hem pogut notar, subtext i recepció es troben molt a prop. Tots dos manifesten un sentit propi de l'aïllament de la dona en tot aquest món de sofrença generalitzada, exceptuant el naixement del fill i la convivència amb ell.

6.2. El text

6.2.1. Acotacions

L'obra s'inicia amb una acotació descriptiva tant de l'escena —amb els objectes decoratius; i els simbòlics que són la *chaise longue* i el pingüi de peluix— que ens situa en la trama però que deixa molta informació en l'aire. Informació que va concretant-se amb les paraules de Valdete. Pareix que aquesta *chaise longue*, que ocupa la part central de l'escenari, ens porte a pensar que ens trobem davant d'una consulta d'un psiquiatra, però ho descartarem perquè ni la protagonista ho és —ella havia afirmat que no tenia estudis— ni tampoc encaixaria aquest despatx amb els pots de vidre ni amb uns sacs ensangonats al fons. Novament naix el dubte en l'espectador.

L'espai escenogràfic, amb aquesta acotació, incorpora un espai latent contigu anomenat "exterior" i que certament podria tractar-se de les dependències annexes on s'esdevé tota la trama. Metafòricament podríem parlar d'exterior i d'interior, aquest últim com a sinònim de psicologia de Valdete, cosa que segueix qüestionant-nos la realitat "objectiva" de tot el que li hauria succeït.

[...] Como que ouve algo no exterior. Levanta-se. Vai com intenção de levar a mão ao pinguim para pegar nele, hesita, sempre com atenção ao que ouve no exterior, e sai, deixando-o sem lhe mexer. Reentra pouco depois. (p. 9)

Les acotacions també ajuden a l'actriu/personatge a forjar un interlocutor imaginat per donar inici del diàleg reportat en estil directe i per saber a qui dirigir-se, encara que l'espectador no el veja, però el percep.

(Olha para o lugar e assume a presença do homem.) (p. 11)

I fins i tot, indicant les accions que ha de realitzar el personatge o els sorolls que ha d'escoltar, les acotacions trenquen la quarta paret. Els lladrucs que ella escolta ens col·loquen a nosaltres espectadors en el món ficcional, en formem part com a testimonis igual que aquells personatges imaginaris; idea que ja hem exposat abans en aquest treball.

(Entra em volume alto o som de uma matilha. Ela leva as mãos aos ouvidos e, querendo proteger-se ainda mais, desarruma rapidamente a chaise longue, [...]) (p. 18-19)

Mentre Valdete s'ofega a ella mateixa, nosaltres estem veient el marit que l'escanya.

(Leva as mãos ao pescoço num gesto de aperto lento e dolorosamente progressivo e fala com dificuldade.) (p. 29)

Anem a ressenyar aquí una acotació que ens intriga i que ens obri més possibilitats d'interpretació de la trama. Es tracta d'un xicotet detall que apareix més

bé cap a l'inici de l'obra.

[...] ele mudou de homem para monstro [...] não se muda de um dia para outro. O meu menino veio dele também e isso dá-me susto... mas havemos de ser felizes (*Esfrega as mãos no corpo como se quisesse limpá-las de algo incómodo, sangue*). Ah, como posso livrar-me da lembrança de coisas que não quero lembrar? Há sempre tanto mundo a entrar e a sair de nós, coisas que sujam, que limpam... (p. 18)

La pregunta que ens fariem, quan vérem Valdete amb les mans amb sang és: per què du les mans així si ha mort el seu marit d'una empenta? Ha mort potser algú altre? El seu fill? Potser algun gos? Mai sabrem si ho havia fet abans. Valdete segueix sembrant els dubtes en nosaltres. Però Neves ens ho aclareix.

Esse sangue, é todo o sangue presente na sua memória e que tem a ver, nesse caso, com a matança dos cães. Mais adiante, ela retira a faca do interior do pinguim e sai com ela para afrontar os pobres cães que ainda existem, esfomeados e violentos. Depois entra com o avental ensanguentado, sem a faca.⁵⁰⁰

(*Ouvem-se os cães. Ela leva as mãos aos ouvidos, sendo-lhe insuportável ouvi-los. E num ímpeto abre a barriga do pinguim, retira uma faca e sai. Pouco depois, os cães calam-se. Ela entra com o avental ensanguentado, sem a faca.*) Soltei os bichos. Há sempre um ou outro... não interessa. É tudo... o mundo acabou. Vou ser feliz... mas não liguem ao que digo... fazem melhor se não ouvirem... eu aqui não passo de um risco na paisagem. (*Ri.*) (p. 24)

Amb la lectura atenta de les acotacions hem vist que presenten diverses funcions. N'hi ha que descriuen l'escena; altres que descriuen les reaccions psicològiques del personatge principal; i unes altres que connecten els diferents plans comunicatius: personatges ficticis-narradora interna-públic.

⁵⁰⁰ Conversa amb Abel Neves del 18 de gener de 2015.

6.2.2. Diàlegs i parlaments

Ja hem apuntat que aquest text és el monòleg en estil directe de la protagonista femenina, el qual incorpora fragments en monòleg interior i discursos en estil indirecte de veus d'altres personatges de la trama. Podem dir que, en general, es tracta d'un nivell de llengua molt col·loquial sense arribar a ser vulgar, cosa que evita amb metàfores i símbols per, de la mateixa manera, aconseguir descriure la situació d'opressió de la dona al si del matrimoni. A més també aconsegueix descriure la seua progressiva transformació/animalització intencionada per l'home, que acabarà en alliberament o catarsi purificadora pel sacrifici del marit a mans d'ella.

a) Efectes i recursos metateatral

El primer dels recursos que anem a tractar de delimitar és el que es refereix a la narrativitat. Hem vist en aquesta peça una clara intenció narrativa per part del personatge principal. Neves fa servir aquest recurs potser per alentir un poc el ritme i per centrar la nostra atenció en la dona, en la seua vida i psicologia, en el seu conflicte.

Estou a contar que é para não me esquecer... contadas, as coisas lembram-se melhor... mesmo se forem contadas conforme cai ou não cai a chuva, desordenadas. (*Breve pausa.*) (p. 12)

Veiem aquí la intenció narrativa o contadora, millor dit, del personatge, la qual

no és tan voluntariosa, perquè té en casa unes visites que demanen testimoni; com el públic assistent en demana en el pla contextual. Una narració d'uns fets que s'acostaria al monòleg interior, si atenem a les seues paraules.

En un altre moment, ella apareix de nou contant una anècdota sobre gossos per justificar la seua actitud envers aquests animals i la seua negativa per entrar-los en casa.

«Um homem ia com un cão. Encontra uma amiga que já não via há muito. Todo contente, ele diz para ela, Olá, amor!. O cão atira-se furiosamente à mulher. Depois perceberam: o antigo dono do animal era polícia e tinha treinado o cão para atacar à palavra ordem amor. Bonito, não achas? Veio no jornal, não estou a inventar.» (*Breve pausa.*) (p. 14)

Cal ara considerar això que ja hem ressenyat en l'apartat referit a les acotacions: aquell efecte duplicador que produeixen els gestos en escena realitzats per l'actriu, que en el segon nivell ficcional serien realitzats pel marit. Valdete no ens conta que l'ofega, sinó que veiem com és ofegada. Incloem aquí les seues paraules de ràbia proferides a l'aire però dirigides clarament al marit. Ho fa així potser per por.

A tua submissa... odeio-te! (p. 39)

A banda del que hem comentat fins ara, com a recurs per fer explícites la ideologia i la moral dels personatges i al mateix temps per condensar-les, inclourem aquí les oracions sentencioses o els refranys.

L'obra abraça el pla humà —tant físic com mental o psicològic— així com el pla animal —el que més apareix és el gos però n'hi ha d'altres com el llagostí (p. 10); les cries de foca (p. 10); els ossets del pijama del marit (p. 45); el pingüí de peluix (p. 7); el porc, com a sinònim de marit en aquest cas (p. 9); les granotes, les cigarres, la

girafa, el cangur, les mones, els lleons, els animas de la fira (p. 34, 35 i 36) i el bou, atemorit (p. 44).

Llavors hem vist que aquestes sentències afecten dos temes: la manera de comportar-se de les persones i la comparació entre animals i persones des del punt de vista moral. Dins del primer tema, inclourem aquestos exemples.

[...] contadas, as coisas lembram-se melhor [...] (p. 12)

[...] o extermínio pode salvar a humanidade», disse ele. (p. 13)⁵⁰¹

Uma pessoa pensa... uma pessoa há de conseguir livrar-se do mal. (p. 16)

«O mundo é como é, mas pode ser melhor», disse-me ele quando abracei pela primeira vez o meu filho. (p. 16)

Uma pessoa quando se cruza com outra e não está à espera, mesmo se conhecem, pode dar azo a não se saber muito bem o que dizer (p. 20-21)

E ele: «Uma pessoa, antes de se perder, já se perdeu.» (p. 22)⁵⁰²

As coisas grandes fazem-se fazendo as pequenas, meu pinguim. A felicidade é isto... (p. 50)

I dins del segon tema, aquell referit a la comparació entre animals i persones moralment parlant, n'hem extret aquestes mostres.

«Os cães fazem bem a os cegos», disse ele. (p. 14)

⁵⁰¹ Aquesta oració forma part del discurs del marit.

⁵⁰² Aquesta oració forma part del discurs del fill.

«Os cães querem-se presos», dizia ele. (p. 15)

A esperteza dos monstros não é humana e foi feita por Deus também [...] (p. 18)

Notem en la protagonista un discurs de temor, de precaució pel que podria explicar o esdevenir-se. En canvi, en el marit veiem una filosofia de renovació, de catarsi, de desengany davant la vida.

Un altre dels recursos que veiem que paga la pena recuperar de l'obra és l'ús reiterat de les paradoxes o contradiccions, la lectura de les quals ens fa pensar en la psique de la protagonista. La ment de Valdete fluctua des d'unes posicions reconciliables i amoroses amb el marit cap a unes altres d'odi i de renegament del cònjuge. Cosa que significa una gran inseguretats en ella mateixa, en la seua manera de parlar, "d'actuar", d'opinar sobre les seues reaccions davant les paraules i les accions del marit.

O meu marido tratava deles [*els gossos*]. [...] Era capaz de deitar a língua sobre as línguas deles, uma porcaria, mas era amor, e eu odiava. (p. 10)

Ele a entrar por trás de mim e a perguntar-me uma porcaria daquelas, eu estava a gostar —às vezes gostava— [...] (p. 13)

[...] *Violeta e Picasso*, amava estupidamente esses dois cachorrinhos [...] (p. 38)⁵⁰³

[...] tu a melhorar e eu a ficar outra vez doente, mais doente, com ganas de querer viver, mas mais doente [...] (p. 43)

[...] não tenho a corrente, não estou presa a nada, não estou presa a ti... Foi a pior noite. Tinha tudo livre à minha volta, havia sossego, o bruto respirava... (p. 46)

⁵⁰³ Discurs del marit. El subratllat és de l'autor.

En realitat ella sí que se sent dependent del marit, com qualsevol dona casada per amor, amb totes les reserves que aquesta afirmació supose. I ho demostra també aquesta altra afirmació de la protagonista.

42) Tu é que dominavas e eu é que cuidei de ti! (*Rindo*) (p.

Per què Valdete riu? Perquè sent que malgrat la tirania exercida pel marit sobre ella, ella posseeix una superioritat moral i humana que li dóna la força suficient per desfer-se de tot allò que l'oprimeix. Primer del marit, i a poc a poc dels gossos.

Ja hem fet notar en un altre moment del nostre treball l'ús dels determinants possessius que es dóna en aquesta peça. En cap moment el marit qualifica el fill de "meu" o "nostre". En canvi és la mare qui ho fa sovint i fins i tot de manera aparentment contradictòria, però explícita en essència, per mirar d'apartar-lo del mal marit —pare, en aquest cas— i d'acostar-se'l a ella mateixa, la qui el cuidarà, amb qui jugarà, la qui l'intentarà protegir sense, malauradament, aconseguir-ho.

Ele começou a interessar-se por cães logo depois do nascimento do nosso filho... do meu filho... eu com a vida do meu filho para cuidar, porque era preciso cuidar a vida de um menino que era cego, e ele com os cães. (p.12-13)

Valdete també veu aquest acostament com un contrasentit i ho verbalitza. Ella es troba a prop del seu marit suposadament protector, però en realitat llunyíssim: moralment pel comportament de Samuel, un comportament remot del que seria propi del bon marit. I físicament perquè ella veu que a ell li costarà molt d'esforç recórrer una distància curta per l'íctus que acaba de patir.

Caiste aqui... e eu estava ali... a um metro? ... a um milhão de anos-luz? (p. 43)

Narrativitat, sil·logismes o sentències, i paradoxes o contradiccions són efectes i recursos metateatral que treballen per consolidar els sentiments negatius de la protagonista i per fer-nos arribar com a públic un univers opressiu.

b) Metàfores i símbols

En aquesta obra apareixen diversos exemples de metàfores i de símbols, la major part dels quals remeten a dos camps semàntics: el que conformen els animals, inclos l'home/mascl; i el que conformen el dualisme llibertat/presó.

En el terreny dels animals trobem identificat en primer lloc l'home mascl. Un home animalitzat i qualificat de monstre. Com a ésser dominant, estén la seua tirania o la seua influència a tot el que té al voltant: el seu treball, la seua casa, la seua dona, el seu fill. Voldríem fer notar novament l'ús dels possessius en tota l'obra, els quals ens indiquen les estimes i les afinitats que hi ha entre tots els personatges.

Reprenent el tema, Samuel ho controla tot, vida i actes de la seua esposa. Tot, excepte el seu destí, "intuït" per la gitana de la fira i executat per Valdete, d'una banda; i de l'altra els seus atacs d'ictus, que el deixen incapacitat per seguir amb el seu projecte de vida per a la família.

Per tot, les referències bestials són ben nombroses, incloent-hi les sexuals.

[...] obrigava-me. Aliás, a olhar para a dobra [dels pantalons] e a dizer-lhe «vou de gatas». Era parte da mina vida, isso... de gatas. Todos os dias tinha de pôr-me em quatro. (p. 17)

Punha-me de gatas, mesmo sem ele mo pedir, passei a esfregar o soalho da casa todos os dias porque ele entrava com os cães [...] ⁵⁰⁴ (p. 23)

Deu-me uma palmada no rabo e voltámos para casa. (p. 26)

Amb el pròxim fragment veiem el canvi d'actitud de Valdete després que el seu marit haja patit els atacs i ella es veja més forta, s'hi senta. En certa manera es venja del marit a poc a poc fins a l'assassinat.

[...] e pus-me de gatas... pus-me livremente de gatas, percebes?, e sem o vídeo das focas... [...] tresandavas ao álcool todo da tua vida e era como estar a puxar um boi... a puxar um boi para o matadouro... coitadinhos, presentem como tu... «Extermínio», disseste ... [...] (p. 44)

L'altre animal que du una forta càrrega simbòlica és el pingüí, el qual només podria ser artificial. Així i tot, apareix des del bon començament en escena i va agafant força a mesura que avança la representació.

Metonímicament, aquest animal representa la infantesa, el xiquet en aquest cas.

(Breve pausa. Ela aparece abraçando o pinguim.) [...] Sou a tua mulher, Samuel. Pensa no que estás a fazer. Quem está nos meus braços não te vê e nem consegue chorar. (p. 19)

El xiquet el desitjava el dia que van visitar la fira i sa mare li'l va aconseguir. Valdete ho conta molt avançada la trama com una retrospecció i abans dels ictus del marit, cosa que genera en l'espectador una polisèmia en l'expressió *prémio*: objecte guanyat a la fira i, a més, cert benestar en la vida, per a la mare. A més també cal tenir en compte que la visita a la fira de la família és l'únic moment qualificat de felicitat

⁵⁰⁴ Com una Ventafocs degradada.

dins del matrimoni.

Acertamos em quatro macacos e não ganhamos nada, mas como o meu menino queria ganhar o prémio do pinguim, e era preciso acertar em sete macacos, gastei todas as moedas que tinha para conseguirmos acertar, e acertámos. (p. 35)

Aquest peluix encarna el nen perquè ha desaparegut i sa mare s'hi aferra recordant-lo.

O meu menino é que gostava do pinguim. (*Pausa. Agarra o pinguim e é como se fosse o seu menino. Depois, pousa-o.*) (p. 18)

(*Abraçando o pinguim.*) Era tão lindo o meu menino. (*Atira o pinguim pelo ar.*) Gostava de atirar o pinguim pelo ar para depois ir procurá-lo. (p. 31)

En aquest darrer fragment, Valdete trenca la metàfora, l'explicita: ella fa de mare i el pingüí fa de xiquet per a ella. Es tracta d'un peluix que cal entendre com un amagatall per als secrets i per a un ganivet, el qual Valdete utilitzarà per assassinar suposadament gossos. Pareix com si el pingüí fóra l'únic lloc únicament i exclusivament d'ella i del fill, perquè tota la resta de l'univers està sota el domini i sota la vista de Samuel.

Ja pel que fa al terreny metafòric de la presó, podríem establir que percebem aquesta metàfora tant físicament com psicològicament en Valdete. Físicament hi trobem els objectes propis d'una presó: les manilles i les reixes.

Depois disso [*de l'acte sexual*], vieram as algemas. (p. 18)

Às noites, e se sentia que não ia ter insónia, com receio de que eu pudesse fazer-lhe alguma coisa enquanto dormia, fechava-me aqui, na sala, e eu ficava-me com olhos nas grades

dessa janela... ele mandou pôr umas grades... e se saía com ele à rua, eu não conseguia afastar-me muito. Era a trela... a trela não deixava. (p. 23-24)

A nivell psicològic, les paraules que ella pronuncia són ben esclaridores.

Depois dessa ida à feira, nunca mais saímos. Prisioneiros, eu e o meu menino. (p. 37)

Samuel ha convertit Valdete en una gossa. La cadena, les manilles —Samuel la posseïx i li controla les accions, les mans; però no la veu, amb un boç— i les reïxes acaben per crear-nos la imatge de l'animal tancat i pres en una gàbia.

Aquesta imatge s'esvaeix quan ella s'adona de la seua força i de la manca d'aquesta en el seu marit.

Vê, repara, não tenho a corrente, não estou presa a nada, não estou presa a ti...(p. 46)

Després d'analitzar les metàfores, anem a parlar dels símbols que hem vist en l'obra. Hem trobat al llarg de la trama certs objectes que estan molt carregats de simbolisme. Parlarem a continuació del ganivet, del parany en forma d'embut i del pou.

El ganivet en moltes obres literàries és un símbol fàl·lic i de poder. Hem cercat aquest element en un diccionari de símbols⁵⁰⁵ i se'ns diu que el ganivet està associat a la idea de sacrifici, d'execució judicial, de mort, de revenja. I més concretament se'ns diu que si és de fulla curta remetria a les pulsions instintives de l'home, i si la té llarga, al·ludeix a l'alçada espiritual de qui el porta. En aquest cas parlariem d'espasa.

A *Vulcão* tots tres personatges que conformen el matrimoni utilitzen d'una manera o d'una altra aquest instrument. El marit ho fa per treure les pells dels gossos i

⁵⁰⁵ CHEVALIER, J., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2000, p. 385.

per guardar-ne les entranyes en les urnes. La muller, per alliberar-se acabant amb els gossos que queden a casa després que el marit desapareix. I el fill, suggerint que amague ganivets dins del pingüí de peluix, li dóna un besllum d'esperança a Valdete. Tot seguit li acosta un mocador a ella i li diu:

«Se um dia chorares já tens lenço para assoar o ranho. Para as lágrimas não é preciso. Mal saem dos olhos, secam depressa.» (p. 33)

Quant al parany, a banda de servir d'engany, ens ha cridat l'atenció la seua forma d'embut, cosa que ens fa pensar en una estretor i en una manca de fugida possible tant dels gossos com simbòlicament de Valdete. També Colometa contempla l'embut com a símbol d'una vida com un camí cada cop més estret i angoixant.

I pel que fa al pou, al volcà, veiem un forat que, malgrat ser entès com un final, com una no eixida o com un atzucac, en aquesta obra es converteix en tot el contrari: una eixida, un nou començament, un alliberament per a Valdete. El pou pren força transformat en els ulls d'aquesta dona en un volcà. Força destructiva per al marit, sinònim d'infèrn; i constructiva i creadora de noves realitats per a la dona, paradoxalment.

Quando parámos, olhei para baixo do poço, não aguentei e tapei a cara com as mãos. Não sei o que me passou, mas vi um vulcão. Onde estavam cães ferozes eu via um rio de lava incandescente que galgava as paredes e tapei os olhos. (p. 49)

És ben cert que una metàfora o un símbol pot amagar una realitat desagradable per al personatge, cosa que no deixa de ser un tabú. Aquest mecanisme semàntic es plasma amb una sèrie d'eufemismes i de disfemismes, els quals ràpidament el nostre marc cultural enllaça i connecta. Com a receptors se'ns ofereix la

possibilitat d'aquest joc de significació que enriqueix el text i a més ens encurioseix o sacseja les nostres consciències.

Totes les mostres que hem considerat eufemístiques les podem agrupar per temàtiques.

a) Eufemismes referits al sexe

Pus-me de gatas (*Breve pausa*) (p. 12)

Entraste, senti um rasgo... (p. 30)

b) Eufemismes referits al camp semàntic de la violència física

A coisa já se deu, a coisa já passou, está arrumada!
[*l'assassinat*] (p. 8)

Era ai que ele fazia os vasos para recolha... recolha. [*la matança dels gossos*] (p. 9)

Se havia alguém que o odiava, esse alguém era eu, mas cuidei dele até o fim. E no fim... a paga. [*l'assassinat; per a ella la recompensa i la llibertat*] (p. 10)

[...] esquecida nesta casa –presa, é melhor dizer– [...] [*en aquest cas Valdete mateix trenca el tabú i desvetla la realitat*] (p. 16)

Às noites, e se sentia que não ia ter insónia, com receio de que eu pudesse [...] fazer-lhe alguma coisa enquanto dormia, fechava-me aqui, na sala, [...] [*matar el marit*](p. 24)

c) Eufemisme referits a la discapacitat

Logo que soubemos da infelicidade da criança [...] [*la ceguesa*] (p. 14)

d) Eufemismes referits al mal-tractament dels animals

Há pessoas que gostam dos bichos só por um mês e meio,
[...] (p. 10)

Construiu um anexo, uma albergaria, ele chamava-lhe
albergaria. Para não chamar canil chamou-lhe albergaria. Tinha
disto, distraía-se con nomes. [*la mateixa Valdete trenca en aquest
cas també el tabú*] (p. 10)

De la mateixa manera que hi ha eufemismes, també apareixen els disfemismes,
quan el personatge desitja expressar la seua realitat sense embuts, amb la intenció,
encara que no sempre, de ferir l'altre. Aquesta expressió normalment a qui més fereix
serà a l'espectador, que resultarà colpit per la vida i per les paraules de Valdete.

Ele gostava de odiar. Era nojento, um asco, um porco. (p.
9)

O meu filho é cego (p. 12)

«Temos em casa um filho da puta dum sobredotado, é o
que é!» [...] (p. 12)

e x t e r m í n i o (p. 16)⁵⁰⁶

Uma noite assim por trás, agarrei-lhe o coiso e apertei
com ganas de lhe fazer saltar logo ali os olhos, [...] (p. 17)

A trella —a bem dizer, o cinto especial que estava
obrigada a usar com uma grande corrente de argolas de metal
que ele segurava ou prendia onde queria [...] (p. 26)

I són aquestos disfemismes els que ens dibuixen, potser intencionadament per

⁵⁰⁶ Aquesta paraula apareix escrita així en l'edició de l'obra. Suposem que com la protagonista diu que el seu marit l'havia escrita per enlloc, en escena també apareixerà escrita en cartells perquè el públic la veja i no haja de ser pronunciada per l'actriu.

part de l'autor, l'animalitat del marit i la influència que exerceix sobre la seua esposa.

Com a conclusió, cal seguir afirmant que els significats ocults, o ocultats més bé, per l'autor configuren el camp semàntic de la ideologia o simplement de la manera de veure el món que posseeix l'autor; de la manera com l'autor vol que els espectadors vegem el món.

c) Ironies

Existeixen moments en la peça en què sura en l'obra un "humor negre" a partir de certes ironies pronunciades per la dona protagonista. Des del nostre punt de vista, els personatges abusen d'aquest efecte no per quantitat sinó per força expressiva, cosa que també hem de llegir en clau de denúncia social, igual que els eufemismes i disfemismes que hem exposat amb anterioritat.

Hi ha una expressió que la podem percebre de manera sarcàstica, fins i tot. Es tracta de la locució modal *de gatas*. Podem veure-la com la postura que utilitzen els mamífers per desplaçar-se. O podem veure-la com la que fan servir els nadons quan no saben encara caminar. Deixem oberta tota mena d'interpretacions. Altres exemples d'ironies podrien ser aquests.

Uma pessoa normal, o meu marido. No começo eu achava
execrável, depois não. (p. 15)

El qualificatiu "normal" té tantes interpretacions com se'ns ocrreguen. En aquest cas, qui sap si es pot titllar de normal el comportament de Samuel amb la seua dona.

«Sobredotado», repetiu o monstro, «uma estupidez. Acontece.» (p. 22)

S'està referint al fill amb aquest sarcasme un pare que mai l'ha ni desitjat ni estimat. I qui sap si ha estat ell el responsable de la seua desaparició.

L'última mostra que hem subratllat és aquesta quan Valdete ja es veu més gran que Samuel i és capaç de criticar-lo, de riure's d'ell.

Eu ali com a faca e tu ali tão ridículo, meu bruto, com o teu pijama encolhido, o teu pijaminha... só faltava a caixinha de música com a bailarina de tutu [...] (p. 47)

d) Ús de les formes verbals personals

Hem estat alerta durant tot el desenvolupament de la trama a les formes verbals, tant des del punt de vista dels temps, com de les persones que s'han estat utilitzant. En primer lloc hem de dir que aquesta obra té tres moments que vindrien a coincidir amb les etiquetes de tots conegudes: plantejament, nus i desenllaç.

Hem vist que, a grans trets, tenim un present dialògic que s'estén a tota l'obra però que és més clar i fort en la seua primera part, quan Valdete ens situa en escena: dona i mare jove que ha patit una desgràcia de la qual no en sabem encara el responsable.

En aquest temps, que és el que viuen els personatges, hi ha la segona esfera temporal del passat que abraça la major part de la peça i és on se'ns expliquen la majoria de successos que s'han esdevingut per arribar al present: des del matrimoni fins a l'assassinat.

I en un tercer bloc inclouríem un desenllaç que situarem al mateix nivell del

present, i que anem a anomenar futur condicionat. És a dir, el final de l'obra és l'avenir que li espera a Valdete: el real i l'imaginat per ella, per això el qualifiquem de condicionat.

Des de l'inici de la peça els verbs apareixen en passat, com si el present dramàtic fóra el resultat dels esdeveniments ocorreguts en un temps anterior i immediatament proper. Malgrat açò, hem de tornar a recordar que aquest passat potser fóra tota una imaginació de la protagonista.

Ao princípio foi amor, sim, ao princípio. (p. 11)

Mas tudo isto foi o que foi... o que foi... o que foi... agora a vida é outra coisa... (p. 15)

Cheguei a pensar que um dia seria capaz de passear de mão dada com ele! (p. 24)

En la segona part a què hem al·ludit veiem que, a banda de ser discurs en passat reportat amb fragments en estil directe marcats al text entre cometes, hem de notar que en un primer moment hi predomina la segona persona del singular "tu" per tractar-se d'un discurs molt directe de Valdete dirigit clarament al marit, a partir del moment en què ell la porta al parany dels gossos en el bosc; fet que engega en ella el mecanisme de la pregunta "on és el meu fill?".

[...] tu, o que fizeste com ele? [...] (p. 24)

Al llarg de l'obra, però sobretot en aquesta part, l'ús de la segona persona del plural va canviant de significació. En certs moments aquest "nosaltres" és exclusiu de marit-muller.

Ficávamos (p. 8 i 21); casámos (p. 9); comíamos, saíamos (p. 14); demos (p. 24); andámos (p. 25); aproximámo-nos (p. 25); subimos (p. 25); éramos (p. 26); namorávamos (p. 26)

O exclusiu de mare-fill.

Estamos (p. 11); havemos de ser (p. 18); passámos (p. 21); ficávamos (p. 21); estávamos (p. 22)

Crida molt l'atenció que aquesta primera persona del plural equivalent a la parella mare-fill s'incrementa moltíssim arran de l'episodi de la fira, quan aquests dos personatges es tanquen en si mateixos i exclouen Samuel de la seua diversió, de la seua convivència.

Saímos (p. 37); fugimos (p. 37)

La tercera i última part de l'obra l'hem llegida en clau de futur tant a nivell de personatges com a nivell de formes verbals. Cal subratllar que es torna al present per un costat, i per l'altre s'anticipa el futur o les ànsies de llibertat.

Vou sobreviver, vou ser feliz! (p. 42)

[...] pus-me a acreditar que ia ser feliz. (p. 45)

Agora... vou ser feliz. (p. 50)

El temps condicional es restringeix a l'intent d'assassinat que Valdete imaginava i que hipotèticament cometé, i a les seues possibles conseqüències.

[...] era só para ver se seria capaz... se lhe tocasse ele podia acordar... era só para ver se seria capaz. (p. 46)

E jurei, jurei com a faca apontada aos olhos, que iria ser feliz e que depois de ser feliz iria encontrar o meu menino, jurei.
(p. 47)

Per tancar aquest punt, i com a conclusió hem de notar que la peça s'organitza a partir de tres moments temporals reals i metafòrics. I d'altra banda, cal també fer notar que l'emparellament marit-muller i posteriorment muller-fill fa que el valor "nosaltres" vaja canviant, com també havia canviat el sistema de determinants possessius al llarg de la trama.

7. Conclusions

Hem triat aquesta obra per ser la darrera que ha estrenat Abel Neves amb èxit al teatre Dona Maria II de Lisboa i per ser l'única de tota la seua producció dramaturgic que té com a forma el monòleg dramàtic. A banda d'aquestes dues raons, hem vist com l'autor és capaç de construir una trama basada en el maltractament que el personatge en l'escenari és capaç de re-construir i d'oferir-nos-la perquè nosaltres arribem a veure i a sentir les sensacions i les paraules que ella patia o escoltava.

L'anàlisi que hem realitzat ens ha servit per descriure la dona anul·lada pel marit tal i com la defineixen els organismes oficials encarregats de vetlar per l'erradicació de la violència contra les dones. Aquesta dona —la qual conviu amb un marit obsessionat pels gossos, per l'extermini dels inútils— ja hem comentat que pateix una transformació quasi metamòrfica a ulls del marit, de dona a quasi-gossa, empresonada paradoxalment en una "presó d'amor". Un marit que en realitat no és cec físicament però que ella així el qualifica.

Tu parece que não me vês, que não me vês à tua frente.
(p. 18)

Aquesta ceguesa sembla més moral que física en el cas del marit. Al contrari que en el fill, el qual potser haja estat exterminat pel marit, segons ell, per inútil. En qualsevol cas trobem un mascle que aliena la dona en un present. També l'aliena en un passat, anem a dir metafòricament, quan decideix vendre tota la fusta dels arbres dels terrenys de l'herència que Valdete havia rebut dels pares. Però casualment no li anul·la el futur, perquè ella es fa forta i canvia el curs dels fets "aprofitant" els atacs de l'home.

Ja per finalitzar, *Vulcão* és una peça molt polièdrica, amb molts matisos, amb moltes cares ocultes que col·loquen l'espectador davant la violència contra les dones, a nivell sentimental, si es vol dir així, però també enceten en ell un treball intel·lectual de reconstrucció dels fets i de realització d'autopreguntes, per tal de generar una trama al més lògica possible i acabar entenent tota la psicologia del personatge, per a nosaltres, més profund de l'obra dramàtica de Neves.

3.6. *Ainda o último judeu e os outros*

1. Motivació pregona de l'autor

Aquesta és una de les darreres peces dramàtiques escrita per Abel Neves. A dia d'avui no ha estat estrenada en cap teatre. Tal i com ens va confessar a nosaltres, ja feia temps que desitjava abordar el tema de l'holocaust dels jueus durant el període nazi, i aquesta idea és la que l'ha dut a escriure aquest text encapçalat per un poema de Paul Celan⁵⁰⁷, testimoni en primera persona de les atrocitats esdevingudes durant la Segona Guerra Mundial.

El genocidi jueu és un tema que ha estat abordat des de moltes perspectives tant en el terreny històric com en l'artístic. Una mostra d'aquestes últimes la incloem aquí per tractar-se d'una peça dramàtica portuguesa escrita per Helder Costa i titulada *O príncipe de Spandau*, segons el mateix autor

[...] uma ficção provocatória e absurda sobre a vida de Rudolph Hess na sua cela em Spandau desde o julgamento de Nuremberga até à sua morte/suicídio.⁵⁰⁸

Les reaccions que genera en el públic el tractament d'aquesta barbàrie, fa que es posen en marxa els engranatges de la controvèrsia, i de la impotència per veure que res no va ser evitat, ni la guerra ni la "solució final". Només cal llegir-ne un fragment. Parla Rudolph Hess.

⁵⁰⁷ CELAN, Paul, "Mandorla", 1961. *Gesprochene Deutsche Lyrik*. [en línia]. [Consulta 1 de juny de 2015] <<http://www.deutschelyrik.de/index.php/mandorla.html>>

⁵⁰⁸ COSTA, H., *O príncipe de Spandau e outras peças*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p. 13.

89. O judeu é o tormento da raça nórdica e a encarnação do Mal. É um sub-homem. Pelas mãos, pés, tipo especial de cérebro, parece humano, mas pertence a uma espécie completamente diferente. São seres horríveis, caricaturas de homens, estão abaixo dos animais. No íntimo, têm paixões desenfreadas, vontade de destruição, apetites primitivos, infâmia.⁵⁰⁹

Hem trobat en la Universitat de Miami una bona base de dades d'obres teatrals que aborden tot allò relacionat amb els jueus i la seua tragèdia⁵¹⁰, la qual ens ha servit, almenys per veure que el nazisme continua vigent, i des del nostre punt de vista, encara presenta diversitat d'òptiques de tractament i diversitat d'opinions.

2. Argument

L'obra es divideix en quatre parts a manera d'actes amb títols diferents: *antecâmara*, *passagem*, *câmara* i *mortificação*. Tots quatre sembla que segueixen el recorregut del jueu que emprèn el darrer viatge de la seua vida, el viatge que el condueix cap a la cambra de gas i que acaba quan la seua ànima abandona el terror després de la mort cruel.

Daniel⁵¹¹ i Núria són una parella de nuvis joves que coincideixen en una mena de refugi de caçadors amb Arlete i Nelse, els caçadors de la rodalia. Al poc temps de ser allà, acudeixen Judite⁵¹² i João⁵¹³ Víctor, els pares de Daniel. Aquest jove, ha ideat

⁵⁰⁹ COSTA, H., *op. cit.*, p. 40.

⁵¹⁰ Holocaust Theater Catalogue, *National Jewish Theater Foundation*. 2011-2015. [Consulta 16 juny 2015] <<http://htc.miami.edu>>

⁵¹¹ Etimològicament, de l'hebreu "déu és el meu jutge".

⁵¹² Quina ironia del destí, propiciada per l'autor. Judite prové del mot hebreu *Yehudit*, és a dir, "la jueva". Aquesta dona, vídua, és la protagonista d'un llibre de la Bíblia que forma part de l'Antic Testament, el *Llibre de Judit*. En aquest llibre s'explica com ella, en veure que la ciutat serà

un pla per venjar l'ostracisme i l'oblit a què ha estat sotmesa la seua àvia i la seua rebesàvia, mare i àvia de Judite respectivament. Aquestes dones jueves van estar deportades a Auschwitz i ell se n'ha assabentat fa ben poc, cosa que el porta a desemmascarar la "connivència" del poble holandès i, per extensió, de tot Europa, respecte de l'extermini jueu. L'obra acaba amb el suïcidi de Daniel.

Podem observar que tenim tres persones amb noms hebreus i unes altres tres amb noms d'altres procedències, cosa que genera d'una banda el grup de la família que ha patit l'holocaust indirectament, és clar: Judite, Daniel i João Vítor. I de l'altra banda, aquells que no l'han patit i fins i tot el desconeixen, com són Núria, Nelse i Arlete.

3. El treball del receptor-espectador

Des del nostre punt de vista, el títol de la peça ja suggereix l'espectador envers un tema concret: l'extermini dels jueus i el nazisme. *Ainda o último judeu e os outros* combina dos elements. D'una banda el títol de la famosa foto —única imatge reproduïda en l'obra i que pràcticament es converteix ella sola en el tercer acte de la peça, perquè no hi ha diàlegs, només un cant hebreu i els actors i actrius immòbils per uns instants— que porta per nom "Último judeu em Vinnytsia" (Ucraïna, setembre de 1941) i "os outros" que potser siguen els assassins. Però segons Daniel, cal que siguen considerats assassins tant els qui premen el gallet de les pistoles en aquesta ciutat ucraïnesa i en tantes altres, com els qui miren cap a una altra banda. O fins i tot igual

conquerida per l'exèrcit de Nabucodonosor II, es fa passar per amant d'Holofernes, el capità de les tropes invasores. Aconseguix entrar en la seua tenda, emborratxar-lo i decapitar-lo per així guanyar la guerra.

⁵¹³ Etimològicament és un nom que prové de l'hebreu *Yôhānnān*, i vol dir "El fidel a Déu".

que els qui han amagat amb el silenci còmplice tot allò que es va esdevenir a Europa durant el domini nazi.

Creiem que no hem d'evitar la reproducció d'aquesta imatge que per si sola omplirà l'escena. La imatge en qüestió va ser realitzada per un soldat d'un *Einsatzgruppe* —grup avançat de les tropes alemanyes especialitzat en l'extermini dels jueus sobretot a Polònia i Ucraïna a base d'afusellaments massius— trobat mort el 1943. Aquest soldat duia a sobre l'esmentada fotografia, al revers de la qual apareixia escrita a mà la frase "L'últim jueu a Vinnytsia"⁵¹⁴.



Les persones que apareixen en la imatge, soldats i víctima, remarquen d'una banda, la barbàrie de l'acte en si mateix. I de l'altra, subratllen sobretot la passivitat

⁵¹⁴ *The untold stories. The murder sites of the jews in the occupied territories of the former USSR* [Consulta 1 de juny de 2015] <http://www.yadvashem.org/untoldstories/database/murderSite.asp?site_id=874>. Aquesta web facilita moltíssima informació i molt detallada sobre l'ocupació nazi de la Rússia soviètica.

tant del públic que assisteix a l'execució —els soldats nazis i els col·laboracionistes de l'exèrcit ucraïnès— com de la víctima.

Totes dues faccions del sacrifici no es qüestionen l'acte, no fugen, no lluiten per la justícia. O millor dit, no es rebel·len contra la injustícia de l'acte cruel que van a contemplar en breus segons.

Potser aquesta passivitat de què parlem és la que empeny Daniel a l'acció, al record de les víctimes, l'única salvació que els queda. Una salvació que se l'emportarà a ell també per davant; no resistirà el pes de la complicitat de l'holocaust. Un pes semblant al que va suportar en la seua ment Primo Levi o tants d'altres nazis i jueus supervivents de l'holocaust i testimonis en primera persona de l'horror. Aquest pes els va fer sucumbir a la mort perquè els va vèncer les forces. El conflicte entre denunciar o mirar cap a un altre costat va acabar guanyant-los.

Aquest títol tan "suggestionador" des del començament fa que l'espectador execute una lectura determinada dels senyals que se li van plantejant des dels primers moments de l'obra. És com si els fets el guiaren cap a la mateixa *Endlösung*. Lògicament no serà una cambra de gas la que extermini els personatges, donat que l'acció s'esdevé en l'actualitat. Però qui més pateix i qui més "viu" aquesta barbàrie serà qui mor en acabar l'obra, Daniel. Diem açò perquè el mateix espai escènic es va convertint en una cambra de gas i va passant per diversos significats per acabar adquirint una polisèmia molt enriquidora per a la trama en conjunt.

Aquesta obra incorpora al començament del primer acte el soroll d'un tren de mercaderies que s'equipara semiòticament amb els trens de la mort:

Ouve-se a aproximar-se e afastando-se depois e durante algum tempo a passagem de um comboio de mercadorias, lento. (p. 17)

Més endavant, aquest espai on s'esdevenen quasi la majoria dels diàlegs dels personatges, és qualificat de *bunker* o de *ratoeira* per part de Judite. Evidentment ella ho veu des d'un pla metafòric simbòlic, no com els caçadors que ho veuen des del seu pla real, o més ben dit, "banal": això era un motel o un magatzem d'una productora de televisió.

JUDITE [...] até parece que não me ouviste quando entrámos nesta espécie de bunker, isto é um bunker [...] (p. 51)⁵¹⁵

JUDITE [...] viemos a uma ratoeira, não sentes que estamos numa ratoeira?

DANIEL ratoeira à tua medida, já te vou falar de vergonha [...] (p. 58)

ARLETE em tempos alguém pendurou uma tabuleta aí fora que dizia "Bosque Motel", lembra-te Nelse?

NELSE um caçador mais brincalhão, foi o que foi, acabou por cair, deve estar caída em qualquer lado, servia de referência, uma pessoa se queria passar por aqui avisava que ia ao "Bosque Motel", depois passou a ser armazém, acho que duma empresa de televisão ou cinema, não sei, mas depois deixaram de cá vir, ou pelo menos já não fazem tanto caso (p. 53)

En qualsevol cas, atenent a la darrera al·lusió que es fa en l'obra a l'espai on es troben els personatges, hem de dir que la càrrega metafòrica que aquest lloc presenta és superior al significat denotatiu que posseeix en un pla real. És a dir, el significat simbòlic lligat a l'holocaust nazi és més que evident quan Daniel —qui, si no?— diu:

DANIEL a sala de espera para a morte (p. 70)

Aquesta sala és la cambra de gas en què a poc a poc va convertint-se l'espai en

⁵¹⁵ Aquesta peça és especial per a nosaltres perquè és l'única de tota la producció d'Abel Neves que no presenta lletres majúscules ni punts entre oracions en els diàlegs dels personatges, cosa que pareix que done més llibertat a l'actor/actriu a l'hora de declamar el text.

la ment de Daniel mentre que va recordant tota l'experiència viscuda per l'àvia i rebesàvia i l'ocultació que se li n'ha fet durant tant de temps. Més endavant en tractar dels recursos metateatral analitzarem aquest discurs.

DANIEL estão aqui e dêem-se por felizes, podiam estar no inferno, conseguem respirar?, fixe, é bom sinal (p. 42)

Existeixen altres fets o moments en l'obra que apel·len als espectadors; que des del nostre punt de vista intenten involucrar-los en les idees de Daniel les quals són, al cap i a la fi, el *leit motiv* de tota l'obra.

Ens estem referint per exemple al sentit olfactiv, la simple aparició explícita en escena del qual fa que nosaltres mateixos mirem d'olorar allò que oloren els personatges. O al sentit de l'oïda, també amb molta força en el relat de Daniel.

DANIEL isto cheira a laranjas, não te cheira?
NÚRIA não, aí fora cheirou-me, não sei, a queimado, a pó
DANIEL é da mina, há por aí uma mina, ou havia, de carvão [...] (p. 20)

DANIEL tento pensar no que eles [*els presoners del camp de concentració*] ouviam, os cheiros, os sons, em tudo o que li falta-me o som e o cheiro, o ar frio dos barracões, o cheiro das doenças, o som dos trabalhos, das línguas, as falas, as línguas, percebes? [...] (p. 30)

Al llarg de la peça existeixen el que nosaltres hem anomenat assimilacions significatives, és a dir, paraules que per aparèixer juntes en la mateixa oració o si més no, molt pròximes, el receptor les equipara i després d'aquest procés totes dues paraules signifiquen el mateix o creixen en significació mútuament. És a dir, agafen algun sema que les enriqueix semànticament però des d'un punt de vista ètic, aquestes paraules ixen malparades. Potser aquesta mena de simbiosi semàntica estiga

produïda pel tema de l'obra. Ben entès, l'holocaust nazi "contamina semànticament" cada paraula del text dramàtic. Vegem-se alguns exemples.

NÚRIA não acredito que os americanos tenham ido à lua, foi tudo propaganda, filmaram tudo no Texas, no Arizona, sei lá, tudo mentira
DANIEL o que é que a lua tem a ver com os nazis?, estava a falar dos nazis
NÚRIA lembrei-me dos americanos (p. 21)

Pareix com si en aquest microdiàleg s'igualen americans i nazis. Com també s'igualen, o esdevenen sinònims pragmàtics la cacera d'ànecs i l'extermini jueu en els següents exemples.

Ouvem-se mais dois tiros.
NÚRIA acho que viemos parar a uma festarola de caçadores
DANIEL matança, fazemos isso com os animais e não é bonito, fazê-lo com pessoas é o quê?, e aconteceu, não há nome para o crime, ouve bem o que te vou dizer, mataram pessoas como nós matamos moscas, moscas, percebes?, consegues perceber?, moscas (p. 25)

NELSE só se foi ao lago por causa dos patos, deve estar entusiasmada, é o que é, a ideia dos patos entusiasmo, e ela deve ter ouvido algum *Mostra um apito de pato e sopra.* isto para que os patos venham ter connosco é essencial aguentar onde eles andam, ficar à coca e ter um apito em condições, se o objectivo é caçar convém atrai-los e não assustá-los *Sopra de novo no apito.* imitar um pato para enganar uns quantos tem que se lhe diga, depois é esperar que entrem na linha de tiro, a Arlete vai pensar que me esqueci dela, com licença *Sai. Pausa.* (p. 32-33)

En aquest fragment que anem a exposar ara, Arlete li parla a Nelse, tot dos caçadors. Sembla que ell cometé alguna il·legalitat mentre practicava la cacera, cosa que enmig de la trama de la família de Daniel, podria assimilar-se a un assassinat.

NELSE não posso explicar, posso dizer o que fazia e mais

nada, pendurávamos um rádio na oliveira
ARLETE penduravas, tu é que foste condenado, eu não (p.
35)

A banda d'aquest tipus d'assimilacions o de sinonímies hem vist que certes proformes, com els pronoms personals, demostratius o possessius, exerceixen un efecte sobre l'espectador no alliberador sinó condicionat. Aquestes paraules les ompli Daniel amb tot allò relacionat amb l'holocaust, anem a dir, executor: nazis, Hitler, etc. I també ho fem nosaltres, perquè l'estem escoltant.

DANIEL eles pensavam que podiam destruir todas as provas e que mesmo que algumas pessoas sobrevivessem e contassem a vergonhosa experiência que tinham vivido tudo era tão monstruoso que ninguém iria acreditar, eles pensavam isso
JOÃO VICTOR não entendo, e eles, quem? [*Daniel no li contesta! I canvia de tema.*]

L'última mostra d'apel·lació als mecanismes de lectura del públic és la que exposem ara. En aquest fragment Daniel fent servir la segona persona del singular "tu" encara que estiga parlant-li a Judite, fa que el seu discurs en abraça a nosaltres també, ens incloga en el seu parlament, ens intente convèncer a nosaltres de tot allò que està dient a la seua núvia.

DANIEL em Auschwitz entrava-se de comboio e saía-se pela chaminé, impossível de compreender, não?, essa é a tua defesa, impossível de compreender, entraram com as malas nos vagões de mercadorias e viajaram aflitos, atravancados, até aos campos de extermínio, esses, sim, impossíveis de compreender, mas tiveram de perceber onde estavam, tiveram de lutar para perceber, por muito que leias, por muito que vejas as fotografias, os filmes, nunca irás entender, e porque nunca irás entender não queres saber de nada, as imagens não te comovem, as ideias não te despertam, é uma pena, o mínimo que devias sentir era vergonha (p. 59)

S'al·ludeix en aquest fragment al silenci còmplice dels testimonis callats durant

dècades i fins i tot als negacionistes, aquells qui neguen que mai haja existit l'holocaust. Un silenci, un "mirar cap a un altre costat" que sembla el mateix que li ocorre al Senyor Guzmán en l'obra de Brecht quan demana ajuda als seus coneguts en ser condemnat per tenir el cap punxegut. En aquesta peça veiem la divisió social entre els txits —de cap punxegut— i els txuts —de cap rodó—, la qual sembla que amaga la divisió entre jueus i alemanys.

SENYOR DE GUZMÁN

Oh, Don Duarte, ajudeu-me! I vosaltres, senyors,
m'heu de fer costat avui! Recordeu les vegades
que hem segut plegats a taula.
Alfonso, tu pots intercedir per mi!
Tu tens el cap rodó! I avui és això el que compta.
Digues que has fet el mateix que jo!
Per què desvieu la mirada? Mireu-me. Oh, no està bé
això que em feu! Mireu aquesta roba!
Si avui m'abandoneu, demà us tocarà a vosaltres!
I ja no us servirà de res el vostre cap rodó!⁵¹⁶

En els posteriors punts d'anàlisi anirem desgranant tot d'aspectes que relacionen la trama de l'obra amb el genocidi jueu esdevingut durant el període nazi alemany. Val a dir que no costa massa esforç empatitzar amb les víctimes d'aquest extermini donat que ens movem en un pla humanista i de respecte per tantes i tantes persones víctimes d'aquest horror. Aquesta empatia és la que manifesta durant l'obra Daniel però troba al seu voltant persones, unes anònimes com els caçadors, i unes altres ben conegudes com la seua núvia i els seus pares, que no manifesten un suport al règim nazi o un goig per l'holocaust, sinó que oscil·len entre la ignorància i el silenci. Aquest sentiment és el que provoca en ell el desenllaç tràgic de l'obra i potser siga aquest sentiment tan reprobable com el que manifesta qualsevol feixista en lloar Hitler.

Aquesta darrera manera de veure l'extermini és la que ha pretès exposar l'autor

⁵¹⁶ BRECHT, B., "Els caps rodons i els caps punxeguts o Als rics els agrada fer-se costat", *Teatre complet*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Institut del Teatre, 2001, vol II, p. 401.

nord-americà Jonathan Littell en la seua voluminosa novel·la *Les benignes*⁵¹⁷. Maximilian Aue, el protagonista, un antic oficial de les SS, ens relata en primera persona tot allò que viu durant la invasió nazi d'Ucraïna, la visita a Auschwitz i altres fets bèl·lics uns anys després que tot s'esdevingués. Citem aquesta novel·la perquè des del punt de vista de la recepció, al lector li costa moltíssim empatitzar amb aquesta bèstia de personatge cruel, despietat, assassí, fanàtic, etc. A més a més, el fet d'estar les més de mil pàgines contades en primera persona fa que ens resistim encara més a entendre'l encara que coneguem tots els aspectes més hòrrids de la seua existència. Aquesta resistència activa per no empatitzar amb el protagonista contrasta amb l'empatia que des del títol presenten obres de la literatura concentracionista com *K. L. Reich* de Joaquim Amat Piniella⁵¹⁸ o *Si això és un home* de Primo Levi⁵¹⁹.

4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

Com hem exposat abans, Abel Neves feia temps que desitjava encarar aquesta temàtica. Pensem que la seua motivació ha estat pròpia i personal sense major explicació que la de qualsevol persona que desitja explorar i intentar d'entendre el món de la mort i de les desgràcies dels jueus en els camps de concentració i d'extermini d'Alemanya, Polònia, etc.

⁵¹⁷ LITTELL, J., *Les benignes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007.

⁵¹⁸ AMAT-PINIELLA, J., *K. L. Reich*, Barcelona, Edicions 62, 2007.

⁵¹⁹ LEVI, P., *Si això és un home*, Barcelona, Edicions 62, 2007.

5. Referències sociopolítiques en l'obra

Com ja hem dit en les anteriors pàgines, l'acció, malgrat esdevenir en un temps actual, té com a punt de referència el nazisme, concretament tot allò que té a veure amb les cambres de gas i les execucions en massa practicades pels soldats alemanys.

Al llarg de l'obra però, els diversos personatges parlen, comenten o al·ludeixen a fets històrics que van teixint una xarxa de significacions paral·lela que tix el món real.

A continuació anem a exposar les referències explícites que hem trobat en aquesta peça i valorarem la seua importància. Ho anem a fer en dos blocs. En primer lloc tractarem les referències històriques, les que construeixen en l'espectador el marc historicopolític. Per orientar-nos en un eix cronològic anem a prendre com a referència aquestos dos moments històrics que expliquem tot seguit.

Acotarem mentalment el procés que afecta l'holocaust nazi, més concretament allò que té a veure amb els *lager* o camps d'extermini. Nosaltres hem pensat en la configuració d'un "inici històric" de la trama i d'un final, que també qualificarem d'històric. Com a punt inicial, farem servir el dia 22 de març de 1933, dia que s'inaugura a Dachau⁵²⁰ (Baviera, Alemanya) el primer camp de concentració del règim nazi. I com a final històric de la trama anem a prendre el 21 d'abril de 2015, dia en què se celebra el judici contra Oskar Gröning, el comptador d'Auschwitz⁵²¹.

Aquest final que qualificariem de simbòlic, per a nosaltres indica d'una banda l'actualització del fenomen nazi, tal com faria Daniel durant la peça; i d'una altra, el fet

⁵²⁰ Museu de la Memòria de Dachau. [Consulta 6 juny 2015] <<http://www.kz-gedenkstaette-dachau.de>>

⁵²¹ "Ein Prozess, der Linderung verspricht." *Die Zeit online*, 13/05/2015. [Consulta 6 juny 2015] <<http://www.zeit.de/hamburg/politik-wirtschaft/2015-05/ausschwitz-prozess-oskar-groening-lueneburg-nebenklaeger>>

que ja ben començat el segle XXI la justícia encara jutge i de vegades condemne els botxins i els col·laboradors en aquella barbàrie —la quasi totalitat dels casos sense efectivitat donada la tan avançada edat dels culpables.

L'ànim de fer justícia i sobretot la voluntat de reflectir en l'escenari la realitat tal i com era, són els motius que van inspirar Peter Weiss *La Indagación —Die Ermittlung*— estrenada el 19 d'octubre de 1965 al Volksbühne de Berlín sota la seua direcció. Aquesta peça, entesa com un oratori en 11 cants, recull alguns dels testimonis del procés judicial esdevingut a Frankfurt entre el 20 de desembre de 1963 i el 20 d'agost de 1965 contra els nazis i també els ressons del judici contra l'oficial de les SS Adolf Eichmann esdevingut a Jerusalem el 1961. Tota l'obra és una descripció del camí que fan els presoners des que baixen dels trens en arribar al camp fins que són assassinats en les cambres o afusellats i "surten"⁵²² pels fumerals des dels forns crematoris.

Dins del primer bloc de referències, hi trobem tot allò relacionat directament amb l'holocaust⁵²³. Aquesta citació, encara que un poc extensa, de l'historiador nord-americà Payne, ho explica d'una manera prou aclaridora.

⁵²²Aquesta metàfora tan tèntrica i cruel és la que feien servir els comandaments dels camps com l'única possibilitat d'espacatòria dels presos. "TESTIGO 6: Hacia nosotros / se acercó uno [un oficial] gritando: / «Vosotros, presos, / mirad ese humo al otro lado de los barracones. / Son / vuestras mujeres e hijos. / También para los que / habéis entrado en el campo / solo habrá una salida, / a través de las rejillas de la chimeneas.»" WEISS, P., *La indagación*, dins de *Teatro de análisis contemporáneo*, selecció i pròleg José Méndez Herrera, Madrid, Aguilar, p. 190.

⁵²³No ens en podem estar d'explicar encara que siga de manera breu aquest terme. Etimològicament "holocaust" (ὁλοκαύτωμα, holokáutoma) és una paraula composta per dos ètims grecs: ὅλος (hólos), "tot" i καῦσις (káusis) "acció de cremar". Aquest terme està estretament lligat als sacrificis que els sacerdots calia que realitzaren en les seues cerimònies. Per explicar açò reproduïm uns versicles del *Levític*, llibre bíblic de l'Antic Testament:

"El Senyor va parlar encara a Moisès. Li digué:

— Comunica a Aaron i als seus descendents que aquesta és la llei dels holocaustos: la víctima sacrificada restarà damunt les brases de l'altar tota la nit fins al matí; i el foc de l'altar es mantindrà encès. El sacerdot es posarà el vestit de lli, amb la roba interior també de lli. Retirarà de l'altar les cendres de la víctima consumida pel foc i les deixarà al costat de l'altar. Després es canviarà els vestits i durà les cendres fora del campament, en un lloc ritualment pur. El foc de l'altar no s'ha d'apagar mai; el sacerdot hi afegirà llenya cada matí, i al damunt hi disposarà la víctima oferta en holocaust i hi cremarà el greix dels sacrificis de comunió. Sobre l'altar hi haurà foc constantment: no s'had'apagar mai." *Levític* (6, 1-5).

"The holocaust explained". *London Jewish Cultural Center*, 2011. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.theholocaustexplained.org>>

Este programa de asesinato en masa fue una consecuencia directa y lógica del extremado antisemitismo racial de Hitler y de la mayor parte del grupo central nazi. [...] Hitler nunca anunció un programa completo para tratar el «problema judío», en los primeros meses del régimen nazi se adoptaron medidas extremas de discriminación, acompañadas de terror contra los judíos. No obstante, por motivos políticos, en los primeros años la persecución de los judíos se mantuvo dentro de ciertos límites y, al principio, un número sorprendente se esforzó poco por huir. Tras los ataques iniciales de 1933, la siguiente manifestación de violencia sistemática a escala nacional fue la de los motines de *Kristalnacht* («la noche de los vidrios», por los cristales rotos) de la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, después de que un joven judío [*Herschel Grynszpan*] asesinara a un diplomático nazi [*Ernst Eduard vom Rath*] en París.

No ha sobrevivido a la guerra una documentación completa acerca de los planes y las decisiones de Hitler, por lo que los historiadores aún discuten sobre el momento preciso, el proceso de toma de decisión y el alcance inicial de lo que llegó a llamarse *Endgültige Auslösung*, o sea, la Solución Final. La «guerra de exterminio racial» contra la Unión Soviética, en 1941, incrementó [...] el número de judíos en los territorios ocupados [...] Se organizaron unidades especiales de las SS llamadas *Einsatzgruppen*, cuya misión era llevar a cabo las matanzas en masa. A finales de 1941 [...] ya habían matado a más de un millón de judíos. Mas esto se consideró demasiado lento e ineficaz, y a principios de 1942, se había tomado la decisión de construir seis *Vernichtungslager* («campos de exterminio»), especiales, que no hemos de confundir con los campos de concentración normales en Polonia, en los que ya habían muerto numerosos judíos. Allí empezó la fase central de la Solución Final y continuó, sin interrupción, hasta que el ejército rojo ocupó ese territorio en 1944-1945. Más de cuatro millones de judíos fueron asesinados, con lo que la cifra total de víctimas judías ascendió a entre cinco millones y medio y seis, el mayor acto de genocidio en la historia de la humanidad. [...]

El único otro grupo étnico tratado más o menos igual que los judíos fue el de los gitanos [...] la cifra total [...] ascendía a casi tres millones. [...]

El Holocausto y los demás asesinatos y exterminios en masa fueron una consecuencia directa de la doctrina hitleriana, de la primacía y autonomía de la política y la ideología. No servían ningún

propósito militar y, de hecho, debilitaron el gran esfuerzo de guerra alemán, al desviar, entre otros, los recursos militares. En opinión de Hitler, merecían la pena, porque aunque Alemania no pudiese ganar la guerra, una meta casi tan importante para él era la de librar a Europa de cuantos judíos y otras etnias consideradas racialmente indeseables pudiera.⁵²⁴

En aquest punt s'engloben la discriminació, els assassinats en massa, els guetos, etc. Nosaltres hem detectat els següents subtemes que exemplifiquem amb fragments de l'obra. Sempre és Daniel qui "il·lustra", qui explica i qui descriu cada terror viscut en l'època nazi.

- La cambra de gas. D'aquest invent terrorífic tenim unes primeres proves realitzades a Buchenwald entre gener i febrer de 1940 per matar 250 nens gitanos⁵²⁵. El 3 de setembre de 1941 el *Lagerführer*, o capità del camp, Karl Fritsch utilitza el gas Zyklon B per assassinar presoners de guerra russos en una cel·la del Bloc 11⁵²⁶. A partir d'aleshores aquest mètode de matar s'escampa a altres camps com Majdanek⁵²⁷. L'obra que ens ocupa està estructurada en quatre actes/seqüències d'un recorregut a manera de calvari, que representa el camí del pres a la cambra de gas i el seu posterior assassinat. Al llarg del text hem detectat mostres que ens indiquen que tant l'espai com fins i tot la trama, estan destinats a aquest objectiu: l'extermini i la desaparició dels jueus. Aquests fragments estan exposats més endavant. Hem de notar aquí mateix que Daniel parla de finals de 1942 (p. 57) quan els seus familiars foren deportats a Treblinka. Aquesta data pot coincidir amb la realitat,

⁵²⁴ PAYNE, Stanley G., *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 478-480.

⁵²⁵ Las Cámaras de gas, *Historia mundial del Holocausto*. 2007. [Consulta 10 juny 2015] <<http://www.elholocausto.net/parte03/0302.htm>>

⁵²⁶ Holocaust Education & Archive Research Team, 2007. [Consulta 10 juny 2015] <<http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/auschwitzgaschambers.html>>

⁵²⁷ State Museum at Majdanek. [Consulta 10 juny 2015] <<http://www.majdanek.eu/index.php?lng=1>>

perquè aquest camp de concentració va construir-se al novembre de 1941 (Treblinka I), va ampliar-se el juliol de 1942 (Treblinka II) i va estar en funcionament fins a principis d'octubre de 1942⁵²⁸. El mateix Weiss en la peça que ja hem ressenyat, *La Indagación*, inclou un cant titulat "Canto del Zyklon B", en el qual es fa una descripció molt crua i molt detallada amb paraules reals dels testimonis que ho van viure, de tot el procés de manipulació i ús d'aquest gas en les cambres, així com de l'aprofitament al màxim dels cadàvers de les víctimes per part dels nazis i de la posterior eliminació de les despulles en els forns crematoris.

- Els assassinats i la majoria silenciosa còmplice

DANIEL [...] houve uma maioria silenciosa que permitiu os crimes que não têm nome, milhões de pessoas que foram impedidas de viver, isso é que me interessa, milhões de vidas mais ou menos como as nossas, não quero saber se eram vidas tristes ou felizes, o que sei é que incendiaram a vida de milhões de pessoas e houve muita gente que se calou, que fez de conta (p. 12)

- El camp d'extermini de Sobibor, Polònia⁵²⁹. No és dels més coneguts i potser per això Daniel en fa una xicoteta descripció.

DANIEL houve um campo de extermínio em Sobibor, ali na Polónia, perto da Ucrânia, onde os nazis criavam gansos, centenas de gansos, gansos, estás a ver?, os bichos andavam às voltas e grasnavam todos ao mesmo tempo e com isso abafavam os gritos das pessoas que

⁵²⁸ Treblinka. *United States Memorial Holocaust Museum*. [Consulta 11 juny 2015] <<http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007269>>

⁵²⁹ Aquest camp d'extermini va ser creat la primavera de 1942 en la localitat polonesa del mateix nom. Sobibor és internacionalment conegut per ser l'únic camp en què els presos es van revoltar i un bon nombre van aconseguir fugir-ne. Aquesta peripècia va ser duta al cinema pel director britànic Jack Gold sota el títol *Escape de Sobibor* el 1987. Podeu consultar també: "Sobibor". *United States Memorial Holocaust Museum*. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007268>>. I "Revolta no campo de extermínio de Sobibor faz 70 anos". *RTP Notícias*. 14/10/2013. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=687828&tm=7&layout=121&visual=49>>

estavam dentro da câmara de gás, os gansos (p. 13)

Casualment apareixeran en l'obra caçadors i s'escoltaran oques més endavant en l'escena titulada *Câmara* (p. 80), l'únic soroll que s'escolta en aquesta escena.

- Els supervivents, els veritables protagonistes de la història els qui, segons Daniel, mereixen ser recordats. Aquells qui, com ja hem comentat, porten sobre les seues espatlles el pes de la història, la personal i la global.

DANIEL [...] *Ainda o som do comboio por algum tempo. quando já não há sobreviventes, ficam os relatos, fica a história, muitos dos que sobreviveram mataram-se porque não aguentaram a angústia de ter sobrevivido Pausa. agora a coisa pesa sobre nós Pausa. não vou deixar que me abandones, ouviste? Pausa. [Li està parlant a Núria, que tot seguit li pregunta si ha deixat de prendre la medicació; Daniel està en tractament psiquiàtric]* (p. 19)

- La fam, element coadjuvant d'aquells assassinats, sempre segons Daniel. Incloem també aquí un fragment de l'obra de P. Weiss, *La indagación*, on un testimoni descriu quin era el seu menjar en el camp.

TESTIGO 8:

Por la mañana cada uno recibía
medio litro de caldo;
al caldo se unía un suplemento de café
y cinco gramos de azúcar.
Algunos conservaban aún de la tarde anterior
un trozo de pan seco.
A mediodía se repartía la sopa.
La sopa era de pieles de patatas,
nabos y berzas
con una mínima adición de
carne o grasa
y con una materia alimenticia harinosa
que le daba a la sopa el sabor típico
de la sopa del campo.
Como complemento daban filetes de papel

y harapos en la sopa.
Durante el reparto, los presos no se peleaban
por ser los primeros
en coger la sopa,
sino por estar los últimos en la cola.
El primer tercio
era agua.
Solo hacia el fondo venía algo de alimento.
Por la tarde, después de pasar revista,
todos recibían su pedazo de pan
de trescientos a trescientos cincuenta gramos,
y distintos complementos,
unos veinte gramos de embutido,
treinta gramos de margarina
o una cucharada sopera de mermelada de nabos.
Los viernes a veces había
cinco o seis patatas cocidas con piel.
Con frecuencia solo se daba la mitad de esos
complementos
o incluso faltaban por completo
porque el personal del campo,
desde las brigadas de vigilancia
hasta el comandante,
impunemente
cogían de los almacenes
los víveres destinados a los presos.⁵³⁰

En aquest fragment de Neves que ressenyem més avall, apareix una mostra de sarcasme quan es refereix a l'assassinat com una manera de lliurar del patiment els presos. Aquest i d'altres, els analitzarem més endavant.

DANIEL sabes porque é que os gajos deixavam as pessoas a enfraquecer com a fome?, porque era mais fácil matá-las depois, era a maneira de terem misericórdia, matavam por misericórdia, era o esquema, não eran criminosos, no fundo livravam as pessoas do sofrimento, os prisioneiros, claro, porque os outros iam directos ao gás ou à terra, os gajos livravam as vítimas de sofrimentos desnecessários, era isso, era a limpeza, ninguém pode dizer que não sabe o que aconteceu, ninguém (p. 20)

- Les deportacions. Les descripcions provoquen en Daniel una força interior que atemoreix Núria.

⁵³⁰*Teatro de análisis contemporáneo, op. cit.*, p. 197-198.

NÚRIA às vezes tenho medo *Pausa*.
DANIEL está feita a confissão?, medo?! *Ela acena com a cabeça, dizendo que sim.* agora imagina, imagina, sim, todos os que foram deportados sem saberem para onde iam, perdidos, roubados, torturados, famílias inteiras destruídas, imagina, só te peço que imagines *Pausa*.
imaginaste?, e agora, tens medo de quê?
NÚRIA de ti (p. 21)

- El pla Madagascar⁵³¹. Daniel li explica a Núria (p. 17) aquest pla de l'Alemanya nazi en connivència amb el govern francès. El pla, proposat el 1940, consistia a convertir Madagascar en un immens camp de concentració dels jueus d'Europa, prèvia cessió del territori per part del govern francès, el qual també patia el problema jueu a casa seva.
- Els assassinats, els despietats assassinats.

DANIEL matança, fazemos isso com os animais e não é bonito, fazê-lo com pessoas é o quê?, e aconteceu, não há nome para o crime, ouve bem o que te vou dizer, mataram pessoas como nós matamos moscas, moscas, percebes?, consegues perceber?, moscas (p. 25)

Interessant la intervenció de Judite:

JUDITE *Baixo*. as vítimas de ontem são os carrascos de hoje (p. 69)

- Auschwitz⁵³². Símbol de l'horror nazi, aquest camp d'extermini apareix directament relacionat amb el tema de la fam, exposat anteriorment. La primera vegada que apareix aquest nom en l'obra és en boca de Daniel i Núria

⁵³¹ FONT, Carles, "El plan Madagascar nazi con los judíos", *Suite 101*, 3 de juliol de 2013. [en línia] [Consulta 12 juny 2015] <<http://suite101.net/article/el-plan-madagascar-nazi-con-los-judios-a84556#VXsZumAkfxh>>

⁵³² *Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum*. [Consulta 5 juny 2015] <<http://www.auschwitz.org.pl>>

li replica de la següent manera:

DANIEL tens sorte, em Auschwitz
NÚRIA *Interrompendo*. outra vez Auschwitz
DANIEL *Muito forte*. em Auschwitz era preciso passar fome para conseguir uma colher *Pausa. Tom normal*. para quem chegava, custava mais do que um litro de caldo de nabo ou uma ração de pão, tudo o que era possível comer num dia
NÚRIA colher?
DANIEL uma colher, não se podia largar, uma distracção e desaparecia, era vendida a outro, havia mercado negro, sorver a sopa da gamela ou comê-la com a colher é a diferença que há entre o animal e o humano, li isso, depois que os alemães abandonaram o campo *Núria intromete-se mas sem interromper, dizendo e suspendendo "Vamos..." [início da sua fala seguinte]* descobriu-se que havia dezenas de milhares de colheres arrecadadas, a maior parte delas roubadas aos prisioneiros que as tinham levado na bagagem
NÚRIA vamos parar com isto, pode ser?
DANIEL disseste que não tens problemas, não ter uma colher era um problema, de dignidade, percebes? (p. 27-28)

Hem volgut exposar aquest fragment una mica llarg perquè a banda d'explicar una situació quotidiana lligada a un objecte també quotidià però carregat de simbolisme, com és la cullera, veiem com Daniel no estalvia detalls per més escabrosos que siguen. Està disposat, i així ho farà al llarg de la trama, a no amagar res, a no deixar-se cap fet sense explicar. Neves pensen que no ha estalviat la lectura de l'obra ja esmentada de Primo Levi, donat que hi existeix un passatge molt semblant el qual retrata també la relació de dependència de l'ésser humà amb la cullera: sense aquest objecte metàl·lic, ens animalitzem i ens alienem com a humans.

Recordi's [...] el fet de no repartir culleres (i, no obstant, els magatzems d'Auschwitz, en el moment de l'alliberament en contenien alguna tona) per la qual cosa els presoners havien de llepar la sopa com gossos; la

despietada explotació dels cadàvers tractats com una anònima matèria primera qualsevol, de la qual s'obtenien l'or de les dents, els cabells com a material tèxtil, les cendres com a fertilitzants agrícoles; els homes i les dones degradats a conillets d'Índies amb els quals experimentaven medicaments per suprimir-los després.⁵³³

- La higiene i les malalties. No cal dir que en aquests llocs on amuntegaven la gent sense cap mesura higiènica proliferava tot tipus de malalties, les quals juntament amb el treball forçat i la fam afavorien la mort i la convalescència de multitud de presoners. Aquests temes continua explicant-los Daniel sense cap voluntat per part de Núria d'escoltar-ne els detalls.

DANIEL quando havia água a mesma gamela dava para a sopa e servia de penico *Pausa*. se queres ir, vai
NÚRIA não estás à espera que fique por aqui a ouvir falar do que anduviste a ler, ou estás? (p. 28)

DANIEL queres mesmo saber?, as traves de madeira dos barracões, disenteria, tifo, escarlatina, difteria, erisipela, era esse o céu, estrelado de doenças (p. 29)

- Copenhaguen. Al llarg de l'obra apareix la capital de Dinamarca sis voltes, en les pàgines 19, 33, 43, 51, 52, 82 i 83. La primera vegada que s'esmenta en l'obra ho fa Daniel quan diu

DANIEL [...] podíamos ir a Copenhaga, dizem que o pessoal lá é feliz, queres? (p. 19)

La segona és quan Núria li pregunta a Daniel si vol viatjar-hi, però ho fa de manera brusca, com canviant el tema que tractaven:

⁵³³ LEVI, *op. cit.*, p. 277.

NÚRIA deita mais um bocado *Daniel pega no álcool e despeja um pouco mais sobre as mãos de Núria. Guarda o frasco. queres mesmo ir a Copenhaga? Daniel acena dizendo que sim. se conseguíssemos ficar por lá*
DANIEL não quero ficar por lá, só quero perceber como é que os gajos são felizes, vou, percebo a coisa e venho-me embora, mas antes passamos por casa da minha avó, já te disse (p. 33)

I la resta de vegades tots dos personatges veuen Copenhaguen com un lloc on anar per passar-ho bé. Nosaltres, seguint amb el fil de la nostra interpretació, interpretem aquesta bonança, aquest *locus amoenus*, en relació al paper que van jugar els danesos durant l'ocupació nazi.

Dinamarca va ser un estat que no va oposar massa resistència a l'ocupació alemanya. Fins i tot el govern danès hi col·laborava, fins que la societat danesa va veure que els alemanys no eren invencibles; anaven perdent batalles contra els Aliats. Llavors, es decreta a tot el país la deportació dels jueus danesos als camps d'extermini. En aquell moment, l'octubre de 1943, milers de jueus van ser ajudats a creuar la mar amb destinació Suècia, país neutral. Tots es van salvar de ser assassinats. Potser per aquest fet s'insistesca tant en anomenar la ciutat de Copenhaguen en l'obra.⁵³⁴

- *Rosamunda, Treue Liebe* i *Gloomy Sunday*. *Rosamunda*⁵³⁵, en txec *Modřanská Polka*, la *Polka de Modřani*, un barri de Praga, és una cançó composta pel músic Jaromír Vejvoda el 1929. Aquesta cançó és també coneguda amb el nom de *Polka del Barril de Cervesa*. La lletra va ser escrita per Vásek Zeman el 1934 i portava per títol *Škoda lásky*, Amor perdut. El mateix any, Klaus S. Richter en fa la versió alemanya i la titula *Rosamunde*. Aquesta cançó festiva genera

⁵³⁴ VOGELSANG, Peter & LARSEN, Brian B. M., "The fate of the danish jews", *Holocaust Education*. 2002. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.holocaust-education.dk/holocaust/danmarkogholocaust.asp>>

⁵³⁵ VEJVODA, J., *Rosamunde*, versió de l'Orquestra de Cinico Angelini (1942) amb veu de Dea Garbaccio. [Consulta 7 juny 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=kLdW9ayOYuc>>

diversos efectes de distanciament o d'estranyament per ser inserida en tractar temes gens amables, com són els que ocupen Daniel: els assassinats, les massacres, la fam, etc. Aquesta mena d'ironia provocada, és la mateixa que buscaven els nazis. Utilitzaven certes músiques com un instrument de tortura psicològica més. Ho testimonia Primo Levi.

Una xaranga comença a tocar al costat de la porta del camp: toca *Rosamunda* la coneguda cançoneta sentimental, i això ens sembla tan estrany que ens mirem els uns als altres somrient amb sornegueria; sorgeix en nosaltres una ombra d'alleujament, potser totes aquestes cerimònies no són res més que una colossal burla de gust teutònic. Però la xaranga, un cop acabada *Rosamunda*, continua tocant altres marxes, una rere l'altra, i heus aquí que apareixen les quadrilles dels nostres companys, que tornen de la feina. Caminen en columnes de cinc: caminen amb un pas estrany, innatural, encarcerat, com titelles rígids fets únicament d'ossos: però caminen seguint escrupolosament el temps de la xaranga.⁵³⁶

Neves, el qual demana en una acotació l'ús de la versió de l'Orquestra de Cinico Angelini de 1942 amb la veu de Dea Garbaccio, també aprofita aquest efecte corprenedor de la festivitat de la cançó equiparada a la tristor dels camps d'extermini, potser inspirat en Primo Levi.

DANIEL [...] os prisioneiros apresentavam-se à formatura e havia uma fanfarra que tocava "Rosamunda", a fanfarra tocava, até acho que era uma orquestra feminina, houve prisioneiros que sorriram *Pausa*. ouviste?, prisioneiros que foram capazes de sorrir, eram os que estavam a chegar ao campo, não sabiam bem o que era aquilo *Pausa*. Núria, deixa-te de fitas, não me obrigues a ir buscar-te *Ainda com a canção, Daniel quase fecha a janela, baixando o som da "paisagem sonora" do exterior. Pouco depois, ouve-se, distante, um tiro. Daniel abre a janela, ouvindo-se, de novo mais presente, a "paisagem sonora" do exterior.*

⁵³⁶ LEVI, *op. cit.*, p. 45.

Espreita. Núria?, Núria Entra um caçador, Nelse. Traz uma caçadeira e fiadas de exuberantes cogumelos na cartucheira. (p. 22-23)

Aquesta cançó, que també apareix en la pel·lícula *El corazón cautivo* dirigida el 1946 per Basil Dearden, a priori genera un benestar en l'oient i anima al ball i a la gresca. En aquest cas, però, provoca en l'obra l'efecte contrari: agreuja la tristor, la pesantor i el dol per totes les víctimes obligades a escoltar tals partitures. Aquest efecte estranyador com a generador de contrasentits en l'espectador ens recorda la pel·lícula d'Ingmar Bergman *Noche de circo* (1953) on apareix la figura del pallaso cruel: el simpàtic personatge de circ embolicat d'un paper tràgic.

Pel que fa a *Treue Liebe*⁵³⁷, Veritable Amor, les úniques informacions de què disposem és que es tracta d'una marxa militar pròpia de l'exèrcit nazi, concretament de les Waffen SS. Aquesta música la posa Daniel quan Judite, sa mare, li confessa que potser l'àvia va ser deportada a Auschwitz i li demana que ja va patir prou, que no cal posar el dit en la nafra. En assabentar-se'n, ell fa sonar la música i sarcàsticament li diu

DANIEL gostas disto, não é?, é glorioso, não é?, os teus avós foram assassinados em Auschwitz e tu gostas desta musiquinha, não é? (p. 66)

*Gloomy Sunday, Szomorú Vasárnap*⁵³⁸, és una cançó composta per l'hongarès Rezső Seress el 1933 i coneguda com la "cançó del suïcidi" perquè n'hi hagué molts en publicar-se, entre ells de del propi compositor.

⁵³⁷ *Treue Liebe*. [Consulta 7 juny 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=kAbFu1hhe04>>

⁵³⁸ Incloem aquí una versió de l'original cantada en la pel·lícula *Gloomy Sunday. Ein Lied von Liebe und Tod* de Rolf Schübel (1999) [Consulta 28 agost 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=jOqiolytFw4>> i la versió que fa servir Neves en l'obra, interpretada per Billie Holiday. [Consulta 28 agost 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=KUCyjD0lnPU>>

- Les restes de l'Holocaust, les proves de l'holocaust. Aquest punt ens genera certa inquietud, certa incertesa. Coneixem la història de l'extermini nazi pels testimonis de les víctimes i per les proves materials i gràfiques que ens han arribat. Però moltes d'aquestes proves van ser amagades o destruïdes pels mateixos nazis en veure's perdedors de la guerra. Aquest fet el denuncia novament Daniel i ataca directament els negacionistes⁵³⁹.

DANIEL eles pensavam que podiam destruir todas as provas e que mesmo que algumas pessoas sobrevivessem e contassem a vergonhosa experiència que tinham vivido tudo era tão monstruoso que ninguém iria acreditar, eles pensavam isso (p. 46)

- Els negacionistes i la propaganda. Aquest és un aspecte que encara avui en dia genera polèmica allà on es tracta. El corrent del negacionisme del jueuocidi es defineix com

[...] «la doctrina segons la qual el genocidi dut a terme per l'Alemanya nazi contra els jueus i els gitanos no va existir en realitat, sinó que és un mite, una faula, una estafa.»⁵⁴⁰

Aquesta també és una possibilitat que Judite li ha anat dient amb els anys a Daniel. Potser tot allò no va passar i només són mentides. Aquest fet indigna encara més Daniel.

- Frank Sinatra (1915-1998) simpatitzava amb la causa jueva, adorava Israel⁵⁴¹.

⁵³⁹ SINEAEVA-PANKOWSKA, NATALIA, Associació Mai Més (Polònia / Assemblea de Ciutadans Hèlsinki (Moldàvia), "Cómo comprender y luchar contra el negacionismo del holocausto", *Thematic Leaflet*, traduït per Movimiento por la Intolerancia, número 2, 2008, p. 1-8. [en línia] [Consulta 11 juny 2015] <http://www.unitedagainstracism.org/pdfs/HolocaustDenialLeaflet_E.pdf>

⁵⁴⁰ VIDAL-NAQUET, P., "Tesis sobre el revisionisme" (1985), dins de TRAVERSO, E., *Els usos del passat: història, memòria, política*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2006, p. 146.

⁵⁴¹ GOLDMAN, Shlalom, "Mr Sinatra adored Israel and Israel adored him back", *Tablet, a new red*

L'actitud de Sinatra és de tranquil·litat, tal com explica Daniel.

DANIEL *Sorrindo*. sentadinhos no sofá com o Frank Sinatra a cantar na grafonola (p. 44)

Dins del segon bloc de referències trobem tot de fets o de temes que hem considerat actuals i que hem cregut que poden en certa manera desvincular-se de tot allò relacionat amb el nazisme encara que en l'obra hi poden estar relacionats.

- Crítica a Portugal i al seu govern

DANIEL fazem festas, já disse
NÚRIA carnavais e isso?
DANIEL sim, festas temáticas, somos um país temático (p. 10)

DANIEL não sabes nada, mas é possível, quem se mete ao caminho arrisca, o melhor é não ligares muito, mas não vou emigrar, se é isso que queres saber, querem que seja emigrante, mas eu fico (p. 11)

- Conseqüències sobre la pesca arran de l'accident nuclear de Fukushima (Japó) ocorregut l'11 de març de 2011⁵⁴².

NELSE [...] no Pacífico há peixes defeituosos que estão a dar à costa, ouviu falar?, por causa daquilo lá no Japão, não sabem?, eu, peixe de mar, deixei de comer, a caça é um bem para o meio ambiente, desde que não haja abusos [...] (p. 25)

onjewish life, 24 maig 2015, [en línia] [Consulta 11 juny 2015] <<http://tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/190959/sinatra-israel>>

⁵⁴² BURNIE, Shau, La crisis nuclear japonesa. Informe sobre el caso de Fukushima Daichii. GREENPEACE, febrero 2015. [en línia] [Consulta 11 juny 2015] <<http://www.greenpeace.org/espana/Global/espana/2015/Report/nuclear/Crisis%20Fukushima%20Situación%202015.pdf>>

"Detecten peixos amb alts nivells de radiació a les costes davant de la central de Fukushima", *TV3*. [Consulta 11 juny 2013] <<http://www.ccma.cat/324/detecten-peixos-amb-alts-nivells-de-radiacio-a-les-costes-davant-de-la-central-de-fukushima/noticia/1857412/>>

- Tortures exercides sobre els presoners durant la guerra de Líbia⁵⁴³.

DANIEL fizeram isto na Líbia só há um tempinho atrás, minha querida, uns revoltosos quaisquer fizeram isto com os prisioneiros, tu aqui só estiveste a brincar, lá no deserto foi a sério (p. 32)

- La passivitat social. Aquest punt també és criticat per Daniel perquè troba el mateix fenomen durant l'ascens del feixisme i durant la creació i "gestió" dels camps.

DANIEL [...] houve muita gente que se calou, que fez conta NÚRIA a maioria hoje não é silenciosa, está adormecida (p. 12)

ARLETE a humanidade não se dá conta
DANIEL está perdida, a humanidade já deu o que tinha a dar, [...] (p. 67)

Aquesta inquietud que rosega per dins Daniel serà el fet que l'impulsarà a actuar com actua al llarg de l'obra. Ell vol deixar de veure's còmplice dels crims nazis; vol erigir-se en la veu de la memòria de les víctimes.

DANIEL Núria, temos uma missão [...] (p. 12)

DANIEL as verdadeiras testemunhas pedem-nos apenas que continuemos a lembrar, têm direito a querer esquecer, mas nós temos o dever de fazer lembrar, somos tão bons a esquecer que é preciso estar sempre a fazer lembrar (p. 13)

- La propaganda. Aquest fet és admés per Núria i qüestionat per Daniel. La propaganda és important però no ho és tot, volen dir-se. Per una vegada Núria

⁵⁴³ "Negros do regime de Kadafi torturados em jaulas (Com vídeo)", *Correio da manhã*. 3/03/2012. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.cmjornal.xl.pt/mundo/detalhe/negros-do-regime-de-kadafi-torturados-em-jaulas-com-video.html>>

presenta una actitud un tant pessimista davant el fet que avui en dia la llibertat és un fet que ha costat molt d'aconseguir, però amb el mateix discurs es pot arribar a pensar que som uns privilegiats perquè en gaudim, d'aquesta llibertat.

NÚRIA mas isso [*referint-se al fet de com "a besta", Hitler, va dur a terme el seu projecte expansionista i encara que tothom n'era conscient, ningú feia res per aturar-lo, tothom n'era còmplice*] também somos nós agora a falar à vontade porque podemos (p. 13)

- Racisme. En parlar de la classe de persones que patien aquest extermini, apareix el concepte "racisme", base de l'antisemitisme⁵⁴⁴ i per extensió del nazisme. Per a un nou holocaust encès per la pólvora de la xenofòbia és el que manifesten els dos interlocutors, sobretot Daniel.

DANIEL estava a ver que não *Pausa*. Tudo pode acontecer de novo com o ódio aos emigrantes, foi assim que tudo começou, emigrantes

NÚRIA indigentes, diferentes, judeus *Pausa* Daniel, vais parar? *Pausa. Forte.* vais parar? (p. 31)

- Crítica als polítics. En aquest cas de manera més que evident.

DANIEL todos queremos ser felizes [...] estamos todos a precisar de gente que saiba rir e que faça rir aos outros, há os do governo mas esses riem-se de nós [...] tudo o que está atrás é comédia (p. 47-48)

- Menyspreu cap a les ONG, en boca de Judite, un personatge que pel seu estatus social no entén aquesta solidaritat entre persones.

⁵⁴⁴ FRIEDLÄNDER, S., *¿Por qué el holocausto? Historia de una psicosis colectiva*, Barcelona, Gedisa, 2004.

NELSE Nelse, muito gosto, a minha esposa é desempregada, não teve escolha, as coisas agora são assim, e é voluntária numa associação dessas de apoio às pessoas necessitadas

ARLETE solidariedade social, gosto muito, no fundo sou optimista

JUDITE atende telefonemas dos infelizes que se querem suicidar, é isso?, mais ou menos?

ARLETE pode-se dizer, sim, mais ou menos, faço distribuição de artigos, coisas de comer, de vestir (p. 49)

- Crítica a la posició d'Israel en el conflicte amb Palestina.⁵⁴⁵

NELSE a mim o que ainda me faz espécie é essa coisa da selecção, eles agora quando entram a matar pela terra dos outros nem seleccionam, e vendo bem a terra onde estão é tanto deles como dos outros *Pausa*. Ouviste o que eu disse? [*dirigint-se a Arlete*] (p. 83)

6. Aspectes textuais

6.1. El subtext

Aquest apartat que parla d'allò ocult darrere del text teatral es configura en gran mesura al voltant de l'ús que els personatges fan de les proformes —pronoms personals, demostratius i altres mots crossa. Però també aquest subtext és el de les absències, concretament ens referim al personatge de la rebesàvia de Daniel.

Del primer aspecte, destaquem l'aparició de la tercera persona sota formes com "*os desgraçados*", "*eles*" o la paraula "*outros*". Aquestes proformes actuen com a part

⁵⁴⁵ Historic timeline. *ProCon.org. Pros and cons of controversial issues*. Santa Mònica. 2015. [Consulta 13 juny 2015] <<http://israelipalestinian.procon.org/view.resource.php?resourceID=000635>>

visible del mecanisme de referència anomenat dixi i que té com a part invisible i metafòrica "els jueus".

NÚRIA e de quem é a culpa?, os desgraçados precisam de respirar, não? (p. 5)

DANIEL [...] eles sabiam, a besta desde o princípio que disse o que pensava e o que queria fazer [...] (p. 13)

JUDITE *Baixo*. as vítimas de ontem são os carrascos de hoje

DANIEL quê?

JUDITE nada

NÚRIA disse nada

DANIEL não ouvi

JUDITE nada, era sobre os outros, não disse nada

DANIEL que outros?

JUDITE nada

NÚRIA a tua mãe não disse nada

DANIEL hoje há outros, sim, é desses que estás a falar? (p. 69)

Ja en el terreny de les absències, el personatge de la rebesàvia no apareix representat però la família en parla i al mateix temps que els aglutina com a grup, genera significativament un impuls a la trama, a l'actitud de Daniel. Aquesta dona és tractada no com una heroïna sinó com algú que mereix ser recordat, que mereix que passe a la història privada en minúscules de la família però que també caldria que s'unira al cabal d'històries personals que dibuixarien la realitat de la solució final nazi.

Els rebesavis de Daniel vivien a Holanda cosa que coneixen João Vítor i Judite, els pares dels xic. Daniel va reconstruint la vida de la rebesàvia de mica en mica, segons va encaixant les respostes que rep de les preguntes que formula a la seua àvia en primer lloc i després als pares. I ho fa perquè tal com diu a Núria:

DANIEL Núria, temos uma missão *Pausa*. não vou deixar que me abandones (p. 12)

DANIEL as verdadeiras testemunhas pedem-nos apenas que continuemos a lembrar, têm o direito a querer esquecer, mas nós temos o dever de fazer lembrar, somos tão bons a esquecer que é preciso estar sempre a fazer lembrar (p. 13)

Ell desconfia sobretot de sa mare, de Judite, la mateixa que no el veu capaç d'assumir la desgraciada vida d'aquella dona. La mateixa que és vista pel seu fill com una mare ignorant, o millor dit "ignoradora", potser per la seua posició social elevada.

DANIEL tu gostas que se saiba, as pessoas deixam de ter as palavras certas para falar contigo, falam de outra maneira, a senhora doutora dona Judite e por aí fora, atrapalham-se porque não sabem como hão-de falar com uma senhora doutora colecionadora de arte, ou não falam, preferem não falar (p. 50)

JUDITE não quero irritar-me, não quero aborrecer-me, não queiras prender-me às tuas manias, tenho o direito a não querer magoar-me e tu fazes de propósito, não quero saber dos teus pesadelos, a vida não é isso, Daniel, a vida é muito mais que pesadelo, não sei onde foste buscar essa necessidade de estar sempre a pensar no lado mau da vida, há pessoas que tiveram vidas tristes, o que é que podemos fazer? (p. 63)

Millor deixar que passe el temps, millor no posar el dit a la nafra. Aquest serà el sentiment que planarà en la família. Un sentiment el qual Daniel es nega a acceptar. Per això els porta en aquest lloc, metàfora de la cambra de gas; per això els vesteix amb unes samarres que porten la creu de David brodada; per això els obliga a escoltar les cançons que escoltaven els presos; i fins i tot obliga sa mare a contar el passat de les àvies.

DANIEL *Interrompendo.* e a minha avó é a pessoa mais doce *Para Judite.* É ou não é? *Judite acena com a cabeça, afirmativa.* estamos à espera, continua, diz, os meus avós viviam na Holanda

JUDITE os meus avós viviam na Holanda *Pausa.* (p. 61)

DANIEL um dia *Pausa*. conta
JOÃO VICTOR não podes obrigar a tua mãe a
DANIEL *Interrompendo*. ela vai contar (p. 64)

DANIEL *Interrompendo, para Judite*. continua *Pausa*. um dia

JUDITE um dia

DANIEL vá, dou uma ajuda, um dia como sempre fazia, a tua mãe foi brincar com os dois amigos da família holandesa que morava ao lado *Pausa*.

JUDITE o meu avô tinha acabado de chegar a casa e a minha avó estava a tratar das maçãs assadas, os vizinhos sentiram chegar um camião, muita agitação, vozes, espreitaram pela janela e viram depois os meus avós a serem empurrados à pressa para dentro do camião (p. 64-65)

La rebesàvia era una dona casada que vivia a Holanda dedicada al comerç de flors fins que un bon dia obligaren el matrimoni a pujar en un camió i potser els deportaren a Auschwitz. Aquesta història es va desgranant, va sent contada en gran mesura per Daniel, a partir del que li contà la seua àvia, i per Judite. Però al mateix temps que és contada, hem de valorar a qui li és contada.

Opinem que aquesta "reconstrucció" dels fets passats té com a finalitat la denúncia de l'extermini en nosaltres espectadors, en un nivell extratextual; i al mateix temps pareix com si acaba convenent Núria i els pares de Daniel que tot allò ocorregué de veritat: no va ser un mite, una manipulació dels jueus, si atenem a un àmbit ficcional. En qualsevol cas a Daniel li serveix per metamorfosejar-se en un SS nazi i fer reviure l'holocaust a tothom qui té al voltant.

No a tothom. Car no podem oblidar que els caçadors, Arlete i Nelse, afeccionats a la cacera, es troben fora del cercle familiar i a més del cercle jueu. Ell treballa en una empresa de mobles i ella, ja ho hem dit, treballa de voluntària en una ONG. La cacera esportiva i tot el que significa —les oques, les armes, els xiulets, el refugi, la mortificació, la carn— pretén assimilar-se semiòticament a la cacera de persones que practicaven els nazis.

El problema que veiem, tant nosaltres com també Núria, Judite i João Víctor, que són els qui millor coneixen el jove, és que és una persona que sembla que ha patit de menut un trastorn d'hiperactivitat que encara està sent tractat farmacològicament. Aquest trastorn, que ell explica amb "tota" naturalitat a Núria, com si ella fóra una nuvieta que acaba de conèixer, es concreta en la lectura impulsiva de llibres i de vegades el seu robatori. L'home, que demana revisar un temps passat, ho fa amb l'ajuda de les lectures que acaben per apoderar-se d'ell, per embogir-lo. I pareix que és açò el que a ulls de Judite desacredita Daniel i tot el seu discurs de recuperació de la memòria familiar i històrica.

DANIEL vou pensar *Pausa*. era puto e davam-me uns comprimidos para tomar, brancos, ouvia dizer que era para ficar quieto, e ficava, sentia-me esquisito, tinha medo e não dormia, diziam que era mexido demais, mas lembro-me de ter ido a um doutor de barbas e ele dizer que eu era normal, vivaço, mas normal, e continuaram a dar-me os comprimidos, não dormia, pus-me a ler tudo o que podia, passava de uns livros para os outros, rápido, comecei a gostar de saber sobre as guerras, nunca mais parei de ler, aí eles começaram a ficar mesmo preocupados, não me davam dinheiro para comprar livros e eu roubava-os *Rindo*. há gajos que roubam tudo e mais alguma coisa, eu era só libros (p. 16)

Tindríem la resta de personatges arrelats a una visió més mundana o concreta del present, des de la parella de caçadors fins als pares i Núria. I Daniel, minusvalorat.

DANIEL não és tu [*João Víctor*] quem me chama El Dani ou é só para brincaremos com o meu nome?, e nem um comentário à fanfarra? (p. 44)

Daniel, el boig, el qui viu en el seu món, el qui vol rescatar de l'oblit aquella bogeria nazi per fer-la creure a tots els qui té al voltant i alhora —i aquesta seria la missió més universal, si es vol dir així— evitar-ne l'oblit tant dels fets com dels assassinats.

DANIEL traquinas, desobediente, lunático, tanto faz, ou talvez fosse só difícil, maluco, maluco mesmo, acho que nunca fui, ou talvez seja, não sei, *Daniel anda pela sala, toca a parede, vai à janela*. não sabemos contar o que nos acontece (p. 16)

DANIEL não sou o que podia ter sido se tivesse seguido só as instruções da genética, instruí-me, não é isso que gostam de dizer?, tratei de mim, foi isso que me fez mais do que podia ter sido, olhas para mim e não reconheces quem gostavas que eu fosse, não é?, paciência.

JOÃO VICTOR vens outra vez com a mania

DANIEL *Interrompendo*. não vivo nos vossos universos de caca (p. 44)

Aquesta missió queda clar que Daniel l'atorga als joves com ell i com Núria, a aquells que no tenen por ni de parlar ni d'esclarir la veritat del passat més fosc d'Europa.

DANIEL há que refrescar a memória, os papás e as mães vão ter de nos aturar, se não formos nós, quem é que vai mudar isto?, eles?, os amigos deles?, estão desmiolados, puseram o mundo como está e temos de ser nós a dar a volta a isto (p. 28)

6.2.El text

6.2.1. Acotacions

L'obra comença amb una gran acotació espacial molt descriptiva que marcarà tota l'acció subsegüent. En reproduïm un fragment en què notarem com Abel Neves espera de l'espectador un viatge mental a les cambres de gas de l'holocaust. Aquest trajecte també el realitzaran els personatges ajudats per altres elements teatrals que no són la paraula i que anirem explicant a mesura que tractem els diferents punts que resten de l'anàlisi. Ens estem referint a les olors, el vestuari dels presos —que no anem

a qualificar de disfressa per la seua càrrega emotiva— i, potser el més interessant de tots, la música, la banda sonora del crim que s'acobra al que Neves descriu com *a paisagem sonora do exterior* (p. 23).

Sala com chão em pedra, manchado, e paredes frias, despintadas, esgaravatas, esmurradas, a fazer lembrar câmara de gás de Auschwitz.[...] (p. 5)

Evidentment les acotacions serviran al director d'escena per configurar l'espectacle i als actors per saber com reaccionar, com s'articulen els diàlegs, com es repliquen sense el codi verbal i com es mouen.

Però en aquesta obra, Neves juga a crear ell mateix les significacions. És a dir, el joc semiòtic entre significant i significat (=l'holocaust) funciona a nivell de diàleg entre els personatges i a nivell de paratextos acotacionals. En l'exemple que tenim a continuació, Neves demana que la cançó *Rosamunda* comence a sonar quan hi ha entrades o eixides de personatges; com quan arriben els deportats al *lager*.

ARLETE Nelse, acho melhor irmos buscar as armas *Do computador ouve-se uma versão de fanfarra de "Rosamunda"*.

DANIEL *Alto, para a porta. podes entrar, agora sim, podem entrar Pouco depois, entram Judite e João Victor, que param na entrada, defensivos. (p. 39)*

Quan cal inserir alguna cançó hem notat que a banda del que seria purament la indicació escenogràfica del començament de la melodia, hi la certa obligatorietat d'escolta d'aquesta música. O siga, Daniel vol que tothom escolte *Gloomy Sundayo Treue Liebe*.

DANIEL *Fazendo ouvir a canção "Gloomy Sunday" ["Domingo sombrio"], de Rezső Seress, cantada por Billie Holliday. [...] (p. 57)*

JUDITE não queres entender, ela não tem de sofrer mais do que já sofreu *Daniel faz ouvir a marcha alemã "Treue Liebe"*. (p. 66)

En canvi, l'audició de la cançó que tanca el segon acte, "*el malei rachamim*"⁵⁴⁶, sembla que és compartida per tothom, incloent-hi fins i tot el públic.

[...] *Ouve-se, em crescendo lento, a canção fúnebre "el malei rachamim" na voz de Shalom Katz. Sentindo-se sem ar, Arlete abana-se com as mãos.* (p. 79)

A banda d'aquest efecte que acabem de comentar, hi ha al llarg de l'obra nombrosos moments en què o bé un interlocutor interromp l'altre —cosa que s'indica denotativament amb expressions com *Interrompendo* (p. 27) o *Pisando a fala anterior* (p. 54)— o bé se superposen els diàlegs de dues persones. D'aquest segon cas, n'esmentem aquest exemple.

[...] *Núria intromete-se mas sem interromper, dizendo e suspendendo "Vamos..." [início da sua fala seguinte].* (p. 27)

A partir d'aquesta acotació comença un pas més en la caracterització dels personatges en presoners. El vestuari els transforma. I es vesteixen no perquè es tracte d'un canvi en el rol o en l'acció del personatge, sinó que al nostre entendre es canvia el referent cronològic dels personatges. Les pellisses amb l'estrela de David brodada ho comuniquen tot. Amb la roba es traslladen al passat, tal com succeirà poc

⁵⁴⁶ Aquesta és una cançó tradicional interpretada per Shalom Katz. Katz va ser un cantor romanès en la sinagoga de Bucarest abans de marxar als Estats Units després de la Segona Guerra Mundial. Capturat pels nazis i empresonat en un camp de concentració, es va veure obligat a cavar la seva pròpia tomba al campament. Llavors li va demanar a un guàrdia si podia cantar. La seua interpretació d'*El Molei Rachamin*, li va salvar la vida. Aquesta composició s'ha convertit en l'himne de les víctimes de l'Holocaust.

després amb la dansa.

Entra Daniel que, fechando a porta, impede Nelse de sair. Traz dois casacos compridos, usados, e outros elementos de figurino dos anos 40 do século XX, sapatos e chapéus, de homem e senhora. Pousa sobre a mesa. (p. 53)

L'escena tercera, *Câmara*, ocupa una pàgina escrita i tota ella és una acotació. No existeixen els diàlegs. Només els efectes de llum, la música, la imatge i els sorolls.

Si parlem de llum, Neves proposa un canvi de color de blavós a grisós. D'aquesta penombra sorgeix la foto que serveix de prova històrica de tot el que es conta en l'obra. Els personatges veuen per primera vegada "L'últim jueu de Vinnytsia". Aquesta visió els colpeix i els fa quedar-se quasi immòbils.

La música, la mateixa que tanca l'escena anterior acompanya aquesta imatge i alhora perd força mentre que guanya en volum el mec-mec de les oques moribundes, les mateixes que clacaven al voltant de la cambra de gas perquè els crits de les persones gasejades no s'escoltaren tan fort des de fora.

L'escena es tanca de manera abrupta, com la vida de les víctimes, homes i animals. Aquesta escena-acotació mostra el sacrifici del passat nazi i anticipa les morts del present: la de Núria amb l'escopeta d'Arlete a mans de Daniel i el suïcidi d'aquest amb la mateixa arma. Suposadament la intenció de Daniel era impedir que Núria l'abandonara i marxara amb Judite. Però pareix que la jove no li fa cas i puja al cotxe. Ell dispara a les rodes però s'equivoca i la mata.

Hem inclòs en aquest apartat de les acotacions el fet que la segona escena comence idènticament al final de la primera i així successivament. Al nostre parer, aquest recurs obliga l'espectador a fixar momentàniament un missatge perquè se li ofereix dues vegades, com si l'obra fóra una telenovel·la que manté la intriga entre seqüències. Potser aquesta en siga la clau: l'obra s'organitza en quatre seqüències

enganxades com les baules d'una cadena de la mort que va des de l'antecambra fins a la mortificació. No només mort, sinó mort i patiment.

6.2.2. Diàlegs i parlaments

a) Efectes i recursos metateatral

En aquest apartat farem notar tots aquells recursos que incideixen en la teatralitat de l'obra amb la finalitat de crear noves significacions, perquè

[...] la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habría que posibilitar al espectador (...) que éste pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. Que cuando se le muestra un proceso, o escucha un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable.⁵⁴⁷

En aquest sentit ja hem comentat més amunt l'efecte polisèmic que presenta l'espai escènic on es desenvolupa l'obra. Durant molta estona aquesta habitació pareix que no siga una cambra de gas. Potser un magatzem, un plató de televisió, una sala de festes, un refugi de caçadors i fins i tot un motel. Es configura —o més pròpiament, Daniel com a guardià i sentinella, configura l'habitació— com una cambra de gas si atenem a les següents intervencions.

JUDITE vendeste?, e o envelope? *Pausa.* Daniel não responde. fazes o favor de responder? *Energicamente, Daniel vai*

⁵⁴⁷ MÜLLER, H., *Germania muerta en Berlín*, Hondarribia, Hiru, 2001, p. 149-150.

à porta e fecha-a.

DANIEL estão aqui e dêem-se por felizes, podiam estar no inferno, conseguem respirar?, fixe, é bom sinal (p. 42)

JUDITE vamos embora, e vens connosco, Daniel, tens muito que explicar, vá

DANIEL *Forte*. daqui, agora, ninguém sai

JOÃO VICTOR ninguém sai?, ess'agora (p. 54)

NELSE o ar não circula, é o problema, se nos dão licença *Rápido, Daniel vai na direcção da porta e abre-a. obrigadinho, sim? Nelse e Arlete saem. Daniel fecha a porta e vai junto do computador. Senta-se.* (p. 55)

Un altre moment de l'obra ens ha cridat l'atenció per ser clarament un fragment metateatral. Es tracta d'un diàleg en estil directe inserit/reproduït en un altre diàleg també en estil directe de Daniel.

DANIEL é, podemos imaginar um diálogo entre duas dessas criaturas que se deixaram levar pela propaganda *Noutro tom*.

- diz-se que há muitos mortos
- Muitos?
- muitos mais ou menos, é o que se diz
- que é isso muitos mais ou menos?
- dezenas, não sei
- dezenas?!, estás a brincar, dezenas?!, e nós aqui sem sabermos de nada?, impossível!, se fossem muitos nós sabíamos, não?, e quem são?
- judeus
- judeus?
- e outros, judeus e outros
- não pode ser *Pausa*. (p. 13-14)

Podem observar en aquest exemple com Daniel tracta els interlocutors de "criatures" en un sentit pejoratiu i com a sinònim d'infant, d'innocent o d'irresponsable. També notem la incredulitat dels interlocutors respecte de l'holocaust. Cal que en siguem molts i així ho veurem als informatius, ve a dir un d'ells irònicament. Aquest és el sentiment que més rosega per dins Daniel: el de la incredulitat, el qual deriva sovint

en la negació de l'assassinat massiu de jueus, gitanos, discapacitats, soldats soviètics, homosexuals, etc. en les cambres de gas dels camps d'extermini.

Seguint amb els efectes metateatral que generen noves significacions polítiques en els textos, hem inclòs el canvi de vestuari en dos dels personatges a partir de la pàgina 53. Judite i João Vítor són obligats a posar-se unes pellisses com les dels presos per part de Daniel que és qui els les dóna. És a partir d'aquest canvi d'aparença que Daniel es manifesta com a guardià del calabós, de la cambra. Ell es riu de sa mare i qualifica aquesta roba "modificada" per ell —perquè hi ha cosit unes estrelles de David grogues— de disfressa.

DANIEL não é tu que gostas de trajes de fantasia?,
acredita, foram bem escolhidos, veste, só acrescentei um
apontamento colorido, trouxe de casa, colei, é para dar frisson (p.
55)

Tant sa mare Judite com Núria es resisteixen a vestir-se i ell les obliga traient-ne importància al fet de canviar-se de roba, de sabates, etc. Les maneres no són les mateixes que practicaven els nazis amb les presoneres del camps però el resultat és semblant, almenys simbòlic.

DANIEL vais ver que não custa nada, habituas-te e corre
tudo como se nada fosse (p. 56)

Daniel opera una translació historicosemiòtica amb els seus familiars. Després de caracteritzar-los amb els vestits, cosa que els col·loca en el començament d'un viatge al passat, concretament a finals de 1942, els obliga a ballar. Amb aquest ball desitja que aquestes persones imaginin que es troben en un gueto. És a dir, amb aquests dos elements —els vestits i la dansa—, Judite, Núria i João Vítor poden viatjar a la Polònia dels anys 40. Aquest viatge fa que Daniel s'expressi amb més

crueltat i explicita els detalls més escabrosos de l'extermini, al mateix temps que sa mare veu el que ella considera deliris del seu fill.

JUDITE não serviu de nada, acreditei que um dia pudesse ser um rapaz elegante, há tantos rapazes elegantes, acreditei que podia educá-lo, viemos a uma ratoeira, não sentes que estamos numa ratoeira? (p. 58)

DANIEL em Auschwitz entrava-se de comboio e saía-se pela chaminé [...] (p. 59)

En adonar-se que sa mare no reacciona a aquestos estímuls de roba, música, discurs i dansa, Daniel no s'indigna. Contraataca i verbalitza el que sospitàvem des del començament.

DANIEL fazia-te perguntas e tu [*Judite*] não respondias, gostavas de esconder a história da minha avó, dizias que não eram histórias para a minha idade (p. 60)

A banda del discurs de l'ocultació, veiem que Judite manifesta el discurs de la llàstima, de la mala sort, de la resignació.

JUDITE [...] há pessoas que tiveram vidas tristes, o que é que podemos fazer? (p. 63)

JUDITE não sejas vingativo, fazem-se guerras por vingança, ou coisa parecida, e volta tudo ao mesmo, temos de saber ganhar e perder [...] (p. 72)

Però Daniel segueix posant contra les cordes sa mare perquè vol d'ella almenys la curiositat per saber què va ocórrer amb l'àvia d'ella. Reproduïm la provocació i el sentiment que haurien d'encarnar aquestes ganes de voler saber.

[...] *Daniel faz ouvir a marcha alemã "Treue Liebe".*

DANIEL gostas disto, não é? Os teus avós foram assassinados em Auschwitz e tu gostas desta musiquinha, não é?
[...] (p. 66)

I al mateix temps també segueix la transformació de Daniel en sentinella.

DANIEL [...] estão na fila, vão ser seleccionados *Pausa.*
Aponta para João Víctor. é seleccionado, vais entrar.

NELSE selecção?

DANIEL *Forte.* vai embora, sai *João Víctor não reage, não entende.* é uma ordem, as ordens aqui cumprem-se, é estúpido, é absurdo, não é? vai (p. 68)

A la fi Judite es farta del tema i es despulla a manera de rebel·lió. Esclata perquè ella també té un sentiment de culpa que ha dut amagat molts anys.

JUDITE [...] aqui está, a mãe, nua, diante do filho, e agora?, não dizes nada, nem uma palavrinha? Não pensavas que fosse capaz, não é?, pensavas que me dizias meia dúzia de palermices e que eu engolia tudo feita uma mulher tonta, sem saber o que dizer ou o que fazer, e agora?, o mundo acabou?, ainda consegues pensar? (p. 74)

Com a decisió final, Daniel i Núria planegen fer un viatge a Copenhagen i Judite i João Víctor eixiran de la cambra i tornaran a casa sense el seu fill. En aquesta seqüència veiem com elements no verbals tals com el vestuari permeten crear una línia narrativa paral·lela i anterior cronològicament a la línia argumental del present, cosa que també genera ponts de significació que enriqueixen el resultat final de tota l'obra.

Un altre recurs metateatral que hem observat en la peça, és aquell que té com a base la narració. Tal com entenem la narrativitat en teatre seguint les pautes brechtianes de l'allunyament, Neves incorpora en aquesta obra diàlegs de Daniel que presenten una forma èpica. Aquests diàlegs tenen la funció de posar l'espectador en antecedents i al mateix temps desvetllar als altres personatges certs passatges del

passat, concretament la història de l'àvia i la seua deportació (p. 57-58); un dinar d'aniversari de l'àvia (p. 62); l'arribada dels presoners al camp (p. 67); el trajecte cap a la cambra de gas (p. 71-72); i el moment en què es despullaven abans d'entrar-hi (p. 73). Aquest darrer moment que explica Daniel va acompanyat de la realització de les accions que descriu per part de Judite i de João Víctor, com un element més palpable de l'al·legoria que Daniel ha ideat. La paraula i l'acció simbòlicament van paral·leles en escena.

DANIEL era o terem de se despir para o duche diante de toda a gente, diante dos nazis, despíam-se, tinham mesmo de se despir, percebes? *Pausa.* perguntei se percebes *Pausa.* era tudo muito rápido *Pausa.* estamos à espera *Pausa.* iam morrer e despiram-se diante dos nazis *Pausa.*

JUDITE João Victor, ouvi bem?

JOÃO VÍCTOR todos ouvimos

JUDITE *Despindo-se, muito ágil.* é da maneira que me livro da camisa de forças (p. 73)

Hem decidit tractar en aquest moment un altre recurs metateatral que, tal i com hem comentat en la resta d'anàlisi d'aquesta tesi, resulta de vital importància per a capir la intensitat tant ideologicopolítica com moral que presenten els diàlegs dels personatges

Ens estem referint a l'àmbit dels refranys, les sentències, les màximes, etc. Aquestos són unes oracions que breument concentren gran força de pensament. En aquesta obra hem trobat les següents mostres que passem a enumerar.

Mostres de sentències, refranys, proverbis, màximes, etc.	Comentaris explicatius
NÚRIA são mil cães a um osso (p. 11)	Parlant de l'ofici de pastisser que sembla que han deixat perdre.
DANIEL gostas muito de deitar água na fervura, mas isto ainda não está a ferver (p. 44)	Dirigint-se a João Vítor, son pare, Daniel li demana que no tranquil·litze l'ambient. És massa prompte, encara han de passar moltes coses.
JUDITE [...] as amigas que arranjamos dizem muito daquilo que somos (p. 56)	La mare qüestiona les companyies de Daniel, concretament els caçadors, Arlete i Nelse.
DANIEL [...] as coisas que se dizem, ficam, pode parecer que não mas ficam (p. 62)	Daniel li ho diu a sa mare. Li retreu que ella, en veure plorar l'àvia perquè havia vist una poma torrada, li diguera "velha tonta". Això demostra a ulls de Daniel el fet que la història de la família ha estat menyspreada i en darrera instància, silenciada.
DANIEL [...] para nós estarmos bem, muitos tiveram de viver mal (p. 63)	Aquesta sentència s'origina un poc abans. Judite afirma "[...] <i>há pessoas que tiveram vidas tristes, o que é que podemos fazer?</i> " (p. 63) I el seu fill li contesta amb aquesta màxima de manera sarcàstica. Està clar que ell no combrega amb el que l'oració en qüestió vol dir perquè cobeja la recuperació de la memòria i la no discriminació i la justícia que això comporta.
JUDITE <i>Baixo</i> . as vítimas de ontem são os carrassos de hoje (p. 69)	Aquest pensament recorre el món des de l'holocaust. Els jueus sionistes són ara els assassins, si mirem Palestina en l'actualitat. I ho diu amb veu baixa perquè és una afirmació que genera molta polèmica.
JUDITE [...] temos de saber ganhar e saber perder [...] (p. 72)	Judite continua amb el seu discurs relativista. En aquest cas vol fer creure Daniel que les

	guerres es fan per venjança i que cal resignar-se al resultat del conflicte.
JUDITE uma pessoa tem de ouvir cada coisa (p. 78)	Es corrobora aquest discurs.
NELSE há pessoas que só conseguem viver se estiverem agarradas a outras [...] (p. 82)	En aquest cas Nelse està contestant sobre quina opinió li mereix Núria. I la conclusió és que qui mana és Daniel; ella el creu, no té personalitat per decidir res ni quasi per opinar.
NELSE [...] às vezes é melhor estar calado ARLETE [...] uma pessoa vive é para falar (p. 83)	Explícitament tots dos personatges s'estan referint al fet que Daniel avisara Judite que no entrara al cotxe. Però nosaltres fem la lectura més general. No cal amagar res i la paraula "ens farà lliures".
ARLETE [...] temos de ter alimento até à morte, eu acho (p. 84)	Cal donar un sentit a la vida fins a l'últim minut, vol dir Arlete. Núria ha mort i la caçadora afeccionada en certa manera justifica la decisió de la jove de pujar al cotxe de Judite.

També les paradoxes i els contrasentits resulten ser uns elements que donen gran riquesa al discurs i al mateix temps provoquen en l'espectador un efecte sorprendedor que activa els mecanismes de pensament. Aquesta activació és la que entenem que hauria de provocar tota obra de teatre que vulga ser política, que pretenga canviar la societat. Pel que fa al text que ens ocupa, n'hem descoberts alguns exemples. El primer contrasentit que ens ha cridat molt l'atenció és el que s'estableix entre aquests dos verbs: sentir i pensar.

DANIEL é difícil esquecer-me das coisas que me interessam, gosto de te ver arrepiada, é bom quando o corpo reage, o corpo precisa de reagir, de mexer, senão como é que vamos saber que ainda estamos vivos?, pensar só não chega, não desapareças, ouviste?, ouviste?, não desapareças

NÚRIA estou aqui, sinto-me mais viva do que muita gente, deve ser por isso que me arrepio, no fundo gosto de coisas

abandonadas, não digo pessoas, digo coisas *Pausa*. vamo-nos perder, eu sei (p. 11)

Ja al començament de l'obra, Daniel en certa manera manipula els pensaments i les opinions de Núria, en part perquè ella tampoc no en té. No ha llegit tant com ell, ni tampoc té la família que li ha tocat a ell. Intenta, això sí, portar-la per on ell vol fins que ella "es rebel·la", fuig i resulta assassinada a mans del seu suposat amant, Daniel.

El segon exemple d'antilogia és aquell que es basa en la parella de contraris memòria i desmemòria. Recordar i qui; no recordar o oblidar i qui. Aquestes són les qüestions que valora Daniel però que es responen en una oració: les víctimes de l'holocaust es mereixen que el seu testimoni no es perda i que s'explique la veritable història nazi. Aquesta és la missió que ell s'autoatorga.

DANIEL as verdadeiras testemunhas pedem-nos apenas que continuemos a lembrar, têm o direito a querer esquecer, mas nós temos o dever de fazer lembrar, somos tão bons a esquecer que é preciso estar sempre a fazer lembrar (p. 13)

Una altra mostra de paradoxa està basada en el procés d'empatia que s'hauria d'establir amb les víctimes de l'holocaust després de veure'n proves fefaents. Aquesta suposada empatia no apareix en Judite, cosa que ens pot fer pensar que ella era col·laboracionista amb el règim feixista. Nosaltres opinem que més bé ella tracta d'amagar el trauma infantil que carregarà sobre les seues espatles tota la vida i que afecta les dones que l'han precedida en la família.

DANIEL em Auschwitz entrava-se de comboio e saía-se pela chaminé, impossível de compreender, não?, essa é a tua defesa, impossível de compreender, entraram com as malas nos vagões de mercadorias e viajaram aflitos, atravancados, até aos campos de extermínio, esses, sim, impossíveis de compreender, mas tiveram de perceber onde estavam, tiveram de lutar para perceber, por muito que leias, por muito que vejas as fotografias,

os filmes, nunca irás entender, e porque nunca irás entender não
queres saber de nada, as imagens não te comovem, as ideias não
te despertam, é uma pena, o mínimo que devias sentir era
vergonha (p. 59)

Ja el darrer exemple de contradicció continua apareixent en Judite. Aquesta dona opina que les desgràcies de la deportació i de l'extermini formen part de la vida. Plana un sentiment de resignació i d'acceptació del patiment que va indignant Daniel de mica en mica. A més, segons ella, la història de les coses petites, de les persones, això, no és història: això és la vida (!).

JUDITE eram da mesma idade, conheceram-se lá, não sei como *Pausa*. o que é que queres que eu conte?, não há nada para contar, não há história nenhuma, ou é uma história sem história nenhuma, é só o normal da vida, pode ser triste, mas é o normal da vida

DANIEL o normal da vida?, tu vens dessa história que dizes que não tem história, eu acho que tem, é uma diferença grande, e estás a esquecer um pormenor, os teus avós eram judeus, iam à sinagoga *Pausa* [...] (p. 62)

Per acabar aquest apartat incorporarem tot allò que té relació amb el tabú, recurs que aixopluga la realitat desagradable per al parlant. En el moment que el parlant —en aquest cas gairebé podríem focalitzar-ho en Daniel— desitja mostrar de manera crua aquesta realitat sense embuts, és quan se'ns presenten els disfemismes, dels quals també en farem un recompte en la mesura que ens siga factible.

Començant amb els eufemismes hem detectat que els que apareixen en l'obra atenen a les persones deportades al camp i a les seues qualitats, només. Ens referim als termes "diferentes" i "apropriado". En el primer cas, aquest adjectius engloba totes aquelles persones que no són ni indigents ni jueves. Potser Núria desconeix l'abast del problema.

NÚRIA indigentes, diferentes, judeus *Pausa*. Daniel, vais parar? *Pausa. Forte*. vais parar? (p. 30)

Atenent a la paraula "apropriado", veiem que l'aplica el marit al nu de Judite després de llevar-se la pellissa de presa. N'està farta i per això es despulla, com un fet de rebeldia.

JOÃO VICTOR *Aproxima-se de Judite e pega o casaco dela*. anda, veste o casaco, não faz sentido, apanhas frio, que coisa estúpida, agasalha-te *Baixo, com um movimento breve da cabeça indicando Nelse e Arlete*. não é apropriado

JUDITE não é apropriado?, deixei de ter vergonha e tu vens-me com essa de não ser apropriado?, que raio de homem és tu, João Victor? (p. 75)

Pel que fa als disfemismes, n'hem detectada una xicoteta mostra tots ells pronunciats per Daniel. Podem afirmar, amb aquest recurs i amb la seua manera d'explicar la història amb majúscules, que Daniel és el personatge que més clar parla de tots. Els exemples són ben il·lustratius.

Paraules de Daniel	Comentaris explicatius
DANIEL Apetece-me esfragalhar-te NÚRIA gostava DANIEL não digas NÚRIA digo DANIEL cuidado com o que se diz [...] (p. 7)	Pensem que ell opta per un significat literal: actuar com una bèstia, és a dir, com un nazi, segons hem vist. Però ella hi troba la interpretació sexual.
NÚRIA os criminosos não eram loucos [...] (p. 13)	Núria es refereix als nazis.
DANIEL tens sorte, em Auschwitz NÚRIA <i>Interrompendo</i> . outra vez Auschwitz. (p. 27)	Ell és explícit: Auschwitz, com a sinònim de camp d'extermini. Però el fet que ella afija "outra vez" ens du a pensar que sempre li ha parlat clar a la seua núvia. No li ha amagat res. Com tampoc amaga res Primo Levi en <i>Si això és un home</i> .

<p>DANIEL [...] és tão infantil, Núria, se calhar é por isso que gosto tanto de te morder, a minha sócia é uma fofura NÚRIA não gosto disso, sócia, quando te dá para seres rasteiro fico ainda com mais medo <i>Núria afasta-se.</i> (p. 22)</p>	<p>Daniel veu Núria com això, una sòcia, o des del nostre punt de vista com l'auxiliar, si atenguérem la tipologia de Propp. Ella ajuda —encara que només siga amb la seua presència i amb l'escolta— l'heroi — Daniel seria més bé un antiheroi, perquè fracassa en la "missió" que comparteix amb ella.</p>
<p>DANIEL havia um grupo de comandos que avançava com as tropas e que se dedicava a assassinar [...] (p. 31)</p>	<p>Queda clar el rol d'aquells soldats: l'assassinat.</p>
<p>DANIEL [...] os campos de extermínio disfarçados de bosques. (p. 30)</p>	<p>No s'amaga la finalitat del camp: exterminar. Ni "camp de treball" ni "camp de concentració", que en serien els eufemismes més generalitzats. Una variant del segon s'aplica a les obres de literatura escrites en aquests context per persones que hi han estat empresonades: literatura concentracionista. Alguns exemples d'aquesta literatura en serien: Anna Frank, <i>Diari</i> (1942); Jorge Semprún, <i>El largo viaje</i> (1963); Joaquim Amat Piniella, <i>K. L. Reich</i> (1963); Imre Kertész, <i>Sense destí</i> (1975); Irène Némirovsky, <i>Suite francesa</i> (2004); Marcelline Loidan-Ivens, <i>I tu no vas tornar</i> (2015); etc.</p>
<p>DANIEL <i>Interrompendo.</i> não vivo nos vossos universos de caca</p>	<p>Li ho diu a João Vítor i es refereix al món de la no-denúncia i de l'oblit i el silenci que defensen els pares.</p>

b) Metàfores i símbols

En aquest apartat tractarem els mecanismes de referència que s'estableixen entre els diàlegs dels personatges i els referents o els termes reals a què ens remeten.

En la graella que tenim tot seguit exposem el que nosaltres entenem com a sinònims pragmàtics que configuren la seua significació global en ser escoltats per l'espectador.

Terme que apareix en l'obra	Terme real / sinònim pragmàtic
os desgraçados (p. 5)	Els deportats
uma janela (p. 5, 67 i 77)	La primera aparició fa referència als trens sense finestres. Però les altres dues es refereixen a una sola finestra, la que diferencia la vida de la mort.
as bestas (p. 6) i a Besta (p. 13 i 14)	Els nazis i Hitler
um grão de estrela (p. 6)	Una víctima que denunciara
máquina do extermínio (p. 13) ambientes fechados (p. 55) Em Auschwitz entrava-se de comboio e saía-se pela chaminé [...] (p. 59)	Cambra de gas
A minha sócia (p. 22)	Núria, la núvia de Daniel i la seua còmplice en la història. A ella no li agrada aquest qualificatiu. <i>NÚRIA não gosto disso, sócia, quando te dá para seres rasteiro fico ainda com mais medo Núria afasta-se. (p. 22)</i>

a matança (p. 25)	L'extermini. Daniel equipara la matança de persones amb la de mosques. <i>DANIEL [...] ouve bem o que te vou dizer, mataram pessoas como nós matamos moscas, moscas, percebes?, consegues perceber?, moscas (p. 25)</i>
O céu estrelado de doenças (p. 29)	Malalties per tot arreu.
Os campos de extermínio disfarçados de bosques (p. 30)	Els camps enmig dels boscos polonesos
Un crime (p. 36)	Parla Arlete, la caçadora. S'està referint als ocells que ha caçat i que deixa penjats fins que són bons per a la cuina. Aquest crim esdevé el paral·lel al de l'holocaust.
NÚRIA indigentes, diferentes, judeus <i>Pausa. Daniel, vais parar? Pausa. Forte. vais parar? (p. 49)</i>	S'utilitza "diferentes" per incloure totes aquelles persones que no caben en les altres (gitanos, homosexuals, discapacitats, etc.). Ens acostem quasi a l'eufemisme.
DANIEL [...] tinham as unhas cheias de terra (p. 60)	Veiem l'intent de fugida de la cambra de gas. Aquestes ungles són com l'epíleg de l'assassinat.
DANIEL [...] quero lá saber da tua fé, tu acreditas é nesta trampa (p.76)	La fe no segueix la religió sinó els diners. Aquest és el moment quan Daniel llança a la cara a sa mare els diners que li ha furtat i li retreu que seguisca fent negocis amb obres d'art.

Pel que fa als símbols, nosaltres n'hem detectat aquests exemples. El primer és molt conegut per tothom. Parlem de l'Estrella de David, dibuix representatiu dels jueus, que apareix cosit en una de les jaquetes que Daniel obliga a vestir a Judite (p. 56).

En aquest sentit simbòlic, a banda de l'Estrella de David, hem vist que hi ha

certs objectes que presenten una càrrega molt simbòlica o molt diversa significativament. Ho exposem a continuació.

Objecte simbòlic	Significat que nosaltres li donem segons el text de l'obra
caçadeira	Aquesta arma propietat de Nelse és l'instrument que tanca la metamorfosi de Daniel des del començament de l'obra. Ell a poc a poc ha anat convertint-se en un sentinella d'un <i>lager</i> i per tant li cal l'arma per imposar la seua voluntat, la qual, al final de la trama, serà impedir que Núria marxe amb Judite. És a dir, serà impedir que la propaganda, el negacionisme i la indiferència junt amb l'ocultació triomfen sobre la denúncia i la pervivència de la memòria de les víctimes de l'holocaust.
lenço	El mocador representa la figura d'un cap d'un gos mort que Daniel obliga a menjar a Núria. Amb això vol exemplificar fins on arriba <i>avui en dia</i> la barbàrie humana.
apito	Aquest xiulet imita el so de les oques i amaga els crits dels presos mentre s'ofeguen en la cambra de gas. En l'obra apareix com un instrument còmic que serveix per cridar una au i que la resta d'ocells la seguisquen. Així es posen en línia de tir. Aquesta és la versió de Nelse però la de Daniel, la de l'holocaust transmuta els ànecs i les oques en deportats.
maçã assada	L'àvia plora en aquell dinar davant de Daniel quan ella olora la flaire de la poma torrada, el mateix postre que elaborava l'àvia de Judite en ser capturada a sa casa; la poma de la sort de l'àvia de Daniel, qui va ser amagada i es va lliurar de la deportació.

c) Ironies

Aquest apartat ha resultat molt fructífer. No només hem trobat ironies sinó que també hem detectat els sarcasmes més àcids i directes llançats per uns personatges a altres, i per extensió al públic, com si foren dards enverinats. En general, veiem que tant a nivell del present com en un nivell del passat holocaust, la realitat, sobretot la passada, es veu des d'una perspectiva desencisadora i a voltes esfereïdora.

En conclusió, el sarcasme o la ironia ajuden a la denúncia bé de l'holocaust bé de les injustícies que ocorren en l'actualitat. Aquests en serien els principals exemples refetirs a tot allò que pertany a l'holocaust.

Mostres d'ironia/sarcasme	Comentaris explicatius
<p>DANIEL havia um grupo de comandos que avançava com as tropas e que se dedicava a assassinar, uma vez, na Ucrânia, um desses comandos mete-se nos copos com um gajo ucraniano, colaborador, fuzilam um grupo de judeus à beira dum lago e esquecem-se de duas raparigas que estavam nuas à espera, logo que as vêem obrigam-nas a ficar no cimo da vala onde estão os mortos, junto à água, continuam a beber enquanto elas esperam, depois, o alemão, já bêbado, diz ao parceiro para acabar com elas, o tipo aproxima-se e empurra-as para a água, elas nadam e ele dispara, mas a bebedeira não o deixa acertar <i>Pausa. gostaste?, devias gostar, esta tem um final feliz Pausa. conto isto e é como se não se tivesse passado nada, só palavras Subitamente enérgico, pegando num lenço. anda cá, anda (p. 31)</i></p>	<p>Després d'explicar el passatge tan terrible de l'afusellament dels presos a Ucraïna, Daniel li pregunta a sa mare si li agrada l'escena acabada de contar.</p>
<p>DANIEL "Rosamunda", diz NÚRIA "Rosamunda" DANIEL e</p>	<p>Veiem d'un costat, el sarcasme que suposa la polka amb tints alegres tocada</p>

<p>NÚRIA e o quê? JUDITE não aborreças a Núria NÚRIA era uma cançoneta que os prisioneiros ouviam DANIEL os prisioneiros onde? NÚRIA onde? DANIEL sim, onde NÚRIA em Auschwitz? DANIEL alto NÚRIA Auschwitz DANIEL mais alto NÚRIA <i>Mais alto. Aushwitz</i> DANIEL outra vez, ainda mais alto e bem pronunciado, a minha mãe precisa de ouvir isso bem alto, vá NÚRIA <i>Muito alto e bem pronunciado. Auschwitz (p. 45)</i></p>	<p>als presos en senyal de benvinguda al camp d'extermini. I de l'altre notem el joc de pronúncia del nom del camp. Joc que podríem arribar a entendre en el sentit que Daniel, com entén el tema seriosament, vol que es pronuncie bé el nom.</p>
<p>DANIEL vais ver que não custa nada, habituas-te e corre tudo como senada fosse (p. 56)</p>	<p>Ell li parla a sa mare en el moment que ella es vesteix amb la roba de presonera.</p>
<p>JUDITE ridículo, nem sei porque me disponho a esta palhaçada (p. 57)</p>	<p>Ella potser entenga la roba com una disfressa i fins i tot el fet de posar-se-la com un fet ridícul.</p>
<p>DANIEL [...] e estás a esquecer um pormenor, os teus avós eram judeus, iam à sinagoga [...] (p. 62)</p>	<p>Aquest "pormenor" és el fet més transcendental de la vida de les àvies de la família.</p>
<p>DANIEL não queremos saber se ficas alterada ou a arder, e mesmo que fiques a arder, outros já arderam (p. 64)</p>	<p>Daniel juga amb la ironia que s'estableix amb el verb "arder", el qual metafòricament va lligat al temperament però en aquesta obra està molt vinculat a les cambres de gas i als crematoris dels camps.</p>
<p>DANIEL [...] o figurino fica-te a matar (p. 66)</p>	<p>Li parla a Judite sobre el vestit de pres jueu que porta.</p>
<p>DANIEL [...] o cheiro era o das amêndoas, o gás desinfetante, o insecticida, queimava o oxigénio no sangue, as câmaras de gás terem o cheiro das amêndoas é qualquer coisa de poético, não achas? (p. 72)</p>	<p>Daniel coneix molt bé el tema. El gas que s'emprava en els camps d'extermini era conegut com Zyklon-B. Es tractava de l'àcid cianhídric, utilitzat per a fumigar i contra el tifus. Aquest gas tenia una forta</p>

	olor a ametles amargues ⁵⁴⁸ . El fet que ell al·ludisca a la poesia és el que li confereix un sentit irònic a la seua afirmació.
DANIEL <i>Fechando a janela.</i> um nazi é condenado à morte e permitem-lhe um último desejo, ele diz que se quer converter ao judaísmo, convertido, no momento em que sobe para a forca, grita, menos um judeu ao cimo da terra <i>Pausa. Nelse sorri. E Núria. E Arlete.</i> (p. 78)	Animen tots Daniel perquè conte un acudit. Açò és que podríem arribar a entendre com "humor negre".

També hem trobat unes altres mostres d'ironia o de sarcasme que hem ubicat en un terreny aliè al de l'holocaust. Bé podríem dir que aquestes mostres s'entenen tenint com a referència un present actual.

Mostres d'ironia/sarcasme	Comentaris explicatius
DANIEL [...] há os do governo mas esses riem-se é de nós [...] (p. 48)	Crítica política en forma d'humor irònic.
DANIEL [...] pensem, tudo o que está atrás é comédia e tudo o que vem aí será ainda para rir, pensem, não querem pensar? [...] (p. 48)	Queda en l'ambigüitat de si tot caldrà benentendre-ho o no.
ARLETE solidariedade social, gosto muito, no fundo sou optimista JUDITE atende telefonemas dos infelizes que se querem suicidar, é isso?, mais ou menos?	Aquestes persones amb problemes psiquiàtrics són qualificats d' <i>infelizes</i> : aquí trobem el sarcasme disfressat d'eufemisme llastimós.

⁵⁴⁸ "TESTIGO 3: [...] El aire estaba lleno de humo, / un humo de olor dulzón y chamuscado. / Era el humo / que iba a quedar ya para siempre." WEISS, P., "La indagación" dins de *Teatro de análisis contemporáneo*, p. 168.

d) Ús de les formes verbals personals

En aquest apartat intentem valorar les persones verbals que trobem en el text dramàtic per si presenten certa ambigüitat buscada per l'autor per crear noves significacions i intencionalitats polítiques.

En el cas de la peça *Ainda o último judeu e os outros*, hem notat un gran protagonisme de l'individu, en aquest cas de Daniel. No obstant això, tenim dues mostres en primera persona del plural que ens donen a entendre que Daniel s'inclou en el grup, empatitza amb l'altre; seria un nosaltres inclusiu.

Al començament de l'obra notem el protagonista molt lligat a Núria i volent que ella s'involucre amb els seus propòsits, li diu:

DANIEL Núria, temos uma missão [...] (p. 12)

I molt més endavant en la trama, quan hi ha el moment en què es descobreix que l'habitació figura una cambra de gas i que tothom apareix convertit simbòlicament en presoner, excepte Daniel, aquest mateix jove manifesta:

DANIEL [...] não vou pedir que pensem que estão num gueto, mas podem fingir que estamos vivos, para nós é um sentimento fácil, para quem passou por lá não sei, deve ter sido difícil, não? (p. 58)

La seua personalitat tan múltiple, fa que siga capaç d'empatitzar tant amb els botxins com amb els presos, sempre donant la raó a aquests últims. Aquesta era la seua missió.

7. Conclusions

Després d'aplicar en aquesta obra la nostra matriu d'anàlisi, podem arribar a certes conclusions particulars.

Hem notat que l'obra ha esdevingut la metamorfosi de Daniel. Ell, per la seua personalitat —que més tard intentarem dibuixar a partir dels testimonis dels altres personatges— es converteix a poc a poc en un nazi. Tota l'acció és conduïda per ell com es condueixen els presos per Auschwitz, cosa que se'ns explicita d'aquesta manera:

DANIEL *Sem dar atenção a Nelse. estão na fila, vão ser seleccionados Pausa. Aponta para João Victor. é seleccionado, vais entrar.*

NELSE *selecção?*

DANIEL *Forte. vai embora, sai João Victor não reage, não entende. é uma ordem, as ordens aqui cumprem-se, é estúpido e absurdo, não é?, vai (p. 68)*

Ens trobem davant un home que des de menut presenta problemes psiquiàtrics tractats farmacològicament. Aquesta circumstància el porta a la lectura de llibres relacionats amb els nazis i a voler interessar-se per la seua àvia i besàvia.

Daniel és un home no entès per la resta de persones que té al voltant. Un home que es refugia en la lectura i que intenta emmotllar la realitat al seus pensaments. Daniel sempre juga a traslladar el present al passat de l'holocaust: vol que tots els seus entenguen aquell terrible passat.

Hem al·ludit a la seua personalitat, la qual anem a dibuixar amb aquestes mostres de l'obra. Després de la lectura d'aquests fragments veurem un jove turmentat per dos temes: el silenci còmplice dels testimonis de l'holocaust amb la pèrdua de la memòria de les víctimes inclosa; i la passivitat dels "compatriotes" davant

d'aquest genocidi.

NÚRIA nem pareces tu, chega a noite e és outro (p. 6)

DANIEL apetece-me esfrangalhar-te (p. 7)

DANIEL *Enérgico*. tantas vezes que não consigo dormir só de pensar num crime que não cometi, só de pensar numa culpa que não tenho, que não posso ter, fartei-me de ler, pediram-me que lembrasse para que não volte a acontecer, quero poder dormir sem aquelas vozes dentro da cabeça, percebes?, (p. 12)

NÚRIA sabem que estou contigo? *Pausa*. continuas tão obsessivo, fazia-te bem (p. 18)

NÚRIA estás a dizer coisas que nunca me disseste, não sabia que tinhas essa paranóia de contar as travessas (p. 19)

JOÃO VICTOR só porque temos o nosso filho destrambelhado não vais agora tu destrambelhar (p. 74)

Aquestos pareix que siguen els propòsits d'Abel Neves en escriure aquesta obra: la denúncia del silenci d'aquelles persones que veien els assassinats en massa però que realment feien com que no els veien, d'una banda. I de l'altra la recuperació de la memòria de les víctimes. Tots dos objectius xoquen directament amb la por i sobretot amb el negacionisme. L'holocaust a dia d'avui és un tema que continua vigent, no s'ha resolt, no se saben tots els pormenors ni totes les connexions que es van poder establir entre l'Alemanya nazi i altres persones, Estats o empreses que hi participaren de la barbàrie, tant passivament com activa.

Caldran encara molt anys, molts estudis i molta consciència crítica perquè arribem a poder entendre aquest fenomen esdevingut a Europa i que va suposar la mort cruel de tantes i tantes persones, jueves, gitanes, homosexuals, militars, etc. en els camps d'extermini de Polònia, Ucraïna, Alemanya...

3.7. *Cativeiro*

1. Motivació pregona de l'autor

L'obra que abordem ara és un text que va ser escrit com a anàleg a *Ainda o último judeu e os outros*, donat que l'autor mateix ja ens va comunicar que li interessava tant tractar el nazisme com l'estalinisme. El cas que ens ocupa pretén apropar-nos a l'obra del poeta rus Óssip Mandelstam⁵⁴⁹ (2 de gener de 1891 – 27 de desembre de 1938⁵⁵⁰) i per extensió al llenguatge poètic, sense la pretensió que el text dramaturgic es convertesca en una biografia teatral d'aquest autor rus, tal com ha quedat palès en la dedicatòria de l'obra⁵⁵¹.

Segons entenem nosaltres a partir de les converses amb Abel Neves, la insistència en voler allunyar-se insistentment del terme "biografia teatral" té molta relació amb el fet que el nostre autor té la intenció de centrar l'obra en el tema del càstic, de la sentència i de la censura causades per la literatura. Podríem arribar a afirmar que aquesta peça teatral té com a objectiu principal la denúncia davant el públic real de la repressió motivada per un discurs, per un text. I l'exemple més clar que Neves ha trobat és el recorregut vital i literari de Mandelstam.

Encara que Neves sostinga que no es tracte d'una biografia teatral amb la qual cosa nosaltres hi estem d'acord, no podem estar-nos de veure tant en les personatges,

⁵⁴⁹Osip Mandel'shtam Papers (1900-1979). *Princeton University*. [Consulta 29 juliol 2015] <<http://findingaids.princeton.edu/collections/C0539/#description>>

⁵⁵⁰"Al certificat deia: «Edat: 47 anys. Data de la mort: 27 de desembre de 1938. Causa de la mort: aturada cardíaca». Això és parafrasejar dient que havia mort perquè havia mort. [...] Lliurar un certificat com aquell no era gens habitual, era una excepció." MANDELSNTAM, NADEDJA, *Contra tota esperança. Memòries*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012, p. 597.

⁵⁵¹ Esta obra não é uma biografia teatral, mas vai dedicada ao poeta Ossip Mandelstam [1891-1938] (p. 2)

com en les accions, com fins i tot en els seus parlaments referències a la realitat més personal i viscuda de l'escriptor rus. Ho veiem, però el mateix autor ja s'encarrega no de portar-nos cap a la vida del poeta Óssip Mandelstam sinó cap a la seua obra, que és el que realment el fa important.

MARINA [...] é preciso que as palavras tenham vida.
 OSSMAN Obra, é preciso que as palavras tenham obra,
 que não sejam vazias. [...] (p. 53)

De manera breu i succinta cal conèixer i ubicar literàriament Óssip Mandelstam⁵⁵². Aquest poeta, nascut al si d'una família jueva a Varsòvia, va traslladar-se a viure a Peterburg. Va estudiar literatura medieval francesa a la Facultat de Lletres de La Sorbona a París (1907); i llengües romàniques i història de l'art, a Heidelberg (1909). El 1911 entra a formar part del Taller dels Poetes, on hi troba N. Gumiliov, de qui es farà molt amic. El 1912 els seus membres, tals com A. Akhmàtova, el seu marit Gumiliov, S. Gorodetski i altres funden l'acmeisme⁵⁵³.

En un viatge de vacances a Crimea entra en contacte amb el món hel·lènic i coneix la poetessa Marina Tsvetàieva de qui s'enamorarà. El 1919 es casa amb Nadedja Khàzina, qui serà la seua esposa malgrat les diferents relacions amb altres dones al llarg de la seua vida —l'actriu Olga Arbénira, Olga Vàksel i l'escriptora i traductora Maria Petróvikh, entre d'altres.

Des de l'esclat de la Revolució el 1917 Mandelstam manifesta els seus dubtes i

⁵⁵² Alguns autors grafien Mandelxtam.

⁵⁵³ "Existir és l'orgull suprem de l'artista. [...] Per als acmeistes, el sentit conscient de la paraula, el logos, té la mateixa forma meravellosa que la música per als simbolistes. I si en els futuristes la paraula com a tal encara s'arrossega de quatre grapes, en l'acmeisme adopta per primera vegada la més digna posició vertical i penetra a l'Edat de Pedra de la seva existència. [...] Estimeu l'existència de la cosa més que la cosa mateixa, i el vostre ésser més que a vosaltres mateixos —heus aquí el més alt manament de l'acmeisme." MANDELSTAM, O., "El matí de l'acmeisme" (1912 (1913?) / 1919), *Revista Superna*, traducció de S. Moranta, Ciutat de Palma, núm. 3, primavera-estiu 2013, p. 42-46. [en línia]. [Consulta 18 juliol 2015] <https://www.academia.edu/9951333/Óssip_Mandelstam_El_mat%C3%AD_de_lacmeisme_Утро_а_кмеизма_--_CAT>

les seues crítiques envers el sistema soviètic que és a punt d'instaurar-se i ho fa amb poemes com "El crepuscle de la llibertat" (1918), i sobretot amb l'epigrama dedicat a Stalin titulat "Vivim sense notar sota nostre el país", datat el novembre de 1933. Paga la pena reproduir aquest text donada la trista repercussió que tindrà en l'autor la seua difusió.

Vivim sense notar sota nostre el país,
el que diem no arriba més lluny de deu passes,

i allà on gosa sorgir mitja conversa
el muntanyès del Kremlin n'és el centre.

Els seus dits són gruixuts, com cucs, greixosos,
i precisos els mots, com pesos carregosos,

les paneroles dels mostatxos riuen,
i embetumades les botes li brillen.

Xurma de líders de coll prim té al seu voltant,
i amb llagoters mig homes ell juga, constant.

Hi ha qui miola i qui es plany, hi ha qui xiula,
mes només ell és qui els tuteja a tots i etziba

decret rere decret, forjats com ferradures:
un al ventre, un al front, a la cella o a l'ull.

Car li són les condemnes a mort una festa,
i així va inflant el pit l'home d'Ossètia.⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ MANDELSTAM, O., *Poesia completa*, traducció i edició de Jaume Creus, Barcelona, Edicions 1984, 2014, p. 260. Referim aquí la traducció del mateix poema realitzada per Jacint Bofias i Alberch: "Vivim, i ja no sentim la terra sota els peus; / ni deu passes enllà no arriben els nostres mots. / Tanmateix, allà on s'arriba a esdevenir mitja conversa, / el muntanyenc del Kremlin n'és el centre. / Té els dits gruixuts, talment cucs grassos, / i els mots exactes, talment mesures de pes. / Els bigotis li riuen talment escarabats, / i les botes li resplendeixen. / Al seu voltant gentota de líders amb el cap cot; / ell juga amb el zel dels semihomes. / Un xiula, un altre miola, un altre somica. / Només ell sol assenyala amb el dit i tuteja. / Talment ferradures, forja decret rere decret: / per a l'engonal, per al front, per a la cella, per a l'ull. / Cada execució és, per a ell, una festa; / i infla el seu pit d'Ossètia." *Poesia russa contemporània: antologia*, a cura de Ricard San Vicente, traduccions de Jacint Boboas... [et al.], Barcelona, Edicions 62, 1991, p. 118.

Hem cregut, si més no, interessant incloure aquí una traducció al portuguès d'aquest poema. "Vivemos sem sentir o país sob os pés, / Nem a dez passos ouvimos o que se diz, / E quando chegamos enfim à meia fala / O montanheiro do Kremlin lá vem à baila. / Dedos gordurosos como vérmina gorda, / As palavras certas como pesos de arroba. / Riem-se-lhe os bigodes de barata, / Reluzem-lhe os canos de bota alta. / À volta a escumalha —guias de fino pescoco— / Nas vénias da semigente ele brinca com gozo. / Um assobia, o outro geme, aquele mia, / Só ele trata por tu, escolhe companhia. / Como ferraduras, lei 'trás de lei ele oferta, / Em cheio na virilha, olho e

A partir d'aleshores es complica la vida del poeta i de la seua família. La nit del 13 al 14 de maig de 1934 els serveis secrets, NKVD⁵⁵⁵, escorcollen sa casa i el detenen.

Per a la seva detenció hi havia milers de raons específiques, segons les nostres normes jurídiques, naturalment. El podien haver agafat en general pels poemes, per les declaracions sobre literatura o pel poema en concret sobre Stalin. Podien arrestar-lo també per la bufetada a Tolstoi.⁵⁵⁶

El resultat és una condemna de tres anys a Txerdiny, als Urals. La misèria s'apodera d'ell i es veu forçat a escriure "Tres poemes a Stalin" entre maig i febrer de 1937 per intentar netejar la seua imatge i tornar a ciutat a treballar.

La crítica al sistema, de la qual ja n'hem fet esment, més "l'afer Gornfeld"⁵⁵⁷ i per acabar, la mort de Nikolai Bukharin⁵⁵⁸, suposaran a Mandelstam una condemna per cinc anys en base al famós article 58 —en el nostre cas es parla de l'apartat 10⁵⁵⁹— a

sobrolho e testa. / Cada morte que faz —crime malino / E o peitaco tem amplo, ossetino." *Fogo errante. Antologia poética, Óssip Mandelstam*, Traducció de Nina Guerra i Filipe Guerra. [en línia], Lisboa, Relógio de Água, juliol 2001. [Consulta 27 juliol 2015] <<http://arlindo-correia.com/200801.html>> Nosaltres sempre prendrem com a referència la traducció de Jaume Creus. El fet que hi haja diferents traduccions rau d'una banda en el fet mateix de la traducció, òbviament, i en la circumstància que el poema a debat va ser recitat per l'autor a un públic reduït i en poques ocasions, donada la censura del règim. A més, el manuscrit va passar per diverses mans fins que es va assentar en ser imprès cap a 1935.

⁵⁵⁵ Comissariat del Poble d'Afers Interiors.

⁵⁵⁶ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 35-36. "Sembla que a l'apartament de Mandelstam a Moscou un escriptor (Serguei Borodín) va ofendre Nadedja; el cas va ser vist pel tribunal de companys, que presidia Aleksei Tolstoi, i el veredict va ser prou ambigu per fer-ne responsables els Mandelstam. La primavera de 1934, Tolstoi i Mandelstam es van trobar cara a cara en una editorial i va ser quan Óssip li donà la bufetada, dient: «He castigat el botxí que ordenà agredir la meua dona.» *Ibd.*, nota 2, p. 23.

⁵⁵⁷ Mandelstam rep el 1928 l'encàrrec de configurar una traducció definitiva de l'obra de Charles de Coster *La llegenda de Till Ulenspiegel* (1867), ja traduïda per A. Gornfeld i per V. N. Kariakin el 1916. El llibre apareix com a traduït per Mandelstam només, i Gornfeld i Kriakin s'indignen i ho denuncien a la RAPP, Associació Russa d'Escriptors Proletaris.

⁵⁵⁸ Nikolai Bukharin, polític i admirador de la poesia de Mandelstam, intercedeix per ell i fa que el nostre poeta marxe de viatge a Armènia i Geòrgia, viatge que tindrà com a resultat *Viatge a Armènia* (1931). El març de 1938 Bukharin també és assassinat per les purgues stalinistes i Mandelstam es queda sense protecció davant el poder soviètic.

⁵⁵⁹ "Pero ningún punto del artículo 58 se interpretaba con tan amplitud y ardor revolucionario como el Décimo. Sonaba así: «La propaganda o agitación que incitara a derrocar, minar o debilitar el poder soviético... así como la difusión, impresión o conservación de publicaciones de ese mismo

un "camp de treball correctiu"⁵⁶⁰, a un Gulag⁵⁶¹.

Los campos están distribuidos por toda Rusia, pero hay lugares en los cuales son más numerosos: allí donde existen grandes riquezas mineras; allí donde están lejos de toda curiosidad exterior; allí donde conviene industrializar regiones inaccesibles a un posible enemigo.

En todos estos campos, las condiciones son las mismas: trabajo agotador, falta de condiciones higiénicas, subalimentación, falta de cuidados médicos, mezcla de detenidos políticos y de derecho común, con preferencia para éstos en el desempeño de cargos de confianza y, para las mujeres, prostitución en provecho de los guardianes y de sus detenidos favoritos.⁵⁶²

Allà, prop de Vladivostok, el nostre poeta morirà⁵⁶³, segons confessa ell en una carta, possiblement de fred.

Ningú no dubtava que aquests versos li costarien la vida.⁵⁶⁴

La personalitat d'Óssip per enfrontar-se al règim revolucionari soviètic amb la paraula i amb la seua capacitat crítica es percep en la lectura del seus poemes i de les seues proses i en l'estètica molt acostada al realisme —i per això allunyada del simbolisme.

contenido.» Este punto en tiempo de PAZ sólo establecía el límite *inferior del castigo* (¡no rebajés mucho! ¡no suavicéis demasiado!) pero el superior ¡NO SE LIMITABA! [...]

— «minar o debilitar» el poder era toda idea que no coincidiera o que no llegara al punto de incandescencia de las ideas de la Prensa diaria. [...]

— por «impresión de publicaciones» se entendía todo lo escrito en un solo ejemplar: cartas, apuntes, Diario íntimo.”

SOLJENITSIN, A., *Archipiélago gulag*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 66. Cursives i majúscules de l'autor: "Els homes que eren exterminadors van inventar la dita: «Si tenim l'home, ja inventarem el cas»". MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶⁰ ALBA, V., *Historia del estalinismo (1923-1953)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 247.

⁵⁶¹ Direcció General de Camps i Colònies de Treball i de Correcció. *Associació russa Memorial* [Consulta 20 juliol 2015] <<http://www.memo.ru>>

⁵⁶² ALBA, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁶³ "Sin medicinas ni cuidados adecuados, el poeta ruso Ossip Mandelstam murió paranoico y delirante en Vtorya Rechka en diciembre de 1938." APPLEBAUM, A., *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*, Barcelona, Debate, 2004, p. 193.

⁵⁶⁴ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 37.

De la seua producció literària hem d'esmentar en aquesta biografia títols com *Conversa sobre Dant* (1933) assaig a l'entorn del poeta italià; *Poemes moscovites* (1931-1935), els tres *Quaderns de Vorónej* (1935-1937), i nombrosos poemes infantils que li suposaven uns quants ingressos econòmics.

2. Argument

Ossman, juntament amb Aleks es troben interns en un camp de treball. A causa de la seua malaltia del cor Ossman no vol anar a treballar en la construcció d'una carretera però el seu company Aleks l'anima, encara que sense aconseguir que deixe la cabana i marxe a treballar.

Més tard un Guarda condueix Buk, un tercer poeta, a la mateixa cabana. S'hi instal·la. Els tres poetes conversen sobre els treballs a la carretera i sobre la poesia. Al dia següent, arriba el Guarda demanant qui ha enviat fora uns escrits amb un globus de manera amagada i sembla que culpe Ossman, encara que aquest no diu res.

A les nits, concretament durant quatre, Ossman conversa amb Marina com si fóra un ésser diví que el ve a visitar. Els companys d'ell ja saben que tot són imaginacions.

Després de sentir un tret i de veure el violoncel·lista del camp mort dins d'un carretó, Buk, Aleks i Ossman conversen i el primer demana a Ossman que escriga un elogi per a Stalin perquè potser així salve la vida.

Una nit se li torna a aparèixer Marina, i li demana que amb l'ajuda d'un contacte podran abandonar el camp. Ell li explica la proposta dels companys: el poema elogiós.

Al dia següent el guarda s'emporta Buk i Ossman confessa a Aleks que aquell porta el poema elogiós en la butxaca. Ha complert la proposta.

En una nit posterior Marina troba Ossman i li demana ser ella qui porte per sempre els seus poemes, les seues paraules; que ella siga la veu del poeta. Després de recitar-ne un a dues veus, Ossman és trobat mort per Aleks.

El públic visita el museu del gulag. El guia del museu explica la barraca on vivia Ossman i on va morir així com les mines i la carretera on treballaven els presos. El seu parlament acaba quan expressa les bondats del govern soviètic.

3. El treball del receptor-espectador

En primer lloc cal que ens referim al nom dels homes i dones que actuen com a personatges. Neves, distanciant-se de la realitat de l'URSS dels anys 20 i 30, n'inventa els prenomes per amagar els veritables protagonistes. Ell vol que ens oblidem de la realitat. Vol que tothom conega la desgràcia del poeta independentment que conega o no Mandelstam i tots els qui van conviure amb ell.

Per a dur a terme això, tenim la següent quasi-correspondència. I ho diem així perquè seguim pensant que Neves vol que trenquem el vincle entre realitat i ficció per arribar a centrar la nostra atenció en l'obra, en la paraula, en la força del vers. Una força tant poderosa que serà capaç de conduir un home a la mort, tal com deia Mandelstam.

Aquesta relació, a nosaltres ens ajuda a capbussar-nos com a lectors inexperimentats en la literatura russa i en la dictadura stalinista; i qui sap si aquesta obra desperte *a posteriori* en l'espectador l'interès per la poesia, per Óssip Mandelstam i per la dictadura com a forma d'opressió crudelíssima envers totes les persones, o en

aquest cas més concretament, envers les idees i envers la literatura.

Aleshores, amb totes les reserves i amb certes inexactituds i ambigüitats que hem detectat en la trama i que exposarem més endavant, podríem dir que els parells que hem establert serien els següents:

PERSONATGE	REFERENT REAL
<i>OSSMAN</i>	Óssip Mandelstam Varlam Xalàmov (1907-1982) ⁵⁶⁵
<i>ALEKS</i>	Aleksander Block (1880-1921)
<i>BUK</i>	Nikolai Bukharin (1888-1938)
<i>MARINA</i>	Marina Tsvetàieva (1892-1941), Anna Akhmàtova (1889-1966) i Nadedja Mandelstam (1899-1980) ⁵⁶⁶

Només ens queden per ressenyar, com a personatges de l'obra, el Guarda i el Guia-do-Museu. Tant un com l'altre, encarnats pel mateix actor a voluntat de Neves, són els únics de tots que no pateixen. El Guarda representa la posició de poder durant l'estada dels poetes al camp de treball i a banda de ser la cara visible de l'Administració, reacciona amb un cert sarcasme quan s'intenten qüestionar les responsabilitats que recauen sobre els presoners. Per ser representant de l'Administració en el camp, no posseeix identitat pròpia. Ell només forma part de l'engranatge de tota la maquinària soviètica engegada amb la revolució. Realitza el seu ofici amb un punt d'autoritarisme però, amb un "simplesmente", dóna a entendre un

⁵⁶⁵ En aquesta peça predomina el terreny poètic i literari de Mandelstam però combinat amb les vivències de Xalàmov durant la construcció de "l'autopista dels ossos".

⁵⁶⁶ Aquest personatge, l'únic femení de l'obra, podria ser una figura que englobara aquestos tres noms. La primera poetessa coincideix amb Mandelstam a Koktebel el 1915. I Akhmàtova fundarà l'acmeisme amb el nostre poeta. A més, ella era l'esposa de Gumiliov, qui també formarà part del nucli del Taller de Poetes. Cal recordar, també, que "A la família Mandelstam l'escriptor era l'Óssip, no pas ella [referint-se a Nadedja]." BRODSKI, J., pròleg a MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 12.

tant de minusvaloració per la seua nul·la intenció de transcendència ni d'importància.

GUARDA [...] Crime é crime. É como quererem saber o meu nome. Sou guarda e chega. Dizerem “guarda” torna as coisas simples. É como se não houvesse responsabilidade e eu quasi não existisse. É, ou não é? Só o guarda. Um dia vão querer saber quem eu fui e fui simplesmente o guarda. [...] (p. 49)

Pel que fa al Guia-do-Museu, diem que és la figura més objectiva de tota l'obra donat en seu major allunyament de tot el conflicte. Després que s'edevinguen tots els dies i totes les nits a manera d'escenes i que la trama acabe, com si fóra un epíleg apareix el novè dia —“Nono Diurno [museu]”— en el qual surt el guia. Aquest home — recordem que representat pel mateix actor que el Guarda, cosa que ja ens pot fer pensar en la mateixa actitud front a la injustícia— perpetua el discurs que l'anterior Guarda manifestava: creença cega en el sistema soviètic com l'únic sistema que mira pels seus ciutadans, però no per tots sinó pels “bons ciutadans” entesos aquests a la manera revolucionària.

Reproduïm a continuació el major sarcasme, des del nostre punt de vista de tota l'obra per posar de manifest la gran subjectivitat que imperava en el país, en el seu sistema judicial i policial.

GUIA-DO-MUSEU [...] Nunca é demais louvar a iniciativa do nosso governo que dá uma vez mais o bom exemplo abrindo à sociedade civil as portas desta colônia residencial, podendo cada um dos visitantes inteirar-se da bondade de uma época que ainda hoje persiste no pensamento de todos. *Pausa. Follow me, please!* [...] (p. 59)

Una altra cosa que cridarà l'atenció de l'espectador és el ritme mínim i lent de l'obra. L'acció se subordina a la paraula, cosa que fa que augmente exponencialment la valoració de dos temes persistents al llarg de la trama: el present i la poesia.

Si tenim en compte el temps de la història de l'obra, estem parlant d'uns pocs dies que, donada la condemna que pateixen els personatges, es converteixen en monòtons moments. Quatre nits apareix Marina en "la vida" d'Ossman el protagonista, i ho diem així perquè cap dels qui conviuen amb ell noten ni perceben aquesta dona que a ulls de tothom forma part del deliri i de les imaginacions del protagonista.

Nadedja Mandelstam en les seues memòries explica com Óssip patia d'al·lucinacions auditives durant el seu primer exili als Urals.

No les percebia [*Óssip*] com una veu interior, sinó com alguna cosa que li venia imposada des de fora, totalment estranya a ell. [...] les veus que sentia no podien venir de dins seu, sinó només de fora: no era el seu lèxic. «És que això no ho podria dir jo ni de pensament»: aquest era l'argument clau a favor de la realitat d'aquestes veus. La seua capacitat d'anàlisi li impedia d'alguna manera lluitar contra les al·lucinacions. [...] No podia donar crèdit a la seua procedència interna, perquè considerava que les al·lucinacions, si alguna cosa fan, és reflectir el món íntim del malalt, i allò no. «¿I no pot ser un procés subconscient?», inquiria jo. Però ell insistia amb fermesa que el seu «subconscient» era totalment diferent, i que allò venia de fora.⁵⁶⁷

Amb aquest testimoni volem posar de relleu l'existència d'unes veus en la ment del poeta. Les que tenim en aquest fragment són les que es refereixen majoritàriament al guardes de la presó/ "residència" on el matrimoni Mandelstam ingressa.

El nostre protagonista, però, tal com va fer el poeta, és capaç de generar una altra veu; capaç de desdoblarse en una altra persona per establir-hi un diàleg, sense que aquesta persona fóra la seua consciència, ni la seua subjectivitat, sinó que esdevinguera una alteritat que tenia com a missió acompanyar el presoner, entendre'l. De fet el personatge femení, Marina, sobre el que tornarem més endavant, és l'única persona que empatitza amb Ossman, amb qui comparteix els seus versos i que en definitiva l'escolta tal i com ell volia que se l'escoltara: a través de la paraula poètica.

⁵⁶⁷ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 116-117.

En aquest sentit l'espectador percep un altre personatge, la dona, que només entra en escena a les nits com una figura misteriosa que reconforta Ossman dels dies de fam i de treball. Al mateix temps que veiem aquest personatge només percebut per Ossman podem arribar a pensar que allò són imaginacions; no és la realitat. Ens qüestionem com a espectadors la realitat que viu el protagonista, igual que ell es qüestiona l'existència de les fosses comunes. Notem un halo d'ambigüitat que existeix en el vincle entre la realitat dels Mandelstam i l'obra de Neves. Aquest vincle tampoc cal que l'esclarim perquè podem seguir entenent Ossman com el poeta i Marina com la poesia personificada, i no només com el presoner i la seua consciència. Aquí rau, pensem, la intenció de Neves: partir de Mandelstam però sense veure en escena clarament el vincle de què parlem. No ens cal la realitat històrica viscuda pel poeta de carn i os per entendre la peça teatral, per pair-la. Però, i aquesta és la nostra opinió personal, tampoc podem rebutjar-ne certa connexió.

Un altre moment en què se'ns té en compte com a espectadors i la trama demana de la nostra major atenció, és aquell en què Buk explica per què Ossman és reclòs al camp. Se'ns narren els antecedents de l'empresonament de manera breu i es diu que Ossman és allà perquè ha escrit un poema que va molestar "les altes esferes" de poder. A partir d'aquí Neves fa que la trama es talle, que no s'entre en detalls sobre el passatge del poema de novembre del 1933 "Vivim sense notar sota nostre el país".

BUK O senhor é um poeta grande, um poeta maior, tem uma vida pública, as pessoas ficaram muito incomodadas com o que lhe aconteceu. Umas sabem com pormenores outras não, mas em geral sabe-se do seu infortúnio.

OSSMAN Infortúnio é bom.

BUK É natural que eu me sinta...

OSSMAN *Interrompendo.* As pessoas ficaram incomodadas?! Quem?

BUK *Olhando em volta e falando baixo.* Mesmo nas altas esferas se tem falado muito do seu caso. *Ossman de novo com olhar interrogativo.* Tenho pessoas amigas que se relacionam

com algumas criaturas próximas dessa gente no poder. Creio que não é preciso dizer mais nada. As coisas sabem-se. O seu caso...
OSSMAN *Interrompendo*. O meu caso já passou à história. Precisamente, deixaram de se interessar. É o que eu sei. (p. 20)

Amb el que ha quedat dit, és suficient per centrar-nos en el present del poeta. El passat explica com Ossman ha arribat al camp però aquest "infortúni" ell el considera positiu, potser perquè sacrifica la seua vida en favor de la seua llibertat creadora i de pensament. En realitat Mandelstam estava envoltat d'enemics, els principals dels quals eren altres poetes. Ell observava que el sistema revolucionari es convertiria en un esclavatge i la seua denúncia li va costar la vida⁵⁶⁸.

A continuació de veure'n el motiu principal de la condemna, trobem la proposta de "rehabilitació" que Buk realitza a Ossman. La mateixa que Mandelstam va pensar per a ell, i per a una certa reconciliació amb el règim després del desterrament i de l'ostracisme a què estava sent condemnat. Aquesta proposta era la composició d'una *Oda a Stalin*, dels *Poemes a Stalin*.

BUK [...] De tudo o que ouvi até agora, de tudo o que sei que se vai passando, acho que o Ossman devia retomar o retrato que escreveu do raposo e mudar-lhe a figura, fazendo dele, não o ser execrável que revelou no poema, mas o supremo herói do povo. Fiz-me entender?

OSSMAN A ver se entendi: depois de me condenar por causa do retrato que lhe fiz precisa agora que eu lhe faça o elogio.

BUK Isso, o elogio, sim. Tudo mudaria se o fizesse. Ele seria capaz de lhe dar a oportunidade. [...]

BUK Da mesma maneira que foi condenado, seria reabilitado.

OSSMAN Como é que sabes?

BUK Sei.

OSSMAN Agora é tarde.

BUK Não.

OSSMAN Como é que sabes?

BUK Um poema, bastaria um poema que lhe desse a ele a imagem de um homem único na história e para sempre

⁵⁶⁸ Aquestes són les declaracions de Nadedja Mandelstam en DIANAMD, Frank, *The centuries surround me with fire. Ossip Mandelstam*, 1976. [Consulta 27 juliol 2014] <<https://www.youtube.com/watch?v=T5ARWfrz0Qk>>

admirado. Ele sabe que uma imagem construída pelo poeta Ossman lhe dará a glória. É na poesia que ele quer eternizar-se. Não gostou de ser ridicularizado. Quem é que gosta? Vou falar depressa e sem papas na língua: acho que ele está a precisar de si. Sentiu-se odiado e agora quer um elogio. O senhor é especial. Sabe isso, não sabe? Ele também. O bigodes-de-morsa está à espera. Um poema. Pode ser breve, um poema breve, mas que lhe dê a satisfação de saber que tudo, antes, não passou de uma criancice e que o grande poeta Ossman está agora disposto a escrever a ode eterna, glorificando-o e à sua obra. Um poema, Ossman, e sobrevive. A vida em troca de um poema. Não se pode dizer que fique a perder. *Pausa*. (p. 41-42)

En aquest fragment podem observar com Buk considera que la mateixa força té la paraula feta poesia per a criticar com per a elogiar qualsevol persona. Alhora posa al mateix nivell, de manera sorprenent, el poeta i el dictador, en el terreny del gust per la poesia.

En un altre ordre de coses, també cal que notem l'oració "A vida em troca de um poema", la qual ens recorda la frase pronunciada per Ricard III en la tragèdia homònima de Shakespeare quan crida "El meu regne per un cavall"⁵⁶⁹, en referència a fer les coses de manera planificada i anticipada i no a la babalà. Ossman tenia tota la poesia preparada però quan va haver de necessitar-la per a lluitar contra la condemna de Stalin, només li calia un poema, un cavall per contrarestar la pena de presó i de treball.

Al llarg de la peça també hem observat altres ocasions en què l'espectador és apel·lat perquè allò que es diu o allò que es fa en l'escenari demana una compleció activa per part dels receptors tal i com veiem que seria característic del teatre polític. En estem referint concretament ara a un altre passatge recontat, el de l'assassinat del violoncel·lista. Casualment també Buk és qui explica el següent.

BUK [...] Vi-o deitado na padiola. Ao lado tinha o violoncelo. Deram ordens para que o instrumento passe a outro,

⁵⁶⁹ Escena IV, Acte V.

mas ninguém quer pegar nele antes de terem a certeza. *Pausa.* (p. 40)

Hem de pensar com a espectadors, i amb el marc cultural que es refereix a l'estalinisme i a les purgues⁵⁷⁰ que va practicar, que aquest músic ha estat afusellat i s'espera que algú altre n'agafe el relleu. De fet, més endavant, Buk ho escolta de boca del Guarda i sembla prou clara l'afirmació d'aquest últim.

BUK Vou e volto?
GUARDA Vais e não sei se voltas. E vais à minha frente. (p. 50) [*Buk és culpabilitzat pels poemes evadits del camp*]

Abel Neves juga a l'ambigüitat, a dir el missatge però a deixar que l'espectador òmpliga els buits que aquest oblida en el seu discórrer. Com en el cas de l'ús de les formes verbals en plural que utilitza el Guarda en dirigir-se als presoners, unes formes verbals que bé podrien dirigir-se al públic mateix, com si el missatge tinguera la força i la càrrega política suficients com per fer-lo extensiu a tots nosaltres. Si ens aturem conscientment a escoltar aquestes paraules com si ens les digueren a nosaltres, és a dir, si ens allunyem de l'acció fictícia, podem aconseguir creure en el missatge revolucionari —no en el sentit comunista, sinó en el sentit de canvi social ràpid i virulent— que suporten i a veure-hi el gran sarcasme que expliquen.

GUARDA [...] Podem reclamar, pedir, solicitar, mas têm de evitar as exigências. [...] (p. 26)

A banda d'aquesta oració hem trobat en l'obra un interessant binomi lucidesa/bogeria que en certa manera confon l'espectador perquè li fa creure que allò

⁵⁷⁰ En el text de Neves apareixen termes relacionats amb la cacera d'ànecs el significat dels quals s'assimila a aquest efecte de *neteja* de l'oposició al règim stalinista. CARRIQUE, A., "Se cumplen 70 años de las purgas de Stalin: 1937, el año del terror", *Lahaine.org*, 1 novembre 2007. [Consulta 27 juliol 2015]
<http://www.lahaine.org/est_espanol.php/se_cumplen_70_anos_de_la_grandes_purgas>

que veu o allò que diuen els personatges no és del tot verídic. No es creu en les paraules que es diuen o que s'escriuen. I açò afecta majoritàriament Ossman.

OSSMAN [...] A única coisa de que sou capaz é pensar que estou lúcido. O resto é dor. [...] (p. 53)

I de fet, als nostres ulls, no ho està. Perquè té deliris, aparicions nocturnes. Qui sap si com a resultat de la fam i del fred que pateix durant aquestos dies.⁵⁷¹

No hem de pensar que es tracte d'un joc per enganyar el lector/espectador sinó més bé ens acostem al terreny de la metàfora, de la fugida del sentit recte de les paraules per evitar la censura política i al mateix temps per donar-li la força al subtext que d'una altra manera no en tindria.

En el cas de Mandelstam, a mesura que anem llegint la seua obra —tant en prosa com en vers—, i les memòries de la seua muller, ens adonem que el seu compromís amb la paraula serà cada vegada més fort, malgrat les penúries vitals que haurà d'enfrontar ell i la seua família. I aquest compromís es troba per sobre fins i tot de la seua vida. Caldria qualificar aquest compromís amb la paraula com un compromís polític? Potser més que polític, caldria qualificar-lo com un compromís amb la creació literària i, tal com ja hem apuntat, amb la llibertat de pensament, vehiculada, això sí amb la poesia.

⁵⁷¹ "Gairebé tots els supervivents dels camps de treball forçats patien aquest mateix mal: per a ells no existien dates ni notaven el pas del temps, no eren capaços de distingir clarament els fets de què havien estat testimonis de les llegendes dels camps. Noms, llocs i esdeveniments formaven un garbuix a la memòria d'aquests éssers traumatitzats que no podien desemmullar de cap de les maneres." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 599-600.

4. Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra

En aquest apartat no podem determinar cap fet real que haja motivat Abel Neves a escriure aquesta peça, més enllà del seu interès personal pel tema de la repressió en èpoques dictatorials a Europa, tal com van ser les dictadures d'Adolf Hitler —*Ainda o último judeu e os outros*— i de Ióssif Stalin —*Cativeiro*.

5. Referències sociopolítiques en l'obra

L'anàlisi del text teatral que estem duent a terme se sosté d'una banda amb la ficció realitzada per Neves i de l'altra amb les freqüents al·lusions a la realitat viscuda pel poeta Óssip Mandelstam.

En l'obra hi ha intervencions que miren de reconstruir o de representar les paraules dels qui el van acompanyar en els seus darrers dies amb les seues nits, al camp de trànsit de Vtóraia Retxkà, prop de Vladivostok poc abans de morir el dia 27 de desembre de 1938.

En aquest apartat tractarem de perfilar tots aquells fets de la societat i de la política que ajuden a centrar la trama de l'obra i col·laboren a la seua interpretació sempre vinculada a la línia històrica. Les significacions que puguen derivar cap al terreny metaliterari o estilístic les tractarem en els subsegüents apartats.

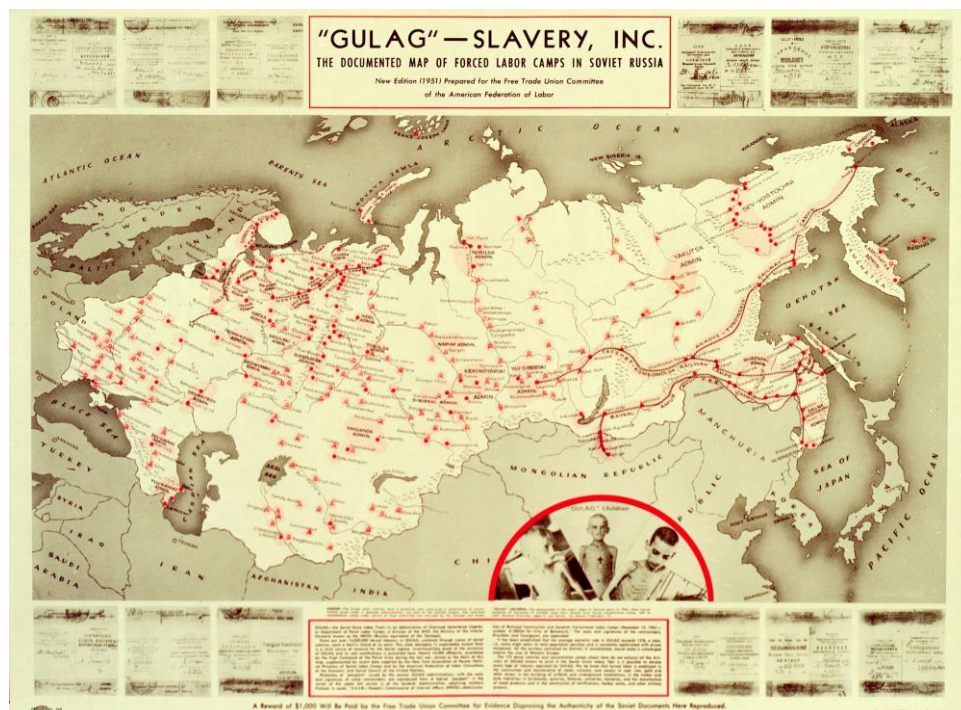
A continuació podem registrar les següents referències que interessin per esbossar aquest retrat sociohistòric a què estem fent referència.

- Ióssif Stalin⁵⁷²: Ióssif Vissariónovitx Dzhugashvili (1878-1953) més conegut pel seu caràcter impassible i impietós, per això "Stalin", acer, va ser el cap de l'URSS des de principis dels anys 20 fins a la seua mort. En l'obra de Neves, Aleks l'al·ludeix sota els malnoms "o raposão" (p. 7) i "bigodes-de-morsa" (p. 22); i el Guarda parla d'"homem de aço" (p. 14) i de "glorioso presidente eterno" (p. 15, 16, 25 i 26). Podem aquí recuperar els qualificatius que Mandelstam farà servir per a Stalin en el poema que el condemna, els quals són "el muntanyès del Kremlin" i "l'home d'Ossètia". La política de Stalin va patir una deriva cap a l'eliminació dels seus opositors des de 1937, també coneguda com la Gran Purga⁵⁷³.
- Gulag⁵⁷⁴: Acrònim que significa "Direcció General de Camps i Colònies de Treball i de Correcció" però que s'assimila, en part gràcies a l'obra *Archipiélago Gulag* d'Aleksandr Soljenitsin (1973) al camp d'extermini; o segons la terminologia legal de l'època, al "camp correctiu". Aquest sistema repressiu va estar vigent a l'URSS des de poc després de la revolució de 1917. El seu ús es va incrementar en la dècada dels 30 a causa de la Gran Purga stalinista. Aquests camps, construïts arreu del territori, estigueren en funcionament més o menys fins a 1986 i a partir d'aleshores van anar desmantellant-se, ja sota el mandat de Mikhaïl Gorbatxov.

⁵⁷² PAYNE, R., *Stalin*, Madrid, Torres de Papel, 2015.

⁵⁷³ "[...] en el nostre país es continua comptant obstinadament a partir de 1937, que és quan, segons diuen, Stalin va patir un canvi degeneratiu i va començar a exterminar tothom." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 242.

⁵⁷⁴ The Gulag. Museum on Communism. *The Victims of Communism Memorial Foundation*. Washington, 2015. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://www.thegulag.org>> Gulag: Many days, many lives. *Center for History and New Media, George Mason University*, 2008-2015. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://gulaghistory.org>> *Gulag Memorial*. Berlín-Moscou 2006. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://www.gulag.memorial.de>> *Museum of Gulag*. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://www.gmig.ru>>



575

En aquest aspecte dels gulags cal afegir tota una sèrie de temes que s'hi vinculen, com serien els següents

- Camps de trànsit. On va ingressar Mandelstam i on es desenvolupa l'acció de l'obra és un camp de trànsit construït als anys 30, Vtóraia Retxà, el qual servia d'antesala per al camp de Vladivostok, junt amb altres dos camps de trànsit més creats per acollir uns 20000 presoners anomenats Bujta Najodka i Vanino, instal·lats tots dos el 1938. En aquests llocs l'assistència sanitària era pràcticament nul·la.

Y cómo, para llegar al campo de Vorkuta, se iba hasta Adsvav en lanchas remolcadas [...] Había por allí un campo de tránsito, compuesto de cabañas de troncos y tiendas de campaña. Era el nudo de enlace Ust-Ussa, Pomozdino Shchelia-Yur.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Mapa dels Gulags en la Unió Soviètica (1951). [Consulta 29 juliol 2015] <<http://i.imgur.com/Oja0xwU.jpg>>

⁵⁷⁶ SOLJENITSIN (1974), *op. cit.*, p. 498. Hem triat aquest exemple per veure com el sistema de camps incloïa camps de trànsit, probablement de distribució i de selecció de presoners, i camps definitius.

- Treballs forçats. Aquestos camps de concentració eren en la seua majoria instal·lats en zones de gran riquesa minera al nord de Rússia o en llocs estratègics. Allà calia construir carreteres o vies de ferrocarril que ajudaren en l'explotació d'aquestos jaciments, alguns dels quals estaven dedicats a l'extracció d'or, de wolframi, d'urani, etc., com els de la regió de Kolimà, on els primers presoners arriben a principis dels anys 30. Si calia encara un punt en comú amb els camps d'extermini nazis, aquí el tenim. El lema en la porta principal⁵⁷⁷ d'entrada d'Auschwitz i d'altres camps "Arbeit macht frei", "el treball us fa lliures", sembla que el Guarda de la nostra obra el recorde i diu:

GUARDA [...] Um escravo acho que se pode libertar com o trabalho, não achas? Com os poetas é diferente. [...] (p. 14)

- Fosses comunes.

En muchos campos, los cadáveres eran trasladados de noche y llevados a lugares secretos. Las fosas comunes también podrían haberse mantenido en secreto, porque estaban técnicamente prohibidas, lo cual no equivale a decir que fueran infrecuentes. Los antiguos emplazamientos de los campos en toda Rusia contienen pruebas de lo que claramente habían sido fosas comunes y de vez en cuando esas fosas reaparecen: el permafrost del Norte boreal no sólo preserva los cuerpos, a veces en la estremecedora condición original, también se desliza y se desplaza con las heladas y los deshielos anuales, [...] ⁵⁷⁸

OSSMAN Que vou fazer à estrada?
ALEKS O mesmo que eu e os outros. Eles têm de saber que nós não recusamos viver.
OSSMAN Até ficarmos misturados no asfalto. Ossos. *Aleks*

⁵⁷⁷"Entrada a un *lagpunkt* de Kolimá (el cartel dice «Trabajar en la URSS es una cuestión de honor y gloria»)." APPLEBAUM, *op. cit.*, peu de foto, lámina 9.

⁵⁷⁸ *Ibd.*, p. 350-351.

sai, levando a carreta, a pá e a picareta. (p. 13)

- Massificació de presoners. Açò era molt comú en tota mena d'espais de reclusió creats i gestionats pel govern soviètic, tals com comissaries⁵⁷⁹ o camps de concentració. De fet Neves també ens ho recorda:

GUARDA Isto já deu para sete. Só estão dois, por isso vais ficar à larga. [...] (p. 14)

- Fam. Els reclusos passaven molta gana als Gulags. La seua dieta es basava en sopa, un poc de peix i rosegons de pa. Ho conta novament Soljenitsin, i també Ossman en la nostra peça.

La sopa jamás cambia de un día para otro; todo depende de qué verdura hayan almacenado para el invierno. El año pasado no habían guardado más que zanahorias en salazón y, desde septiembre hasta junio, no hubo otra cosa que sopa de zanahoria. Hogaño, en cambio, han aportado col negra. La mejor época es junio: se han acabado las verduras y las sustituyen por cereal. Lo peor viene en julio: echan ortiga trinchada al puchero.⁵⁸⁰

OSSMAN [...] Um caldo e pão. Sonho tantas vezes com arenque fumado. (p. 12)

- Fred. Tal i com es pot observar en el mapa de més amunt, molts dels camps es troben en zones aïllades i suporten baixíssimes temperatures pràcticament durant tot l'any. Aquest element climàtic mina la salut dels presoners, els quals no posseeixen ni roba, ni aliments, ni condicions d'habitabilitat que els ajuden a suportar els hiverns amb temperatures mitjanes de -30°C o inferiors.

⁵⁷⁹ "La gent que sortia de la presó contava que s'havia hagut d'estar dies sencers de peu dret en cel·les destinades a una sola persona i, en canvi, ara atapeïdes." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 131.

⁵⁸⁰ SOLJENITSIN, A., *Un día en la vida de Iván Denísocivh*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 39.

Oh, aquesta extensió lenta i asmàtica!
N'estic ja saturat fins a l'extrem—
i, reprenent l'alè, l'horitzó s'obre totalment...
Ah, si una bena els ulls pogués tapar-me!

Sofriria millor de l'arena els estrats
a les riberes dentades del Kama:
en retindria el tímid braç,
els meandres, els marges, les clotades.

Treballaria amb ell —un segle, un sol instant—
ben envejós dels ràpids que a l'assalt es llancen;
sota l'escorça de la fusta allà al corrent
escoltaria el fibrós fer-se dels anells.

*16 de gener de 1937*⁵⁸¹

Rodearon otro poste del que colgaba un termómetro, recubierto también de escarcha, aunque guarecido del viento para que no bajase demasiado. Shújov miró de reajo, esperanzado, hacia el tubo blanquecino. Cuando marcaba cuarenta y uno, no los sacaban a trabajar. Pero hoy no llegaba ni a cuarenta.⁵⁸²

- Sistema de seguretat secreta i sistema judicial. Alexandr Soljenitsin en la seua obra més extensa i important explica com a la Unió Soviètica a poc a poc es crea un règim de control social en mans de l'Estat sorgit de la revolució comunista. Ja des de Lenin a finals de 1917 i pràcticament fins a Gorbaxov els serveis secrets soviètics realitzaven tota una sèrie de detencions, deportacions, desterraments, exilis i afusellaments contra tota persona que no combregara amb els pressupòsits del règim comunista. I en aquest conjunt de persones calia incloure els esseristes⁵⁸³; els burgesos; els *kulaks*⁵⁸⁴; els intel·lectuals, funcionaris i estudiants sospitosos; els

⁵⁸¹ MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 308-309. El subratllar de les dates és de l'editor.

⁵⁸² SOLJENITSIN (2013), *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸³ Militants del Partit Socialista Revolucionari.

⁵⁸⁴ Grangers i agricultors desterrats de les seues terres en iniciar-se els processos de col·lectivització de la terra promoguts pel nou règim comunista.

anarquistes; els trotskistes; els capellans i religiosos, etc.

Totes aquestes persones detingudes entraven en un procés que per aleshores pareixia novedós, segons el qualifica Soljenitsin: la *repressió extrajudicial*⁵⁸⁵.

Ben cert el mètode era molt bast, però és que no els calia pas cap refinament. ¿Per què?... «Si tenim l'home, ja inventarem el cas».⁵⁸⁶

L'organisme que es crea per a escampar la xarxa d'espionatge i de delacions entre les persones és l'anomenat Comissariat del poble d'Afers Interiors o NKVD, juntament amb la Txekà o policia política, totes dues creades just després de la Revolució de 1917. D'aquestes naixerà el KGB o Comité per a la Seguretat de l'Estat, que funcionarà des de 1954 fins a 1991.

- Tortures. Amb aquesta nova citació queda prou explícita quina era la manera d'obtenir testimonis dels detinguts.

[...] si hay que acusar cueste lo que cueste, se hacen inevitables las amenazas, los abusos, los tormentos, y cuanto más descabellada es la acusación, tanto más cruel debe ser el interrogatorio. [...] «las torturas fueron permitidas desde la primavera de 1938» [...] Jamás los *Órganos* conocieron obstáculos espirituales y morales que les impidieran torturar.⁵⁸⁷

- Novembre de 1933: Mandelstam composa el poema que el condemnarà, "Vivim sense notar sota nostre el país"⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ SOLJENITSIN (1974), *op. cit.*, p. 34.

⁵⁸⁶ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 141.

⁵⁸⁷ SOLJENITSIN (1974), *op. cit.*, p. 93-94. El subratllat és de l'autor.

⁵⁸⁸ "Mai no havíem dubtat que pagaria el poema amb la vida." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 93. "[...] el jutge instructor va treure un full d'una carpeta, va descriure els versos sobre Stalin i en va llegir alguna estrofa. L'Óssip va reconèixer que n'era l'autor. El jutge el va obligar a recitar el poema. En

- 2 de maig de 1938: Mandelstam és arrestat i conduït a la presó de Butirki, a Moscou i condemnat a cinc anys de treballs forçats per contrarevolucionari, segons es diu a l'article 58 § 10 del Codi Penal de la República Socialista Federativa Soviètica de Rússia⁵⁸⁹. Al setembre se l'emporten a Sibèria, i l'octubre arriba al camp de trànsit. Al novembre envia des d'allà una carta⁵⁹⁰ i ja no es tindrà cap més notícia d'ell fins més tard quan s'informa de la seua mort, probablement a causa del fred.
- 20 d'agost de 1940: Aquesta data la incloem aquí amb moltes reserves. Ens estem referint a l'assassinat del líder anarquista Lev Trotski a mans del polític marxista-leninista català Ramon Mercader. Diem amb moltes reserves perquè al·ludir, tal com fa Neves en l'obra, a un pic com un arma és d'allò més comú, i no necessàriament i única ens podem referir a aquest magnicidi en concret.

acabat, va observar que la primera estrofa era diferent de la que tenia escrita al full, i en va llegir la seva variant [...] El jutge li va fer copiar de nou el poema i es va guardar l'autògraf a la carpeta. [...] encara queda oberta la qüestió de com va arribar el poema a la policia secreta, si va ser tot sencer o a trossos, i també si estava correctament copiat". *Ibd.*, p. 148-149.

⁵⁸⁹ "58-10: Propaganda or agitation, containing a call for the overthrow, subversion, or weakening of Soviet authority or for the carrying out of other counterrevolutionary crimes (art. 58-2 to 58-9 of this code), and likewise the distribution or preparation or keeping of literature of this nature shall be punishable by deprivation of liberty for a term not less than six months. The same actions during mass disturbances, or with the use of religious or nationalist prejudices of the masses, or in a war situation, or in areas proclaimed to be in a war situation, shall be punishable by measures of social defense, indicated in art. 58-2 of this code. [6 June 1927 (SU No 49, art. 330)]. *Article 58, Criminal Code of the RSFSR (1934)*. Transcrit per Hugo S. Cunningham, 1999. [en línia] [Consulta 11 agost 2015] <<http://www.cyberussr.com/rus/uk58-e.html#58-1a>>

⁵⁹⁰ Transcripció a l'anglès de la carta: "I left Moscow Butyrka [prison] on September 9, arrived October 12. Health is very weak. Exhausted to the utmost degree. Lost weight. Almost unrecognizable. But I don't know if it makes sense to send things, food, and money. Still, try. I am very cold without [proper] clothes.

Dear Nadenka, I don't know if you are alive, my beloved. You, Shura, write to me about Nadya right away. This is a transit point. They didn't take me to Kolyma. Spending the winter here is possible.

—Osya [Osip]

[P.S.] Shurochka, I'm writing some more. For the last days I went to work, and it improved my mood.

From our transit camp, they send people to permanent camps. I have obviously gotten onto a "substandard" list, and I need to prepare for winter." RUSSELL WORKING, "The Roommate. Vladivostok & the ghost of Mandelstam", *Numéro Cinq Magazine*, vol. IV, núm 9, setembre 2013. [en línia]. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://numerocinqmagazine.com/2013/09/04/the-roommate-vladivostok-the-ghost-of-mandelstam-essay-russell-working/>>

- Censura i autocensura. A la Unió Soviètica s'instaura una censura⁵⁹¹ i inevitablement una autocensura que limitarà la llibertat de consciència i de creació dels artistes no afectes al règim. En aquest sentit, el canvi de sistema polític a Rússia d'una monarquia tsarista i absoluta cap al comunisme, en un principi era compartit per la majoria de la intel·lectualitat. No obstant això, amb el curs dels esdeveniments, tal com estem comprovant, un bon nombre de científics, artistes, escriptors, etc. van qüestionar la deriva autoritària que prenia el sistema, entre ells Mandelstam. Les revistes i tota mena de publicacions passaven a ser controlades per la Unió d'Escriptors, que englobava l'Associació Russa d'Escriptors Proletaris, extingida el 1932. Tal com ens recorda novament Nadedja Mandelstam en les seues memòries

Els individus de la generació anterior a la nostra albiraven el futur a l'horitzó, però les seues veus s'havien perdut, s'havien apagat. Abans del triomf d'allò «nou», havien tingut temps de parlar de la seva ètica, ideologia, intolerància i dels seus deformats conceptes del dret. Eren la veu que clamava al desert... I cada dia resultava més clar com n'era de difícil, parlar amb la llengua tallada.⁵⁹²

Mai no hi ha hagut llibertat ni n'hi haurà... L'art i encara més la literatura no feien altra cosa que complir l'encàrrec de la seva classe i d'aquí es deduïa clarament que l'escriptor s'havia de posar, amb plena consciència i coneixement de causa, al servei d'un nou client... [...] Psicològicament tothom es veia impulsat a la capitulació per la por de quedar-se aïllat i al marge del moviment general.⁵⁹³

⁵⁹¹ "El 1930 es va posar ordre definitivament a la superestructura, quan al *Bolxevic* va sortir una carta de Stalin invitant a no publicar res que s'apartés del punt de vista oficial. Amb la qual cosa, la censura, de fet, va perdre tota la seva importància. Perquè aquesta maleïda censura, que prohibia publicar escrits antigovernamentals, era en el fons un senyal de relativa llibertat de premsa." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 421. El subratllat és de l'autora.

⁵⁹² *Ibd.*, p. 260.

⁵⁹³ *Ibd.*, p. 270-271.

En aquesta situació d'opressió l'artista patirà, a banda de tortures, explotació, etc. que ja hem exposat abans, patirà dèiem, un exili interior semblant al que va patir entre d'altres, Salvador Espriu⁵⁹⁴, el qual potser el conduiria a la manca de producció artística o simplement a la claudicació dels seus ideals temporalment o definitiva. Óssip Mandelstam viurà una pausa en la seua escriptura que abraça des de 1926 a 1930, i la ja sabuda deportació final al Gulag siberià.

A casa de Brik, on es reunien tot de literats i els col·laboradors de Brik [...] es dedicaven a sondar l'opinió pública i a omplir els primers expedients, —l'Óssip i Akhmàtova ja van ser qualificats el 1922 d'«exiliats interiors».⁵⁹⁵

En definitiva es va pretendre instaurar un sistema de control social a tots els nivells amb el comunisme per bandera.

[...] per molts canvis que hi hagués en les relacions internes del Partit, un desenvolupament intel·lectual normal no seria tolerat. Vagin com vagin les coses, la idea que és indispensable tutelar el pensament continuarà essent el fonament dels fonaments.⁵⁹⁶

- Negrima. Probablement Neves vulga referir-se al camp de concentració de Kolimà, situat en la regió per on passa el riu que li dóna nom. En aquest territori es troben mines d'or i els primers presoners que s'hi instal·len per treballar forçosament ho fan a principis de 1932. A finals del mateix any ja

⁵⁹⁴ A tall d'exemple hem triat aquest poema breu. "No lluito més. Et deixo / el sepulcre vastíssim / que fou terra dels pares, / somni, sentit. Em moro, / perquè no sé com viure." ESPRIU, S., "XXVI, Cementiri de Sinera", *Obres completes, I, poesia*, a cura de J. M. Castellet, Barcelona, Edicions 62, 1968, p. 153. Vegeu també l'"Assaig de càntic en el temple", *Ibd.*, p. 273.

⁵⁹⁵ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 279-280. Óssip Maksimovix Brik, amic de Maiakovski i proper als formalistes, va ser un dels creadors del LEF, Front d'Esquerra de les Arts, contrari als simbolistes i exponent dels futuristes, trencadors amb la tradició.

⁵⁹⁶ *Ibd.*, p. 255-256.

n'eren uns onze mil. A banda de l'extracció minera, un dels plans quinquennals del govern de Moscou incloïa la construcció d'una autopista d'uns 2000 km que enllaçaria Yakust i Magadan, la capital de Kolimà. Durant la construcció d'aquella infraestructura capciosa moriren molts presoners. Concretament el tram a partir de la localitat de Jandiga és conegut com "la carretera dels ossos"⁵⁹⁷, donada l'elevada mortalitat que hi va tenir lloc i també perquè els cadàvers es barrejaven amb el morter com a substitutiu de la pedra natural.

En l'obra de Neves apareix "Negrima", la qual cosa potser siga un joc de paraules amb l'adjectiu "negre", el contrari del qual, "blanc", al·ludiria al que és conegut com l'"Auschwitz blanc" o "l'infern blanc", Kolimà. Varlam Xalàmov és l'autor qui millor ha relatat aquesta construcció i aquesta mort en les terres ermes i gèlides de Rússia oriental.⁵⁹⁸

- Nikolai Ivànovitx Bukharin, membre del Partit Bolxevic, del Comité Central i del Politburó. Redactor del diari *Izvéstia* fins que va ser afusellat. Va ser protector o valedor de Mandelstam. En la nostra peça apareix en paraules de Marina sota l'apel·latiu de "o tipo" (p. 32). En la ficció —i potser en la realitat si parlem de Mandelstam— és ell qui li proposa a Ossman la redacció d'un poema per elogiar Stalin (p. 41). Concretament ens referim a "Oda a Stalin", tres poemes escrits entre possiblement maig de 1935 i febrer o començaments de març de 1937.
- La Gran Purga. En el text teatral Aleks parla de la caça en un sentit literal, la cacera d'ànecs (p. 35) però Marina i Ossman es refereixen a la cacera com a l'eliminació de l'oposició stalinista amb afusellaments i condemnes massives, moltes dirigides contra membres del propi partit comunista, entre ells Bukharin.

⁵⁹⁷ ONTANAYA, Javier de, "La carretera de los huesos de Kolimá", *Russia beyond the headlines*, 29 d'agost, 2012. [en línia] [Consulta 31 juliol 2015] <<http://es.rbth.com/articles/2012/08/29/la-carretera-de-los-huesos-de-kolima-19345>>

⁵⁹⁸ XALÁMOV, V., *Relats de Kolimà I*, Barcelona, Días Contados, 2013. SHALÁMOV, V., *Relatos de Kolimá*, I-V, Barcelona, Minúscula, 2012.

MARINA Está difícil, difícil, meu querido, a carta não deve ter chegado à mãos do director, ou se chegou não sabemos se a leu.

OSSMAN É normal, não é normal?

MARINA Foi fuzilado. *Pausa.*

OSSMAN Mas ele não era...

MARINA Era, por isso mesmo, o raposão confiava muito nele, tanto confiava que o mandou fuzilar. (p. 44)

Aquesta "neteja" va tenir lloc entre 1937 i 1938. La polisèmia s'explica perquè Marina i Ossman es troben de nit, són els més conscienciats i els qui admeten la realitat més cruel. Aleks viu aquesta realitat durant el dia però sembla com una persona més resignada en certs moments i més utòpica en certs altres.

- Repressió i atacs sistemàtics contra l'església i la jerarquia eclesiàstica ortodoxes. Després del triomf de la revolució el 1917, calia organitzar la societat des del punt de vista comunista. Això afectava les autoritats, la possessió de la terra, la gestió dels mitjans de transport i de producció industrial, les universitats, la premsa, etc. En una societat que es vol laica calia també eliminar l'església, fins aleshores partidària de l'antic règim tsarista. Llavors l'àmbit eclesiàstic va patir crema d'esglésies i catedrals, deportacions, execucions i exili de tota aquella part de l'Església sospitosa d'antisistema, seglars inclosos. Una ínfima part d'aquesta església ortodoxa va ser consentida, potser també perquè conservava les tradicions russes, no comportava cap amenaça per al sistema de govern o mantenia anestesiada tota la societat.

OSSMAN [...] Bem podem queimar as cruces. As catedrais continuarão a ser belas. Há quem esteja aqui por isso, por achar que as catedrais são belas. [...] (p. 45)

En la primavera de 1922, la comissió extraordinaria para combatir la contrarrevolució y la especulació — rebautizada luego con el nombre de GPU— decidió intervenir en los asuntos de la Iglesia. Aún quedaba por hacer la «revolución eclesiástica»: destruir a la vieja jerarquía y poner a otra que dirigiese una oreja hacia el cielo y otra hacia la Lubianka⁵⁹⁹. [...] Detuvieron al patriarca Tijon⁶⁰⁰ y montaron dos sonados procesos, con fusilamientos: en Moscú, contra los que difundían una homilía del patriarca, y en Petrogrado, contra el metropolitano Benjamín⁶⁰¹, que impedía el paso del poder eclesiástico a manos de la Iglesia viva. [...] Como siempre, tras los peces grandes siguieron cardúmenes de peces menores: arciprestes, monjes y diáconos, de los cuales no dijeron nada los periódicos. Encarcelaron a los que no se unieron al ímpetu renovador de la Iglesia viva.

Los sacerdotes se hallaban infaliblemente presentes en cada captura diaria: sus canas veíanse en cada convoy con destino a las Solovki.⁶⁰²

6. Aspectes textuais

6.1. El subtext

En aquest apartat estem tractant en línies generals allò que té a veure amb les absències. Per la temàtica d'aquesta peça, la repressió i l'extermini de la intel·lectualitat durant l'estalinisme, podríem pensar que existeixen moltes mostres de subtext. Però hem de pensar que aquesta peça s'escriu en l'època actual i per tant totes les absències que presente el text són buscades intencionadament per l'autor.

En primer lloc, tal i com ja hem comentat adés el fet que l'obra estiga iniciada

⁵⁹⁹ Quarter central a Moscou de la Txeca o policia política soviètica, i després seu del KGB.

⁶⁰⁰ Sant Tijon de Moscou, patriarca de l'Església Ortodoxa a Moscou des de 1917 a 1925.

⁶⁰¹ Sant Benjamí de Petrograd, metropolità d'aquesta ciutat de 1917 a 1922. Va ser executat junt amb altres religiosos la nit del 12 al 13 d'agost de 1922.

⁶⁰² Les illes Solovki configuren un arxipèlag situat a la Mar Blanca, a l'est de Finlàndia. Allà hi ha un monestir ortodox fundat el segle XV, que va ser convertit en un camp de presoners soviètic de 1926 a 1939. SOLJENITSIN (1974), *op. cit.*, p. 41.

per un No en majúscules a ser entesa com una biografia teatral, fa que Neves demostre dues coses. La primera, que el seu interès no és només l'extermini i la repressió soviètiques. La segona, que la seua intenció és que com a espectadors fem un tomb en el nostre punt d'atenció cap a la poesia, cap a la creació artística, i aquí és on apareix la influència de les circumstàncies vitals del poeta.

Aquesta ambigüitat intencionada que ja hem explicat en referir-nos al nom del personatge creat per l'autor, continua al llarg de tot el text teatral. Veiem com la vida de Mandelstam i d'Ossman circulen quasi paral·leles però sense coincidir, sense desvetllar-se'n el vincle. Aquesta ambigüitat s'acreix sobretot en el darrer parlament del Guia-do-Museu. Aquest personatge, per la seua professió, dóna carta de validesa històrica als fets que explica però, al mateix temps que executa la seua parla va introduint supòsits, incerteses o inexactituds amb fórmules impersonalitzadores respecte de les condicions al gulag —noteu-ne els eufemismes— i dels darrers moments de vida d'Ossman.

GUIA DO MUSEU Não sabemos exactamente quantos conheceram esta residência, mas não foram poucos. [...] Diz-se que entravam e saíam pássaros. [...] Diz-se que apesar do frio, os residentes suavam. [...] Conta-se que o nosso poeta se recusou primeiro, a trabalhar e depois a comer, mas não podemos confirmar. [...] Também se especula sobre a possível insanidade [...] A seguir visitaremos a famosa estrada onde, diz-se, tantos e tantos poetas, e outros —antes e mais tarde— deixaram, enterrados, os ossos. [...] Dizia-se que quem entrasse a trabalhar na estrada já não sairia de lá. [...] (p. 57-59)

Aquest personatge és potser el més cínic de tota la peça, fins i tot més que el Guarda. La seua explicació s'esdevé farcida de suposicions perquè ell encarna, al nostre parer, el negacionisme. Qüestiona el passat dels gulags entesos com a camps de mort, s'erigeix en portantveu del govern per negar o si més no apaivagar la crueltat i l'extermini executat sobre l'oposició soviètica. Al cap i a la fi, amb la seua parla

renega de la memòria històrica amb un sarcasme final que tornem a reproduir aquí.

GUIA-DO-MUSEU [...] Nunca é demais louvar a iniciativa do nosso governo que dá uma vez mais o bom exemplo abrindo à sociedade civil as portas desta colônia residencial, podendo cada um dos visitantes inteirar-se da bondade de uma época que ainda hoje persiste no pensamento de todos. *Pausa. Follow me, please! Sai. O Músico-Acordeonista continua a tocar e saítambém. As luzes baixam.* (p. 59)

Amb aquest final Neves aconsegueix brechtianament la denúncia. Allunya el temps, allunya la veu i allunya el personatge Ossman. Amb aquest triple estranyament el missatge ens colpeix més, arriba a nosaltres de manera directa i nítida perquè el reflexionem, el pensem. S'amaga la realitat però pel que hem vist com a espectadors i pel comportament del Guia-do-Museu, aquesta va ser la veritable realitat dels fets passats, molt a pesar que Ossman la qüestionara, la percebera deforme i emboirada. Ell delirava, podríem arribar a pensar, com així va ser⁶⁰³.

Una altra absència molt evident és la de Ióssif Stalin. La importància d'aquest dictador plana per tota l'obra i amara cada decisió i cada parlament dels personatges. El destí va voler que es produïra la coincidència dels noms —tots dos Ióssif— dels protagonistes de la nostra "història real": Mandelstam i Stalin. En la peça, Stalin sempre apareix sota els epítets que ja hem ressenyat anteriorment, però també amb el pronom personal de tercera persona "ele", el mecanisme de referència del qual nosaltres l'establim amb "Stalin" sense que hi haja cap element anafòric explicitat al text.

ALEKS [...] ele não te vai perdoar esta coisa de estares a desafía-lo. [...] ele é muito pior de que alguma vez imaginámos. Ele é o poder, não percebes? Ele já te deve ter esquecido ou então está a sorrir [...] (p. 21-22)

⁶⁰³ Anàvem a incloure aquí l'adverbi "suposadament" però el col·loquem en aquesta nota donat el discurs verista que estem sostenint.

La tercera de les absències que hem detectat és la que es refereix al violoncel·lista. Ja vam remarcar la rellevància que tenia la música en els camps de concentració nazis i també la reivindiquem ara. Aquest músic, del qual coneixerem el seu nom més endavant de la seua incorporació a la trama, Casimir, apareix sempre allunyat; mai en escena. El notem per la seua música i pel seu afusellament, efecte aquest últim que incrementa la tragèdia de la qual serà víctima. Així tot, la música, encara que serveix per espantar la cacera, és l'única manifestació artística, a banda de la poesia, que Ossman i els seus companys troben al gulag i per això potser la valoren.

OSSMAN A música vai voltar. Alguém já deve ter pegado
no violoncelo.
BUK Oxalá. (p.41)

A banda de personatges absents, hem descobert altres fragments de la peça de Neves que dibuixen realitats ocultes sense que aquestes es donen de manera explícita perquè es qüestionen, no s'admenten com a certes per les raons que siga. Ens estem referint ara mateix a l'ús prou freqüent de la perífrasi de probabilitat "deve ser", la qual genera en tots els personatges certs dubtes i l'espectador ha d'esforçar-se per gestionar-los.

GUARDA [...] Gostam de estar aqui, não sei bem porquê.
Deve ser por causa dos cedros. Sentes o cheiro? É uma sorte um
lugar como este, isolado do mundo e com estes perfumes
naturais. [...] (p. 14)

BUK [...] Traduzir é uma vida paralela.
OSSMAN Deve ser, sim. O mundo está cheio de vidas
paralelas.
BUK Também me dedico à tradução. É um acto de

generosidade, acho.

OSSMAN Deve ser, sim. (p. 19)

Manhã cedo. Ouvem-se, espaçados e secos, quatro tiros secos. [...]

ALEKS Deve ser a caça.

OSSMAN A estas horas?

ALEKS Eles gostam de se divertir. *Pausa.* Deve ser aos patos. Digo eu. Patos, digo eu.

OSSMAN Não sei. (p. 35)

BUK Para onde iremos hoje? Ouvi falar das minas.

ALEKS É, querem fazer a estrada e abrir as minas ao mesmo tempo, mas meteram-nos na estrada. Deve ser para lá que vamos. Prefiro a estrada. (p. 36)

No podem establir que aquesta indefinició dels pensaments siga tan sols pròpia d'Ossman donada la seua dificultat per discernir la part de realitat verídica que l'envolta, sinó que afecta la majoria de personatges i sospitem que tinga a veure amb l'atmosfera que es respira al gulag, amb el fred i amb les calamitats que pateixen tots excepte Marina.

Malgrat certs dubtes és Ossman qui "llig entre línies" i intueix la veritable motivació en tractar-se dels trets d'escopeta: l'assassinat d'algú. En aquest cas es podria tractar del violoncel·lista, aparegut mort després en un carretó.

OSSMAN Nunca ouvi tiros assim, aos patos. Secos, tiros secos. Há tiros assim aos patos? (p. 35)

També Aleks manifesta cert subtext en referir-se a la carretera dels ossos.

ALEKS E se eles tiverem razão? A estrada há-de levar a algum lado. (p. 36)

Lògicament alguna destinació ha de tenir la carretera i ho diu el personatge que més creu en el treball com una vàlvula d'escapament per no acabar afusellat o boig;

qui acompanya Ossman des del començament de la peça i qui l'anima tothora perquè segueixca la rutina dels treballs i perquè menja.

Pensem que Buk és el personatge que presenta un subtext més intens. No estem dient que siga més valuós allò que diu que allò que calla, sinó que veiem en ell un home que explica les seues intencions i que nosaltres les acabem de completar amb la realitat del poeta Óssip Mandelstam. Concretament parlem d'aquestes intervencions, que són al nostre parer, el germen del conflicte de l'obra i de la tragèdia personal del poeta rus.

BUK [...] acho que o Ossman devia retomar o retrato que escreveu do raposo e mudar-lhe a figura, fazendo dele, não o ser execrável que revelou no poema, mas o supremo herói do povo. Fiz-me entender?

OSSMAN A ver se entendi: depois de me condenar por causa do retrato que lhe fiz precisa agora que eu lhe faça o elogio.

BUK Isso, o elogio, sim. [...] (p. 41)

BUK [...] Ele sabe que uma imagem construída pelo poeta Ossman lhe dará a glória. É na poesia que ele quer eternizar-se. Não gostou de ser ridicularizado. Quem é que gosta? Vou falar depressa e sem papas na língua: acho que ele está a precisar de si. Sentiu-se odiado e agora quer um elogio. [...] (p. 42)

Buk és qui amb poques paraules explica el problema. Ossman ha escrit un poema criticant Stalin, qui l'ha condemnat al camp. Per poder rehabilitar-se caldria escriure-li un elogio. Aquesta formulació és la que a grans trets es dóna en la vida real d'Óssip Mandelstam. El novembre de 1933 Mandelstam llig en públic els versos que comencen amb "Vivim sense notar sota nostre el país", els quals arriben a oïdes del dictador. A partir d'aleshores Mandelstam es convertirà en un poeta proscrit, maleït pel règim, la qual cosa li comportarà el desterrament a Vorónej, l'ostracisme a nivell professional i la condemna última en el camp de trànsit a Sibèria.

Fadéiev era aleshores el director de *Kràsnaia Nov*, i Mandelstam ja era un poeta prohibit.⁶⁰⁴

Els versos van ser escrits cap al final de l'expropiació dels kulaks, entre *La vella Crimea* i *L'apartament*. [...] El primer impuls devia ser el «no puc callar». [...] El 1933 havíem fet un pas important en la comprensió de la realitat. El règim stalinista ja s'havia manifestat massivament en una empresa: l'expropiació dels kulaks; i també en un pla particular: l'organització de la literatura. [...] La segona premissa per a la creació del poema era la consciència de la pròpia condemna. Ja era tard per amagar-se «la gorra a la màniga». Els poemes dels anys trenta ja circulaven de mà en mà. A *Pravda* va sortir una gasetilla sense signar on el *Viatge a Armènia* era qualificat de «prosa de lacais». No era una advertència sinó una manera de passar comptes.⁶⁰⁵

Desconeixem certament qui va ser en realitat qui li va aconsellar Mandelstam la composició del poema elogi⁶⁰⁶. El que sí que sabem és que Vladímir Pètrovitx Stavski, secretari de la Unió d'Escriptors Soviètics, va fer de delator de col·legues seus, entre ells, el nostre autor.

Canviant de referència cal al·ludir ara aquí a un nou element: els instruments del poeta. En l'obra hi ha dues vulneracions de les normes del camp. En primer lloc, s'han trobat unes llibretetes i un llapis dins del camp. I en segon lloc, algú, segons el Guarda, ha enviat poemes a l'exterior amb un globus i s'ha vist obligat a rebentar-lo amb un tret. En cap moment sabem qui n'ha estat l'autor de l'invent però, si ens fixem, l'única persona que té instruments de treball per a la poesia és Ossman: el llapis i la llibreta. Unes armes que no són gens enteses ni valorades pel Guarda, i en fa riota.

GUARDA [...] Volto a perguntar: de quem são estes cadernos e o lápis? *Pausa*. Não são de ninguém. Nada que eu não

⁶⁰⁴ Fa referència a un fet ocorregut cap a 1927. MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 249.

⁶⁰⁵ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 258-259. Els poemes "La Vella Crimea" —"Stari Krim"— i "L'apartament" van ser escrits aproximadament entre maig i novembre de 1933. Remetem el lector a MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 259-263 per a la seua lectura. *Pravda* va ser el diari oficial del Comitè Central del Partit Comunista de la Unió Soviètica entre 1919 i 1991.

⁶⁰⁶ "L'«Oda» va ser escrita, sí, però no va complir el seu objectiu i no va salvar l'Óssip. En el darrer moment va fer allò que li exigien: compondre un panegíric." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 338.

imaginasse. Não caíram do céu como o balãozinho do outro e mesmo que não haja nada escrito é fácil chegar ao maroto. Vou chamar-lhe marotice para não dizer outra coisa. Se conseguirmos que o autor confesse a marosca, e espero que sim, aliviemos a situação, voltamos à boa rotina do trabalho e podem crer que tudo farei para que a Administração considere o esforço e seja benevolente. [...] (p. 26)

Per a Ossman, aquestes són les armes amb què compta. Notem que tots els seus companys són poetes, però l'únic que practica l'escriptura com a forma de rebel·lió en el camp és Ossman, cosa també molt coincident amb la que visqué Mandelstam.

Ja per acabar amb el punt dels subtextos, hauríem d'esmentar aquest fragment que ens donarà peu per parlar del personatge, al nostre entendre, més irreal de tots, Marina. La citació és la que pronuncia Buk i que pensem que comporta una gran ironia en si mateixa.

BUK Não podemos desprezar a vida que temos.
OSSMAN Podemos, sim. (p. 40)

De quina vida estem parlant? De la del Gulag, de la del poeta o de la purament i simple física i biològica? Ossman com en moltes ocasions en renega, es torna resistent a admetre aquesta existència que el consumeix físicament però que poèticament l'engrandeix i li dóna forces a ell i a la seua poesia. Potser com a antídoto d'aquesta tristor i presidi naix Marina. La descrivim i després en veiem les repercussions que té aquest personatge a nivell de contingut i de significació en l'obra.

Marina, que pareix que tinga com a base el passat d'Ossman⁶⁰⁷, la qualificarem com un personatge oníric. Es tracta d'una dona jove que apareix durant la nit estant ell

⁶⁰⁷ "OSSMAN [...] Lembro-me de ti e isso sossega-me, acredita.

MARINA Onde tens agora o espírito, meu querido? Já nada importa, é isso?

OSSMAN Diz como fazemos, como queres fazer." (p. 53)

Sembla curiós que parles de recordar-la quan la té present i conversa amb ella. Potser els records facen que nasca Marina o potser la seua presència faça que el deliri en Ossman augmente.

a soles en la cabana amb la doble intenció, d'una banda, d'entendre'l i de l'altra, de perpetuar en ella la poesia que ell va recitant, és a dir, actuar com la seua memòria.

OSSMAN [...] Podes compreender-me. Os outros, não.
Nem é preciso que compreendam. (p. 54)

MARINA Meu querido, a tua obra vai comigo. [...] (p. 55)⁶⁰⁸

En aquest sentit, pareix com que l'única veu amable de l'obra siga la de la dona. L'únic ésser femení de l'obra, casualment és, a banda de Marina, la Poesia. Aquesta dona apareix en l'escena, porta el seu nom propi i crea en Ossman el dubte.

OSSMAN Andamos a fingir que vivemos. Entrei e não posso sair. Consegues ver bem o estado em que estou?
MARINA Meu querido...
OSSMAN Como conseguiste? Não acredito que estejas aqui. (p. 29)

Aquesta presència genera en ell una inquietud que l'aferra més a les seues intencions primeres: no menjar i no treballar. És a dir, no col·laborar amb el règim, actuar amb una resistència passiva que desfermarà en els comunistes els odís conduents a l'assassinat "en diferit", si es vol entendre així, del poeta.

A banda dels dos propòsits que hem apuntat que duu a terme Marina, existeix un de tercer i seria el fet que siga ella qui actue com a confessora de les intencions vitals d'Ossman: resistir fins que la poesia guanye i no deixar-se morir ni suïcidar-se.

La figura femenina incrementa en Ossman el deliri. Podem dir que el fantasma

⁶⁰⁸ Era força comú que els poemes passaren primer per un estadi de recitació i més endavant d'escriptura, edició o comentari/estudi. Açò es feia per evitar-ne la destrucció i la censura soviètiques. Nadedja Mandelstam va memoritzar molts dels poemes del seu marit que d'altra manera no ens haurien arribat mai. En realitat, qui va preservar els versos d'Óssip Mandelstam va ser principalment la seua muller Nadedja, i no Marina Tsvetàieva, com es podria pensar per ser aquesta poetessa també. "[...] el paper i el llapis només li feien falta al final de la feina." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 334.

enamorat⁶⁰⁹ de les seues muses —Marina Tsvetàieva, Anna Akhmàtova i la seua muller Nadedja Mandelstam— és el resultat de la pertorbació que pateix el poeta-presoner. En realitat, Óssip Mandelstamtambé patia aquestes crisis de deliri que l'acostaven a terrenys pròxims a la bogeria amb les al·lucinacions auditives de què ja hem parlat. Aquestos deliris configurarien un cercle viciós que es genera en el gulag, el qual estaria format per les següents etapes:

FAM --- MALALTIA --- BOGERIA

Dit d'una altra manera: la fam "alimenta" la malaltia i la malaltia esdevé bogeria si no s'atura aquest trajecte. Ossman ho reconeix però és més fort en ell el desig de revolta, de resistència passiva, però poèticament activa. No col·labora amb el règim ni menjant les engrunes de pa que els donen per dinar o per sopar.

OSSMAN Pára de dançar. Primeiro faminto, depois doente e enlouquecido. [...] (p. 10)

OSSMAN Hei de morrer pela minha vontade, não pela deles. [...] (p. 30)

Encara que ell manifesta brots de bogeria, n'és conscient que té un pes social ben gran; el règim "el respecta" i "el valora". Podem arribar a afirmar que el Partit Comunista li té por perquè veu en ell i en les seues paraules, una amenaça. D'aquí que no es pretenga la seua eliminació per evitar que la gent el convertesca en un màrtir;

⁶⁰⁹ "OSSMAN [...] A Marina agarrou-me as mãos e não me largou. A minha querida Marina... finalmente conseguiram afastar-nos." (p. 7) Podria tractar-se d'un heterònim del poeta seguint el solc que deixà Fernando Pessoa?

però tampoc cal deixar-lo sense càstic perquè açò últim demostraria la feblesa del règim. Ossman ho explicita a través de preguntes formulades a la seua "consciència"⁶¹⁰, que nosaltres com a espectadors, les contestem d'aquesta manera que acabem d'exposar.

OSSMAN Por que não me fuzilam? [...] Não percebo porque não me fuzilam. [...] Seria tudo mais rápido. Querem verme a morrer devagar. [...] (p. 45)

Aquest estat que manifesta Ossman i que probablement patiria Óssip Mandelstam és el que convertia el presoner en un *dokhodiaga*: un presoner que a força de treball i privacions entra en una forma d'existència liminar entre la vida i la mort caracteritzada per l'apatia i l'extenuació, tal i com va esdevenir Xalàmov durant la seua estada a Kolimà.⁶¹¹

La figura de l'aparició d'un personatge imaginari davant d'un home presoner té moltes intertextualitats. Podríem destacar-ne aquí un parell. D'una banda, trobem el rei Joan I el Caçador en *Lo somni* de Bernat Metge, o el rei de Dinamarca en *Hamlet* de Shakespeare.

Per concloure aquest darrer aspecte podríem asseverar que Marina és un producte de la crisi mental d'Ossman que té com a resultat una confessió en veu alta cap a nosaltres públic sobre temes com la creació poètica, la rebel·lia i la conservació de la seua obra anterior. A tot açò cal afegir que la simple aparició d'aquest

⁶¹⁰ La consciència individual era un fet burgès i per tant abominat des del punt de vista comunista. Aquest fet entra en perfecta col·lisió amb la llibertat estètica, artística i al cap i a la fi, individual. "Qualsevol d'ells [*membres actius del Partit*] hauria esclatat de riure si hagués sabut que aquell individu a qui queien els pantalons i que no tenia ni la més petita entonació teatral, aquell mateix home que era dut sota escorta a la seva presència a qualsevol hora del dia o de la nit, no dubtava gens ni mica, malgrat tot, del seu dret a escriure poesia lliurement." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 143.

⁶¹¹ DYAKONOVA, X., i MATEO, J., "Varlam Xalàmov: Relats de Kolimà", *Núvol, el digital de cultura*, Barcelona, 23 novembre 2014, [en línia] [Consulta 3 agost 2015] <<http://www.nuvol.com/noticies/varlam-xalamov-relats-de-kolima/>>

personatge el que fa és relativitzar l'absolutesa del món en què viu Ossman. En altres paraules, relativitza, qüestiona i polemilitza sobre quina és la veritable realitat: la viscuda o la vivent.

6.2.El text

6.2.1. Acotacions

Pel que fa a les acotacions en primer lloc ens hem detingut a veure com es comporta la mirada del protagonista perquè hi veiem un cert simbolisme. Ossman algunes vegades fa el següent gest.

OSSMAN *Olhando para cima.* [...] (p. 8)

El fet que mire cap amunt no creiem que implique una crida a Déu perquè en cap moment de l'obra, i fins i tot en cap moment de la trajectòria poètica de Mandelstam, hi ha referències religioses. Potser es tracte de mirar cap a l'únic espai de llibertat que li queda al protagonista, el cel⁶¹². Potser també té a veure aquesta direcció cap a allò superior amb l'acmeisme, provinent del grec cim, cimera, ἀκμη en grec, encara que aquesta segona interpretació la veiem un poc més arriscada. En el següent poema de Mandelstam podem intuir el món real, el de baix i el món de la poesia, el de dalt.

⁶¹² A voltes és l'horitzó, com si volguera deixar marxar la vista. "OSSMAN [...] Ficarei a olhar para o horizonte, mesmo que seja uma pedra na minha mão. [...]" (p. 22)

Si algun cop aixeco
i abaixo la mirada,
em trobo en dues copes
la voluble conversa.

I amb els turments del món
s'han elevat els meus
pesos feixucs,
les torres inestables.

Saben les nostres ànimes
el gran poder del desesper,
i la copa aixecada
també algun dia cau.

Hi ha alegria en la pesantor,
i en la caiguda hi ha
les dolceses del dubte—
revenge de l'aguda fletxa.

*Juny de 1911*⁶¹³

No només el personatge mira enlaire sinó que a voltes ho manifesta bé amb un tret simpàtic de la seua indumentària.

[...] *Usa um gorro com orelheiras. Uma delas virada para cima.* [...] (p. 5)

Per què porta el barret amb una orellera girada cap amunt? Vol escoltar millor o simplement és un signe de descurança en el vestir?

L'observació pareix que siga la font primigènia de la poesia d'Ossman, però nosaltres anem a qüestionar-la donat que pensem que la font de la poesia no és la mirada sinó la musicalitat, la paraula, o tal com el mateix Ossman afirma més endavant, l'obra.

OSSMAN Olho para isto e, pronto, basta-me olhar. (p. 38)

⁶¹³ MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 100.

MARINA [...] é preciso que a palavras tenham vida.
OSSMAN Obra, é preciso que as palavras tenham obra,
que não sejam vazias. Se vão soltas, uma a uma, o que é que
dizem? [...] (p. 53)

Certes voltes la ubicació espacial dalt/baix genera tot de polisèmies que
posseeixen també una lectura política. Mirem aquesta intervenció del Guarda.

GUARDA [...] Um poeta está acima. Ou em baixo, se decide
afligir-se muito. [...] (p. 14)

Dit amb altres paraules: si l'escriptor combrega amb el poder, triomfarà i
ascendirà socialment. Si qüestiona l'*statu quo* serà bandejat dels cercles literaris, tal i
com li va succeir a Ossman, i a Óssip.

GUARDA [...] Mas têm de ser poetas que não se ponham
para aí a complicar a vida. [...] (p. 16)

Hem trobat altres aspectes inserits en les acotacions que mereixen un
comentari donat que influeixen en l'esforç intel·lectual que ha de realitzar l'espectador
per tal de formar-se el seu significat de l'obra. A continuació volem fer notar aquest
fragment d'una acotació, en la qual Ossman demana la presència de Marina i comença
a parlar amb ella però com que hi ha Aleks present, les paraules no poden ser
escoltades només que per Ossman. Ningú ha vist Marina i tothom pensa que ella és
producte de la fam que pateix el protagonista.

OSSMAN [...] *Diz algumas palavras para si, que não são
compreensíveis.* (p. 39)

Un altre moment que pensem que cal destacar en l'obra és el següent.

OSSMAN [...] Já mal me tenho em pé. *Mostrando um caderno*. Tenho mais este, e outro lápis. [...] (p. 37)

Hem notat que aquest "caderno" podríem assimilar-lo a una simple llibreta, vista com una amenaça per part del Guarda del camp i com un objecte anecdòtic i curiós per part del Guia-do-museu. Però hem volgut incorporar a la nostra anàlisi en aquest moment els anomenats *Quaderns de Vorónej* de Mandelstam, els tres, compostats de 1935 a 1937 durant el seu desterrament per ell mai acceptat, en aquesta ciutat al sud de Moscou.

Vorónej, l'any 1934, era una ciutat tètrica i amb carència de pa. Pels seus carrers vagaven tot de camperols que havien fugit dels kolkhoz i també kulaks expropiats, però encara no deportats.⁶¹⁴

Deixa'm estar, Vorónej, i retorna'm:
o em deixes anar o escapar.
M'amolles o em fas tornar,
Vorónej, palla, Vorónej, dalla, corb...

*Abril del 1935*⁶¹⁵

Els dos darrers aspectes que afecten les acotacions serien els referents a la il·luminació, en primer lloc; i el que afecta la gestualitat del Guarda-do-Museu durant la darrera escena de l'obra.

Noite. Uma luz quente, trémula e muito fraca no interior da cabana, de onde sai pela porta e janelas um fumo discreto. [...] Ouvem-se em off as vozes de Ossman e Marina atrás da cabana onde se movimenta a luz muito fraca de um candeeiro de querosene. (p. 52)

⁶¹⁴ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 215.

⁶¹⁵ MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 280.

GUIA-DO-MUSEU [...] *A luz abre. Ossman e Aleks não estão. A cena, sendo a mesma, mudou para um espaço museológico. Alguns detalhes estão iluminados com precisão: [...] Acende-se, discretamente, a luz do público.* [...] (p. 57)

Pel que fa a aquestos dos moments notem que durant tota la peça la llum ha estat un efecte que acompanya la tragèdia del gulag, que difumina les accions dels personatges i crea un ambient emboirat que els inclou a tots, tant personalment com intel·lectual, si més no.

Com a contraposició a aquesta "boira", trobem en la darrera escena, la que té lloc al Museu, que la llum centra el discurs tant de qui parla —quan enfoca els diferents objectes que s'hi exposen— com de qui escolta perquè el públic se sentirà il·luminat i al mateix temps part de la ficció escènica gràcies a aquest efecte de llum. Al mateix temps que centra el discurs, inclina l'espectador cap al punt d'atenció interessat.

Durant tota la peça el pes del camp de concentració era molt fort; comptava per a la trama. Però en el cas del museu, el que compta és d'una banda el conjunt d'objectes inerts que es mostren al públic i de l'altra, el que és per a nosaltres allò més important, el públic. Aquest públic "fa de públic" visitant del museu. Es veu que no té dret a preguntes; no s'ha de qüestionar el discurs oficial que relata el guia, encara que es note que siga molt tendiciós i molt sarcàstic des del nostre punt de vista de visitant allunyat de la realitat soviètica comunista.

I lligant amb aquest discurs oficial que sosté el guia, tenim la darrera mostra pel que fa a les acotacions.

Cruza as mãos à frente do corpo e inclina a cabeça, concentrando-se no seu recolhimento, mas apenas por alguns segundos. (p. 58)

El minut de silenci es fa per mostrar el respecte cap a alguna persona o cap a algun fet desgraciat. En aquest cas, veiem com aquest personatge només sosté el silenci durant uns segons i per tant no ret l'homenatge que hauria de retre davant del cos del poeta. Poden ser les presses, però de les seues paraules al llarg de la visita es desprèn l'atac cap a Ossman per part de les autoritats, en aquest cas el funcionari del museu. Com a mostra citem aquesta oració, i el discurs sarcàstic el reprendrem més endavant.

GUARDA-DO-MUSEU [...] muito do que se diz é triste e ignominiosa propaganda. [...] (p. 58)

6.2.2. Diàlegs i parlaments

a) Efectes i recursos metateatral

Certs efectes que anem a tractar en aquest apartat tenen a veure amb el trencament intencionat de la trama per part de l'autor, cosa que provocarà en l'espectador un esforç intel·lectual el qual ja hem comentat en diverses ocasions.

La primera cosa que salta a la vista és que tots els personatges que pateixen condemna —hem considerat Marina com una prolongació de la personalitat d'Ossman— tenen un nom propi que els individualitza i els identifica com a persones en tot moment. Aleks i Buk viuen el dia i Marina viu la nit. Només Ossman comparteix dia i nit amb segons quin altre personatge. Tots coneixen i valoren la poesia, la literatura i la llibertat artística. En la situació vital dels protagonistes només Ossman

s'adona que fins i tot aquest nom es pot arribar a perdre.

OSSMAN [...] Irei esquecer o meu nome também, e ficará a faltar-me a música. Quem se lembrará um dia do sopro de que fui capaz? E para quê? Sem se dar por ela, a natureza domina. (p. 40)

Sosprén, però, que s'indivualitze la persona amb el seu nom propi en la ficció teatral quan en la realitat, els presos dels camps d'extermini eren anul·lats en la seua més interna identitat i eren anomenats amb una xifra, com Ivan Denísovitx.

— ¡S-854! —leyó el Tártaro en el remiendo blanco cosido a la espalda de la zamarra negra—. ¡Tres días al trullo, *con trabajo!*⁶¹⁶

En l'altre extrem se situa el Guarda, una peça més de la maquinària de l'Administració soviètica sense individualització, i com ja hem apuntat, sense consciència de ser algú.

GUARDA [...] É como quererem saber o meu nome. Sou guarda e chega. Dizerem “guarda” torna as coisas simples. É como se não houvesse responsabilidade e eu quase não existisse. É, ou não é? Sou o guarda. Um dia vão querer saber quem eu fui e fui simplesmente o guarda. [...] (p. 49)

Ell combrega amb la seua situació de subordinat, si atenem a l'adverbi “simplesmente”, encara que se senta en posició de poder dins del gulag. No vol complicar-se la vida: desitja complir el seu rol en l'engranatge i prou, com diu ell.

Aquesta alienació de la persona també l'hem observada en aquest moment, quan Ossman recorda la seua malaltia en el camp, i les reaccions de les persones que allà els visitaven.

⁶¹⁶SOLJENITSIN (2013), *op. cit.*, p. 28. El subratllat és de l'autor i en una nota al peu de pàgina s'explica que “*con trabajo*” vol dir passar la nit al calabós i durant el dia a treballar.

OSSMAN Os excursionistas estendiam as mãos com a esperança de lhes tocarmos os dedos. Vibravam se isso acontecia. Não se lembravam de nada do que escrevemos e no entanto queriam tocar-nos. Éramos uma atração. De todos os lugares vinham ver-nos. Entre nós e eles, o arame. *Dá uns passos de dança, mas com alguma dificuldade.* Dançávamos para que eles vissem como somos dotados e bonzinhos e nada mais nos importa do que a vida. Foi uma etapa da peregrinação. Agora, puseram-nos aqui porque, afinal, parece que somos perigosos.

ALEKS Ossman...

OSSMAN Talvez os guardas tenham razão. Isto não passa de um galinheiro. Chapinhamos no esterco. Vendo bem, dentro do galinheiro somos todos iguais.

ALEKS Pára com isso, Ossman! (p. 10)

Es pot veure com l'ésser humà és percebut per Ossman com un animal de zoològic o com un de domèstic tancat en una gàbia de filferro espinós, com si foren gallines. Aquesta imatge la podríem relacionar amb *La rebel·lió dels animals* d'Orwell, coneguda sàtira del govern de l'URSS durant el mandat de Stalin.

Pel que fa a la temporalitat de l'obra hem detectat alguns efectes que comentarem a poc a poc a continuació. Hi ha moments de l'obra en què Ossman és capaç d'anticipar els esdeveniments, de realitzar una pausa en la trama o de retrocedir amb l'ajuda del record. Pareix com si fóra l'únic que "viatja" al passat i al futur amb les seues paraules. Vegem-ne alguns exemples.

Mostres de trencaments temporals per part d'Ossman	Comentaris explicatius
OSSMAN Não se pode morrer na estrada. A terra é gelada, estala, expulsa os corpos enterrados. Vêm ao de cima, sabes isso. Por que dizes que não sabes? Vai acontecer o mesmo conosco se acabarmos a trabalhar na estrada. Vamos ser misturados ao asfalto. (p. 12)	En aquest cas el protagonista s'anticipa a les accions que de fet ocorreren i paradoxalment van ocórrer en realitat amb els presos.
BUK Como é que se chama? ALEKS Casimir. OSSMAN A minha avó dizia: não se pode. Ao sol está-se quente. À sombra, frio. Não	Veiem com Buk i Aleks es pregunten pel nom del violoncel·lista i concretament

<p>se pode estar. <i>Pausa.</i> Tínhamos uma árvore em frente da janela, não me lembro do nome. No inverno conseguia ver um pedaço do lago e a outra margem. Havia um moinho. No verão, não. No verão, o horizonte era cheio de folhas e de pássaros. Ao lado, havia um limoeiro. Os pardais no limoeiro não eram amarelos. Os limões sim. Lembro-me tão bem. E do cão que sempre me acompanhou. Gostava quando me perguntavam: o seu cão... não é uma cadela?</p> <p>BUK Casimir... Sem nomes o mundo não teria autoridade. Precisamos de nomes. (p. 23)</p>	<p>Buk, arriba a expressar que els noms calen.</p> <p>Aquest fet enllaça amb el que acabem de comentar poc abans. El nom de l'individu és necessari per ser considerat persona, i no només "una gallina dins del galliner de la granja".</p> <p>Pel que fa a Ossman, el seu discurs genera una pausa narrativa que l'abstrau de la realitat de la conversa, l'aïlla, perquè tampoc pareix que els altres l'escolten.</p>
<p>OSSMAN Estão-te a dar a volta ao juízo. Já ontem não acreditaste que a Marina não sabe onde eu estou. As cartas que lhe envio não chegam a sair daqui, são queimadas.</p> <p>ALEKS Como é que sabes?</p> <p>OSSMAN Sei. (p. 11)</p>	<p>Ossman explica a Aleks l'existència de Marina, cosa que el seu company no es creu.</p> <p>A partir d'aquí, utilitza la seua memòria per anticipar fets: les cartes seran cremades, tal com ja duia fent el Partit feia temps.⁶¹⁷</p> <p>També podríem afegir, tal com fa Nadedja Mandelstam per al seu marit Óssip, que en els poemes "[...] hi ha un element d'anticipació del futur."⁶¹⁸</p>

A banda d'aquests exemples, hem trobat que Ossman pot recuperar el discurs i reproduir-lo per a Marina amb les seues paraules, és a dir, repeteix el moment, en aquest cas, un dels nusos —junt amb el que explica la seua condemna a partir d'un

⁶¹⁷ "Considerant que l'Óssip estava acabat i trepitjat, ja que pertanyia, com es deia, als «dies passats», no es van molestar gaire a buscar els seus manuscrits i a destruir les seves traces. Es van limitar a cremar el que caigué a les seves mans, i amb això van quedar satisfets. [...] Hi hagué un temps en què d'això en deien «escampar les cendres al vent»..." MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 244.

⁶¹⁸ *Ibd.*, p. 333.

poema— del conflicte de l'obra, quan Buk li proposa l'escriptura del poema elogi.

OSSMAN [...] O Aleks já nem me ouve quando falo disso. E o Buk acha que eu devia... queres saber o que ele acha que eu devia fazer? Escrever uns versos em louvor do bigodes-de-morsa. [...] (p. 45)

No només Ossman utilitza la narrativitat per aturar el temps de la trama o per explicar algun fet rellevant. També recorre a aquest efecte el Guarda, el qual per justificar que obeeix ordres i que, recorrent al "mistério" se solucionen tots els problemes i totes les situacions sense haver de qüestionar-se res de res, conta la historieta del matrimoni que passejava pel parc amb el gos lligat.

GUARDA [...] Há uns tempos, lá fora, andei a ver um casalinho jovem que se passeava com um cão perigoso pela trela. A mocinha estava grávida e todos os dias lá iam eles a passear com o cão. Era bonito de se ver, o cão, ele e a mocinha com a barriga cada dia mais gorda. Até que por uns dias deixei de os ver. Um tempo depois voltei a vê-los nos seus passeios de sempre, ela já sem a barriga gorda, ele e o cão, os três. Não há dúvida, a vida é um mistério. [...] (p. 49)

Al llarg de tota la peça de Neves hem vist altres efectes metateatral que creiem rellevants per a la comprensió per part de l'espectador de la totalitat del conflicte que s'hi planteja. Els exposem a continuació.

El primer que volem exposar és la repetició. Al final de l'obra, quan Marina li diu a Ossman que la seua funció és conservar la seua poesia, ell opta per recitar un poema perquè ella el repetesca i així el memoritze i es puga conservar fins que les condicions socials siguin favorables per a la seua publicació de manera escrita. Els poemes són aquests que presentem a continuació, i que han estat compostats per Abel Neves.

OSSMAN os ossos não se repetem não se repetem as

águas às vezes repetem-se as mãos saídas do musgo metidas
no sangue e na culpa há os batedores de estanho a dobrarem as
horas quando é preciso

[...]

OSSMAN o frio inclina as janelas inclinando a casa ao
gosto do herói dos bigodes de morsa filho de aço bigodes de
arame um gosto que não se estende mais para além do
buraquinho do umbigo que é fino são finos os buraquinhos de
verme (p. 54)

Aquests poemes presenten una gran força poètica i fins i tot ens atrevim a dir,
política, seguint en la línia que marcava la poesia de Mandelstam. Ell opinava que

“«La poesia és poder», va dir a Vorónej a l'Anna
Andréievna, i ella va assentir, inclinant el seu llarg coll. [...] Si per
la poesia maten, vol dir que li tenen el degut respecte, vol dir que
la temen... vol dir que la poesia és poder...”⁶¹⁹

El segon dels efectes que hem vist interessants és el que afecta la *veu en off* de
Marina, just després de la primera recitació dels poemes. Aquest efecte li dóna al
personatge una imatge més fantasmagòrica i centra l'atenció no tant en la dona com
en les paraules que verbalitza, cosa que a nosaltres ens fa també reflexionar a l'entorn
d'aquests versos desgraciats.

I el tercer dels efectes que hem volgut ressaltar és la metaficció amb el públic
del museu.

[...] *Acende-se discretamente, a luz do público.*

*GUIA-DO-MUSEU Dirige-se ao público como fazendo parte
de um grupo de visitantes do museu. Fala num tom didáctico, mas
notando-se a negligência de um discurso mil vezes repetido. (p. 57)*

La darrera escena de l'obra funciona com un epíleg de la trama. Coneixem amb
les dotze escenes anteriors els darrers dies del poeta Ossman fins la seua mort.
Després un temps més tard, el camp/"residència" es converteix en un museu que

⁶¹⁹ *Ibd.*, p. 277.

admet visites i el guia del qual hi fa un recorregut explicatiu. De les paraules desganades i mecanitzades o rutinàries, —i algunes d'elles en anglès— d'aquest guia podem deduir que les visites són freqüents i que les persones que acudeixen són de l'URSS i de l'estranger. A més, ja hem destacat que el Guia-do-Museu realitza la visita a correuita, cosa que simbòlicament denota la manca d'interès en què se sàpia la veritat del que es va esdevenir en aquell camp.

No podem oblidar que el guia actua com un "representant de l'administració" dins del museu i per tant el seu discurs serà afable amb Stalin i desprestigiador amb els poetes, si atenem a l'obra que ens ocupa. Sentiment de menyspreu que podríem fer extensible cap a tota persona vista com una amenaça pel règim stalinista.

GUIA-DO-MUSEU [...] Um estado geral de fraqueza tem as mais diversas causas e sem dúvida que a prostração que venceu o poeta Ossman se ficou a dever a uma natureza mais sensível. Também se especula sobre a possível insanidade, o que, pode dizer-se, é quase uma condição na vida dos poetas. Seja o que for que tenha acontecido —e a história se encarregará de descortinar o enigma— morreu em paz e a verdade é que muito do que se diz é triste e ignominiosa propaganda. [...] (p. 58)

És en aqueta situació comunicativa guia-visitants quan Neves trenca la quarta paret i involucra el públic real en la trama, la qual s'esdevé en un present ficcional. No allunya el públic en la mesura que l'inclou en la ficció escènica però sí que ho fa en la mesura que aquesta ficció no és vista/viscuda pel públic "en primera persona" sinó que és contada pel guia a la seua manera, diríem col·loquialment. Ho fa tendenciosament des del nostre punt de vista de societat democràtica i que posseeix llibertat d'expressió. Des del punt de vista del guia, així és com hauria de ser la societat: un poble, una idea. Per tant tenim un públic real convertit en fictici perquè puga percebre millor Ossman, les seues vivències i reivindicacions, i al mateix temps puga en certa manera "re-viure" la societat soviètica.

En aquesta obra a més, existeix un personatge controvertit: Buk. Aquest home apareix l'últim en la barraca, on ja hi havia Aleks i Ossman i diu que fa de traductor. A poc a poc va sostraint informació a Ossman del seu passat per empentar-lo a realitzar el propòsit que suposadament Stalin demana, que és l'escriptura del poema elogi o només per fer-lo confessar utilitzant l'empatia, l'amabilitat, ...

Aquesta manera d'anar obtenint informació d'Ossman a nosaltres com a espectadors ens ajuda a entendre el passat del protagonista però alhora ens hauria de fer pensar en mètodes persuasius propis de la policia secreta soviètica, tal com sospita Aleks. Aquesta reacció d'estar alerta i atent a allò que es diu o a les intencions que s'amaguen al darrere de les paraules de Buk té una funció objectivadora; allunya la tercera persona del fet comunicatiu un poc més. És a dir, Ossman i Buk conversen; i el públic i Aleks actuen com a testimonis d'allò que s'està dient. Dins de la ficció, Aleks abandona aquest paper de testimoni-oïdor i li explica a Ossman les seues conclusions: Buk és un espia. Aquesta intervenció d'Aleks a nosaltres també ens corrobora allò que podríem haver pensat durant la trama, o si més no, ens ho fa veure de viva veu.

Hi ha certs moments en què Buk esdevé sospitós i pareix com que Ossman l'avise que estan sent vigilats per espies però aquest avís no qualla.

Ossman e Buk estão sentados à mesa.

BUK Gostaria muito de poder dizer conheço a sua obra.

Pausa. Não a conheço toda. Sempre alguma coisa que falta.

Podemos falar? *Ossman olha-o, interrogativo.* Da obra.

OSSMAN Qual?

BUK Da sua.

OSSMAN Não é possível. Escapa-se-me entre os dedos. É a modos que água. Sempre alguma coisa que falta, não foi o que disseste? Falar enquanto é tempo. Para quê? *Sorrindo e afagando o tempo da mesa.* Eles aqui não gostam que falemos dessas coisas. E hoje é domingo. Aos domingos aparecem aí. São simpáticos. Conseguem falar de framboesas e cogumelos. A mesa ouve, a terra ouve.

BUK Que não seja por isso que não falamos. Também conheço as suas traduções. Traduzir é uma vida paralela.

OSSMAN Deve ser, sim. O mundo está cheio de vidas

paralelas.

BUK Também me dedico à tradução. É um acto de generosidade, acho.

OSSMAN Deve ser, sim.

BUK Que eu saiba consegue aguentar-se com o que escreve.

OSSMAN Consigo, e as traduções também ajudam. É por isso que estou aqui na estância turística. (p. 19)

OSSMAN [*Referint-se al violoncel·lista*] [...] Ouvíamos a música, mas era preciso viver intensamente para ser verdade. Nem sei como se chamava, não me lembro. Sabes?

BUK Não.

[...]

BUK Casemir, era Casemir.

OSSMAN Casemir, sim. (p. 40)

Buk va explicant els antecedents de la condemna d'Ossman perquè els coneix i demostra molta seguretat en la rehabilitació del nostre protagonista amb un poema elogi, cosa que fa sospitar, encara més Ossman. A això cal afegir que Buk li parla de vostè, cosa que almenys ens fa sospitar a nosaltres quan són dos presos del mateix rang al camp.

BUK [...] acho que o Ossman devia retomar o retrato que escreveu do raposo e mudar-lhe a figura, fazendo dele, não o ser execrável que revelou no poema, mas o supremo herói do povo. Fiz-me entender?

OSSMAN A ver se entendi: depois de me condenar por causa do retrato que lhe fiz precisa agora que eu lhe faça o elogio.

BUK Isso, o elogio, sim.

[...]

BUK Da mesma maneira que foi condenado, seria reabilitado.

OSSMAN Como é que sabes?

BUK Sei.

OSSMAN Agora é tarde.

BUK Não.

OSSMAN Como é que sabes?

BUK Um poema, bastaria um poema que lhe desse a ele a imagem de um homem único na história e para sempre admirado.

[...]

OSSMAN És pombinho-correio?

BUK Correio, eu?!

OSSMAN E pombinho?
BUK Não percebo.
OSSMAN Os pombinhos às vezes aparecem, entregam mensagens e desaparecem. Sou eu que estou a levar demasiado a sério a tua preocupação comigo. Obrigado. (p. 41-43)

Abans que acabe la trama, i quan sembla que ja ha complert el seu propòsit, apareix el guarda i se l'emporta bé per a exterminar-lo o bé, tal i com veiem ara, per a traure'l del camp. És cap al final quan Aleks li parla clar a Ossman i li diu que Buk és un cuc, un espia. Un espia que ha aconseguït el seu propòsit: el poema elogi de mans d'Ossman. Desconeixem la reacció d'Aleks, cosa que crea molt d'estranyament en l'espectador.

ALEKS [...] Esse Buk é um verme. Também os há. Mesmo que seja um poeta como nós, há-de ser um verme. *Sentindo um arrepio de frio, Ossman, discretamente, encolhe-se. Frio?*
OSSMAN É outra coisa, mais do que o frio.
[...]
OSSMAN O meu medo é diferente do medo deles. Um tipo vai-se embora daqui e eu tenho medo?
ALEKS Não há que ter medo dos vermes.
OSSMAN Dei-lhe um papel. Ele tem o poema que escrevi.
ALEKS Poema?!
OSSMAN Um elogio. (p. 51)

Pel que fa a les paradoxes o contrasentits que hem observat en la peça teatral, totes les mostres que hem trobat excepte una de Marina, es divideixen entre les que podem adscriure a Ossman i les que podem adscriure al Guarda. Parlem d'adscripció perquè no necessàriament les han pronunciades en veu alta aquestos personatges, sinó que es dedueixen oxímorons de les paraules que utilitzen en els seus diàlegs. Potser siga una casualitat que les mentalitats d'Ossman i del Guarda siguen les més contradictòries en aparença.

Atenent a Ossman la seua contradicció fluctua entre la vida i la no-vida en els seus diferents aspectes. La segona, la del custodi, oscil·la entre la repressió que

exerceix el sistema del qual n'és partícip, i la llibertat de l'individu.

Mostres de paradoxes i de contrasentits	Comentaris explicatius
<p>OSSMAN As coisas que dizemos, que às vezes dizemos... vida verdadeira! Pouco importa que vá ou que fique, mas, pelos vistos, se ficarmos, isso pode querer dizer que somos corajosos. (p. 12)</p>	<p>A resposta d'Aleks, Ossman rebut amb aquesta expressió. Ell és un poeta del present i per tant accepta la realitat que li toca viure, sense epítets.</p>
<p>OSSMAN [...] Eles querem que sejamos santos à maneira deles. Ou então umas bestas prontos a mordê-los. [...] (p. 17)</p>	<p>Aquest dualisme amaga la dicotomia entre ciutadà passiu o revolucionari. En qualsevol cas, el comunisme si no el troba adient, l'extermina.</p>
<p>OSSMAN Infortúnio é bom. (p. 20)</p>	<p>Açò li ho diu a Buk, el qual acaba de qualificar d'“infortúnio” el fet que Ossman haja estat empresonat per l'escriptura i divulgació d'un poema.</p> <p>Potser Ossman considere que la poesia l'ha conduït al purgatori de la mort, al gulag. Cosa que significa que la poesia té tant de poder, que és capaç de condemnar un home.⁶²⁰</p>
<p>OSSMAN Andamos a fingir que vivemos. Entrei e não posso sair. [...] (p. 29)</p>	<p>El dubte existencial és explicitat a Marina, la seua confessora i estimada, i a ningú més. Ho ha fet a la seua idea de musa. Per un moment, Ossman mostra una debilitat davant la realitat que l'envolta, fet d'altra banda ben comprensible.</p>
<p>OSSMAN Podes dizer que temos amigos suicidários⁶²¹. Estou capaz de aguentar</p>	<p>El sentit de l'amistat apareix sovint en</p>

⁶²⁰ «De què et queixes?—em deia—. Aquest és l'únic país que respecta la poesia: fins i tot maten per ella. Això no passa a cap altre lloc...» MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 261.

⁶²¹ “Aunque curiosamente es un tema tabú, también hubo prisioneros que se suicidaron. Es difícil calcular cuantos optaron por esta vía. No hay estadísticas oficiales. [...] El crítico literario Tzvetan Todorov piensa que los testigos escriben sobre la extraña ausencia del suicidio porque tratan de

<p>tudo. E éramos nós os iluminados da terra, os que vinham trazer luz à ignorância. Agora somos inimigos. (p. 30)</p>	<p>aquesta obra. En un sistema repressiu i de vigilància continuada, calia que els amics foren veritables i permanents⁶²². En aquest cas ell es considera, junt amb la resta de poetes del seu grup, els ensenyants de la saviesa convertits en talps a ulls del Partit.</p>
<p>OSSMAN Não tenho experiência. Não sei de caça nem de tiros. Podia saber de tiros sem saber de caça, mas não sei. [...] (p. 36)</p>	<p>L'experiència propera i quotidiana dels afusellaments al camp fa que conteste així.</p>
<p>OSSMAN [...] A única coisa de que sou capaz é pensar que estou lúcido. O resto é dor. [...] (p. 53)</p>	<p>Aquesta lucidesa entra en contradicció amb l'ambient que l'envolta, cobert per una boirina. S'intensifica aquesta voluntat de voler entendre el món. En el moment en què Ossman li parla a Marina, qui no és real, pareix com que aquest esforç seu perdera validesa i efectivitat.</p> <p>En realitat pensar que s'està lúcid no equival a estar-ho i més encara en una persona famolenca, delirant i físicament molt mermada de forces.⁶²³</p>
<p>GUARDA [...] Sê sincero e diz-me lá se isso só por si não é um convite à condenação. Depois admiram-se. Apesar de tudo, o estarem aqui é um prémio. O povo não esquece os seus poetas. [...] (p. 15)</p>	<p>L'actitud del Guarda és manifestament contradictòria. Valora la poesia però renega dels poetes subversius als seus ulls. Així i tot no nega la importància del poeta pel fet de ser perseguit i tancat,</p>

subrayar lo extraordinario de su experiencia. Fue tan espantoso que nadie pensó en tomar la ruta «normal» del suicidio: «El superviviente intenta sobre todo transmitir la extrañeza de los campos». En realidad, los vestigios episódicos de suicidios son muchos, y numerosas las memorias que los mencionan." APPLEBAUM, *op. cit.*, p. 348. El fet que Neves ho anomene denota que té en compte tots els aspectes de la realitat del gulag.

⁶²² "[...] la gent es fa uns quants amics, i entre ells s'ajuden a suportar les condicions carceràries; [...]" MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 350.

⁶²³ "En el seu deliri febrós, els màrtirs dels camps no distingeixen el temps, no diferencien la realitat de la ficció". *Ibd.*, p. 616.

	<p>cosa que ratlla el cinisme.</p>
<p>GUARDA [...] O empreendimento do nosso glorioso presidente eterno não foi pensado para tratar das vossas miudezas, mas sim das nossas grandezas. [...] (p. 26)</p>	<p>Les minúcies són contradictòriament el menjar i l'aigua en l'obra. I les grandeses són els poemes. Tornem al raonament anterior: la poesia és important perquè pot torpedinar el sistema comunista i això cal evitar-ho coste el que coste.</p>
<p>GUARDA [...] No mundo que temos, há o lado certo e o lado errado. Sou mais ou menos como vós, fiz os meus estudos, só que estou no lado certo. [...] (p. 25)</p>	<p>Aquesta metàfora de la posició social també és la metàfora de la llibertat d'expressió i del silenci. L'adjectiu "certo/errado" va carregat del prejudici de qui l'utilitza i hi porta tota la seua opinió.</p> <p>En aquest cas, qui està encertat és el guarda, que no protesta, que compleix les ordres. Li agrada la poesia però (!) no la utilitza com a arma política.</p> <p>En definitiva, calla davant de l'opressió del sistema entre altres coses, perquè no el veu com un sistema opressiu. I qui és aquell equivocat? Qui protesta, amb raó o sense. Perquè com el mateix Guarda diu a continuació,</p> <p><i>GUARDA [...] A denúncia é uma coisa feia, mas não podia fingir que não sabia e as regras são para respeitar. [...] (p. 25)</i></p>
<p>GUARDA [...] Estás a ver? Apalpa. <i>Ossman não reage. Não apalpas? Pega na mão de Ossman e coloca-a sobre o bíceps do seu braço.</i> Então? Está duro? <i>Ossman retira a mão.</i> Sabes porque é que está duro? Porque estou no lado certo do mundo. É isso. Faz impressão a vossa manha e mariquice, mas a verdade é que depois que o povo compreendeu aonde nos poderiam levar as</p>	<p>L'eterna tria entre la manya, l'enginy i la destresa —o en aquest cas la poesia— i la paraula d'un costat; i la força, la violència i les armes, de l'altre.</p>

<p>inutilidades, ficou bem à vista a porcaria dos vossos interesses. [...] (p. 27)</p>	
<p>MARINA [...] não te vou deixar, vou-me embora, mas não te deixo, [...] (p. 47)</p>	<p>Marina desapareix del seu conscient però segueix amb ell en el seu subconscient, i ho fa momentàniament perquè en l'escena següent se li torna a aparèixer.</p> <p>Anar i tornar va ser una constant en els darrers anys de la vida del poeta Óssip Mandelstam; viatges obligats pel seu desterrament, per la seua fugida de Moscou i pel seu ingrés en el camp. Aquestos trajectes van influir i molt en l'empitjorament progressiu del seu estat de salut.</p>

Pel que fa a les sentències, refranys, proverbis etc., per la graella que dissenyem a continuació podem sospitar que el contingut moral o ètic de l'obra és elevat. Gairebé tots els personatges emeten judicis alguns d'ells creats *ex professo*, segons els obliguen les circumstàncies o la seua escala de valors. Exposem a continuació la nòmina d'oracions d'aquest tipus per poder comentar-les.

<p>Mostres de sentències, refranys, proverbis, màximes, etc.</p>	<p>Comentaris explicatius</p>
<p>OSSMAN Os doentes merecem respeito (p. 9)</p>	<p>És la contundent resposta que li llença Ossman a Aleks quan aquest li demana que l'acompanye a treballar perquè d'altra banda l'anul·laran encara més i potser el castiguen. No hi ha excuses per no anar a cavar.</p>
<p>ALEKS Se não trabalhamos não comemos [...] (p. 11)</p>	<p>En relació amb l'anterior, el pagament de la jornada era el menjar: pa i col per fer-hi sopa.</p>

<p>ALEKS Nem tudo o que se diz é verdade. (p. 11)</p>	<p>Aleks no creu les paraules d'Ossman en relació a les aparicions de Marina, ni en relació a la carretera dels ossos, ni tampoc en relació al fet que les cartes que ells envien a les respectives famílies, siguen cremades allà mateix. Sembla potser el personatge més crític de tots, malgrat no ser-ne el protagonista ni centrar el seu discurs en la poesia o en la ideologia.</p>
<p>ALEKS [...] Eles não vão perdoar.[...] (p. 11)</p>	<p>Aleks no mostra cap confiança en la recapacitació del sistema per alliberar-los del camp, encara que treballen bé.</p>
<p>GUARDA [...] A sociedade precisa de todos e é para a sociedade que todos trabalhamos [...] (p. 16)</p>	<p>Entenem "societat" com Partit Comunista. Llavors l'economia del bé comú hi ha de prevaler.</p>
<p>GUARDA [...] Os poetas são todos diferentes. Uns mais complicados do que outros. [...] (p. 16)</p>	<p>Crida l'atenció la capacitat per emetre aquesta opinió referida a la literatura que demostra el Guarda.</p>
<p>BUK [...] Traduzir é uma vida paralela (p. 19)</p>	<p><i>Traduttore, traditore.</i> Per tant, l'univers es duplica amb la traducció.</p>
<p>OSSMAN Os amigos fazem sempre o que podem. [...] (p. 21)</p>	<p>És una manera de llevar-li importància a la capacitat d'influència en les altes esferes que demostra Buk.</p>
<p>BUK [...] Sem nomes, o mundo não teria autoridade. Precisamos de nomes. (p. 23)</p>	<p>Aquesta intervenció podria haver estat de boca d'Ossman, la qual cosa vol dir que tots dos personatges coincideixen en la idea que tenen de la paraula.</p>
<p>OSSMAN [...] a natureza é que manda. [...] (p. 23)</p>	<p>Amb aquest pensament, Ossman contradiu Buk. La natura és qui controla la vida i la poesia.</p>
<p>GUARDA [...] O pão não cai do ceu [...] (p. 27-28)</p>	<p>Saviesa popular i record de l'expressió <i>Arbeit</i></p>

	<i>macht frei</i> nazi, "el treball us fa lliures".
BUK Não podemos desprezar a vida que temos. (p. 40)	Ossman pensa que sí, perquè li treu transcendentalitat al fet de nèixer, al fet de viure i al fet de morir. Per a ell, és lògic i hauria de ser normal.
BUK [...] A vida em troca de um poema [...] (p. 42)	Aquesta oració recorda moltíssim <i>Ricard III</i> de Shakespeare —acte V, escena IV—, quan aquest rei lluitava i va ser mort en la batalla de Bosworth el 1435, perquè no va trobar cap cavall ferrat que l'ajudara a continuar guerregant.
GUARDA [...] O crime não pode ser desculpado. Crime é crime. [...] (p. 49)	Afirmació molt qüestionable perquè, de manera indirecta, anul·la la separació de poders d'un Estat democràtic i les garanties processals en qualsevol investigació.
GUARDA [...] A vida tem de ser cumprida. [...] (p. 50)	En el cas del Guarda, també les ordres cal que siguin complides, obeïdes. Perquè la vida, segons ell, funciona a base d'obligacions i d'ordres a tots els nivells de la societat. Podríem entendre que el contrari, la mort, és el resultat per a qui no obeeix dins del gulag.
GUARDA [...] Ter coisas é um incómodo.[...] (p. 50)	Aquesta afirmació recorda l'antagonisme entre propietat privada —burgèsia— i bé comú —comunisme—, i fa que s'opte per la segona alternativa
OSSMAN [...] Quando a única esperança é morrer o horizonte deixa de existir. (p. 52)	Resposta a Marina al final de la seua vida. Ossman s'aferra al present.
MARINA [...] As coisas acontecem com o que dizemos. (p. 52)	Cosa que demostra la força de les paraules.
OSSMAN [...] A liberdade de pensamento é a mais pura das liberdades. [...] (p. 52)	I sobreviu a les penúries del camp, a la fam i al fred a partir de la memòria compartida, perquè no es perdrà mai.

Tal i com podem observar, la majoria d'exemples que hem ressenyat recauen en l'àmbit de la ideologia comunista i com era d'esperar, és el Guarda qui els diu. També Ossman expressa el seu pensament amb aquestes sentències però és més variat i toca temes com la literatura, la natura o els amics i la vida.

Atenent al tema que es refereix al tabú i a l'eufemisme, hem de dir que els qui *a priori* haurien de tenir por d'una realitat i l'haurien d'amagar per les possibles represàlies que pogueren patir, són precisament els qui parlen sense tabús. No s'amaguen de la mort ni de les penúries que els fan passar, la qual cosa a voltes es converteix en disfemisme.

Pel contrari, l'autoritat, que podria parlar obertament sense por a equivocar-se ni a ferir ningú, en al·ludir al gulag utilitza tot de paraules que a voltes les podríem situar en el terreny del sarcasme. Perquè la intenció —i Abel Neves ho aconsegueix molt bé en escriure'n els diàlegs— és la d'amagar aquesta realitat i explicar-la d'una manera més amable, no tan crua i per tant no tan realista i al cap i a la fi, poc o gens verídica. Vegem-ne alguns exemples.

Mostres de tabú/disfemisme	Comentaris explicatius
<p>ALEKS [...] Podes estar fraco, isso sim, mas não digas que estás doente. [...] (p. 9)</p>	<p>Les dues paraules del sil·logisme "fraco" i "doente" tenen un resultat pràctic molt diferent dins dels gulags. I el que hem de subratllar és que el personatge és molt conscient del significat d'aquests mots i de les implicacions que tenen cadascun d'ells.</p>
<p>OSSMAN No outro campo... ALEKS <i>Baixo</i>. Residência, Ossman, diz residência, na outra residência. (p. 9)</p>	<p>Aleks no és un inexpert en el camp i per això entén la polisèmia del terme. L'acotació paralingüística també ens ajuda a carregar negativament "campo" i positivament, d'acord</p>

	amb el guarda, "residência".
OSSMAN [...] Agora, puseram-nos aqui porque, afinal, parece que somos perigosos. (p. 10)	Atenent a "perigosos", disfemisme com si provinguera del pensament del poder comunista.
OSSMAN Chego a pensar que eles só querem o nosso bem. [...] (p. 6) OSSMAN Eles apanham os papéis e queimam-nos. (p. 8) ALEKS Eles não vão perdoar. [...] (p. 11)	Aquest pronom de tercera persona en plural fa referència als comunistes, als poderosos, als quals tenen por de referir-se de manera explícita tant Aleks com Ossman.
ALEKS [...] Posso não ter sido tão maltratado como tu, mas também estou aqui. [...] (p. 11)	Aleks dóna per certes les tortures i les qualifica de "maltrato".
GUARDA [...] Quando iam visitar-vos lá no outro campo, no campo grande dos poetas, aí é que eu via como vocês eran admirados. [...] Nós chamávamos aquilo os campos elísios. Os poetas não. Os poetas chamavam-lhe outra coisa [...] (p. 15)	En aquest cas, el Guarda juga amb la polisèmia de la paraula "campo" per crear duplicitat entre camp elisi i camp d'extermini.
BUK [...] As coisas sabem-se. O seu caso... OSSMAN <i>Interrompendo</i> . O meu caso já passou a história. [...] (p. 20)	Els dos personatges saben de què parlen: del poema que condemna Ossman al gulag. Però tots dos es refereixen al poema i al procés que genera en la vida del poeta amb la proforma "caso". Creiem que aquest efecte més que tractar-se d'un tabú per part dels personatges, potser fóra un buit intencionat per part de Neves.
ALEKS [...] Ontem estivemos a abrir as valas. Talvez eles passem por cima. [...] (p. 35) ALEKS Temos o ar, ao menos o ar. Ou talvez nos ponham outra vez a abrir as valas. Não sei se são para o lixo. (p. 36)	En aquest cas, Aleks desconeix la realitat completa dels fossats, però en el primer fragment, donat que la conversa parla de cacera i de trets, l'associació pareix creada a propòsit per l'autor: fossa comuna, on se soterraran els finats en la construcció de la carretera, tal i com va esdevenir històricament a Kolimà.
OSSMAN A caça, sim. Fuzilaram o músico. [...] (p. 47)	En aquest cas ens trobem amb un disfemisme en la veu del poeta.

<p>ALEKS [...] Esse Buk é um verme. Também os há. Mesmo que seja um poeta como nós, há-de ser um verme. [...] (p. 51)</p>	<p>Una altra mostra de disfemisme en el moment que Aleks cau en el compte que Buk podria ser un espia.</p>
<p>GUIA-DO-MUSEU [...] Refira-se que todo o complexo que iremos visitar a seguir foi construído também com a mão de obra residente [...] (p. 58)</p> <p>GUIA-DO-MUSEU [...] as portas desta colónia residencial [...] (p. 59)</p>	<p>Com podem veure el guia realitza un discurs molt asèptic quant a la càrrega política, amb la intenció d'exonerar l'URSS de tota responsabilitat sobre les víctimes d'aquesta infraestructura criminal.</p> <p>De fet, el Guarda al començament de l'obra ja ho deixa ben clar. Ells no en són els responsables.</p> <p><i>GUARDA [...] Quem é que se interessa por pessoas fracas? Se ainda disséssemos que a culpa era nossa. Mas não. [...] (p. 14)</i></p> <p>Paradoxalment aquesta asèpsia es converteix en nova càrrega política. I els vocables "residência" i "colónia" es tornen a omplir d'un significat negatiu, com sol ocórrer amb l'eufemisme dut a l'extrem.</p> <p>La intenció de l'autor en l'ús d'aquestes paraules és prou evident. Es persegueix la denúncia a través de la indignació del públic, en escoltar aquest discurs suposadament apolític.</p>

b) Metàfores i símbols

En tractar el terreny de les metàfores i del símbols hem pensat que era oportú ressenyar un conjunt d'elements que apareixen en l'obra de manera que puguem arribar a entendre-la encara un poc més. El seu llenguatge apareix farcit de termes que demanen unes explicacions amb les quals intentarem interpretar-los. De tota la peça hem determinat els següents camps simbòlics: la poesia i el poeta; el poder, l'autoritat i la justícia; el fred i per acabar, els ocells.

Pel que fa a la poesia, anem a veure en primer lloc quina és la imatge que es té dels poetes i de la poesia des de fora. Aquesta imatge ens la proporciona en primer lloc, el Guarda que és qui encarna el rol del poderós. I en segon lloc, ho fa el guia del museu, també un personatge aliè a la poesia.

GUARDA [...] os poetas são inventivos, desenrascam-se bem e não precisam de luxos. Espaço há e conversam à vontade. [...] Como é que um poeta pode ser um escravo? Um poeta está acima. Ou em baixo, se decide afligir-se muito. Além disso, os poetas deviam acreditar nos homens de aço! [...] tive um tio que era poeta, ou melhor, ele é que dizia que era e o povo acreditava. Recitava para os cães. Eram os únicos que lhe davam atenção. [...] O povo não esquece os seus poetas. (p. 14)

GUIA-DO-MUSEU [...] Um a um, os seus poemas estão a ser recuperados e prevê-se que muito em breve conheçam uma reedição e voltem ao convívio dos leitores. [...] O interior era pobre, mas suficiente, como convém a um poeta. [...] Um estado geral de fraqueza tem as mais diversas causas e sem dúvida que a prostração que venceu o poeta Ossman se ficou a dever a uma natureza mais sensível. Também se especula sobre a possível insanidade, o que, pode dizer-se, é quase uma condição na vida dos poetas. (p. 57- 58)

Amb aquestes dues citacions de l'obra podem fer-nos una idea de quina era la

imatge que els poderosos tenien dels poetes; els poderosos dels anys 30 i els poderosos de l'actualitat. No parlem de les altes esferes polítiques, sinó dels qui controlen la societat i en la mesura que exerceixen un control és perquè posseeixen un cert poder sobre altres persones.

Hem pogut veure que els poetes, aquells que abans es juntaven en el Taller dels Poetes creat per Gumiliov i altres el 1911⁶²⁴, són unes persones austeres⁶²⁵, conversadores i un tant masoquistes. A banda, apareixen com uns éssers ignorats per la societat però al mateix temps recordats, cosa que s'explica en certa manera per la vàlua o el demèrit que el poder veia en ells. De fet, es buscaran els poetes que escriguen elogis i no els políticament batalladors o "complicats", encara que també s'admet que n'hi haja de tot tipus.

GUARDA [...] Vocês [*els poetes*] têm um cheiro mais natural, mais aproximado ao mundo selvagem, não sei. Parece que não, mas mesmo que não digam nada são poetas, não é? Mas têm de ser poetas que não se ponham para aí a complicar a vida. [...] Lá está, são todos diferentes. Uns mais complicados do que outros. [...] (p. 16)

Com a resum de tot el que van dient aquestos dos personatges queda l'afirmació següent del Guarda.

GUARDA [...] Aqui que ninguém nos ouve, digo-vos uma coisa: no fim de contas, os poetas são inúteis. Até simpatizo, mas é com o serem pessoas pacíficas. E normalmente gentis. Só isso. [...] (p. 50)

També Ossman té una idea de si mateix i de la poesia i l'expressa amb les següents intervencions. El poeta és un ésser al servei de la paraula, eterna i amb

⁶²⁴ "MARINA Gostava de entrar e conversar como fazíamos dantes." (p. 46)

⁶²⁵ "Temps ha estimava la misèria, / la solitud, jo, pobre artista. / Per fer-me un café al fogonet / em vaig comprar un trespeus senzill. 1912?" MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 383. La lletra cursiva és de l'editor.

capacitat de canviar el món.

OSSMAN Ainda precisa de mim [*referint-se a Stalin*]. *Levanta-se e vai junto de uma picareta*. Estás a ver? Não tenho forças sequer para pegar nisto. Podia servir para... isto também é uma arma, mas pelos vistos, as palavras conseguem ferir ainda mais duramente porque duram mais tempo. Ele está à minha espera. E se ele sorri, eu rio-me. (p. 22)

OSSMAN [...] Até isso foram capazes de destruir, a minha letra. Mas se sabem que nunca conseguirão apagar o mistério das ideias e da fala porque insistem em matar-nos? [...] (p. 37)

OSSMAN O que nos vale é que a poesia está agora fora, vive fora de mim e por isso não se degrada. Não sei o quanto vai ficar. Foi um trabalho, a poesia de que fui capaz foi uma obra. Mas por que é que me ponho a falar disso? Agora durmo. (p. 46)

En aquest darrer parlament d'Ossman trobem la dilogia que s'estableix entre ésser despert i ésser adormit. Hem d'entendre que aquest fragment es troba inserit en el diàleg que estableix el protagonista amb Marina durant la nit. La lucidesa o l'ofuscació del poeta serà un dilema que plana per tota l'obra i que es resol a favor de la clarividència, amb l'ajuda del sarcasme final, que tot seguit transcrivim novament.

GUIA-DO-MUSEU [...] A verdade é que os poetas viam nesse caminho do trabalho a réstia da tal esperança que muitas vezes lhes faltava e a verdade não pode ignorar-se. Nunca é demais louvar a iniciativa do nosso governo que dá uma vez mais o bom exemplo abrindo à sociedade civil as portas desta colónia residencial, podendo cada um dos visitantes inteirar-se da bondade de uma época que ainda hoje persiste no pensamento de todos. *Pausa*. Follow me, please! [...] (p. 59)

Cercant potser la complicitat d'Ossman, també Buk té la seua pròpia visió de la poesia i de l'escriptura poètica.

BUK Nós, os poetas, não devíamos morrer. [...] (p. 43)

I fins i tot Marina demostra una idea sobre la poesia, sobre la paraula metonímicament entesa. Un paraula "viva", que siga transmessa, escoltada per altra gent en altres idiomes; la vida de la qual Ossman vol que tinga un sentit —tal i com ja hem comentat— etern i transcendent socialment. Per això la trans-forma en obra.

MARINA Vou guardar os teus versos, não há outro caminho, vão comigo na memória, sem estarem escritos, não conseguirão destruí-los, hei-de passá-los a outros, hei-de dizê-los, escrevê-los depois, serão traduzidos e logo que possam ser de novo publicados na nossa terra, a poesia voltará a ganhar o teu nome, sei que é isso que irá acontecer, é preciso que as palavras tenham vida.

OSSMAN Obra, é preciso que as palavras tenham obra, que não sejam vazias. [...] (p. 53)

Aquesta manera d'entendre la paraula ens recorda Maragall i el seu "Elogi de la paraula", que juntament amb el de la poesia expressen un concepte quasibé místic de la creació poètica. Podem entendre que tant Maragall com Ossman/Mandelstam es troben distants estèticament o fins i tot cronològica però tots dos s'interessen per Dante i per la *Divina Comèdia*, a banda de coincidir, des del nostre punt de vista, en entendre la paraula gairebé com un sacrament⁶²⁶; com un fet que Maragall expressa molt encertadament tot seguit.

[...] la paraula ho és tot: és la nostra acció, el nostre medi i el nostre fi.⁶²⁷

En definitva hem notat com tots els personatges, excepte Aleks, veuen en la poesia o bé un art o bé una arma política, cosa que ens remetria potser a les tendències del Modernisme de tots conegudes: l'esteticisme i el regeneracionisme. La

⁶²⁶ "GUARDA [...] Só depois é que se punha a espumas os versos. Era uma cerimónia.[...]" (p. 16)

⁶²⁷ MARAGALL, J., "Elogi de la paraula", *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, p. 40.

finalitat del poema en aquesta obra i en Mandelstam, s'acosta més clarament al segon corrent, però sense caure en la poesia política. Vet aquí una de les qüestions potser més importants de la concepció de l'art. Serveix o no serveix com a arma política un poema, un relat...? Fins a quin punt el retrat de l'entorn és un fet aïlladament objectiu i fins a quin punt aquest retrat pot ser llegit en clau de denúncia?

«No és pas cosa meva». [*la política*] [...] Em penso que no volia abandonar aquesta vida sense deixar un clar testimoni del que s'esdevenia davant dels nostres ulls. [...] A més, tampoc no és que Mandelstam fos un escriptor polític, i les seves funcions socials res tenien a veure amb les de Herzen⁶²⁸... Però ¿on situar, precisament, la frontera? ¿En quina mesura has de protegir els teus conciutadans i tenir-ne cura?⁶²⁹

La lluita per la dignitat social del poeta, pel dret a la seva veu i a una pròpia posició, representa potser la tendència determinant en la vida i en l'obra de Mandelstam.⁶³⁰

Per no aprofundir molt més en la concepció poètica i per evitar desviar-nos de la nostra anàlisi de l'obra de Neves, acabarem amb la idea de poeta i de poesia ressenyant aquesta darrera citació de Nadedja Mandelstam on s'intueix com entenia Óssip Mandelstam aquests dos conceptes.

L'Óssip qualifica el poeta d'agitador dels significats, però no es tracta d'una revolta contra els principis i la continuïtat, sinó més aviat d'una renúncia a la imatge fossilitzada, a les frases caducades que deformen el significat. És com una crida a la vida, a l'observació viva, a l'enregistrament dels fets, és a dir, a la lluita contra cosa caduca.⁶³¹

Ja canviant de tema, pel que fa al poder i a l'autoritat —la qual menysprea el

⁶²⁸ Aleksandr Ivànovitx Herzen (1812-1870), intel·lectual democràtic rus, partidari de la revolució dels camperols. Va viure a l'estranger des de 1847; va fundar la revista *Kolokol* [La Campana] i va escriure obres assagístiques com *D'aquella riba* (1848-1850).

⁶²⁹ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 263-264.

⁶³⁰ *Ibd.*, p. 329.

⁶³¹ *Ibd.*, p. 432.

coneixement— hi ha dos personatges que l'exerceixen, un de manera directa com el Guarda i un altre de manera indirecta, com el Guia-do-Museu. A més hem vist al llarg de l'anàlisi que apareix un altre personatge que contempla aquest poder, el descriu. Es tracta de Buk, quan explica els seus contactes en l'administració. Evidentment per tota l'obra plana l'ombra del "glorioso presidente eterno", Stalin, deïficat en boca de tots aquests i parodiat en els versos d'Ossman.

Es percep al llarg de la trama un sentit d'exoneració de tota culpa en l'extermini de la dissidència intel·lectual russa per part dels poderosos i dels seus subalterns que es manifesta en aquestes paraules del Guarda que ja hem exposat abans i que ara recuperem.

GUARDA [...] Os dias passam e ele recusa-se a trabalhar. Vai ficando diferente dos outros. Mais fraco, sem interesse. Quem é que se interessa por pessoas fracas? Se ainda disséssemos que a culpa era nossa. Mas não. Ele recusa-se. [...] (p. 14)

Aquest poder, el qual aplica una justícia que no és gens justa a la vista de tots els fets que hem anat detallant en l'apartat de les referències sociopolítiques, genera un ambient social de desconfiança, de delació, i al cap i a la fi, de por entre ciutadans.

MARINA Desconfiam de tudo e de todos, não sei como vai ser, está tudo tão diferente, as casas trancadas, as pessoas acusam-se umas às outras, a infâmia tomou conta da cidade, é o medo, não sei. (p. 44)

D'aquest fet veiem que en dóna compte Marina, la qual potser siga qui trasllada al camp la visió del que s'està esdevenint a l'exterior del recinte tancat. Aquest personatge, que és l'únic que ix i entra al recinte —si entenem que Buk no siga un espia— estableix una via de contacte amb l'entorn.

Aquesta via cap enfora també l'estableix metafòricament Ossman amb les

seues mirades. De vegades ho són cap a l'horitzó, entès com un infinit, com una perpetuïtat; i de vegades cap amunt, des del nostre entendre, com una mirada de transcendència, de futur, sense perdre de vista, valga la redundància, que Ossman se sent home de present. Ell viu, si es pot dir així, la condemna; n'és "conscient" perquè es rebel·la en la mesura que li deixen les seues forces físiques no menjant i no treballant en la carretera ni en la rasa.

OSSMAN Eles apanham os papéis e queimam-nos.

ALEKS Até um dia.

OSSMAN *Olhando para cima.* Não sei se irei a tempo. Falta muito? *Aleks passa o braço sobre o ombro de Ossman. Entram na cabana.* (p. 8)

OSSMAN Não me parece bem obrigar-me a uma coisa que não quero. Se quiserem, eles que me levem à força para a estrada. Ficarei a olhar para o horizonte, mesmo que seja uma pedra na minha mão. Mas já não tenho forças. E o que fazer com uma pedra na mão se nunca fui violento? *Vai deitar-se no chão, no alpendre.* (p. 22)

Un altre dels elements metafòrics sobre el qual ens anem a detenir ara mateix és el fred. No és ben clar que el fred represente cap altra cosa que no siga la gelor, però aquest element persisteix en l'obra des del començament fins a la penúltima escena, la qual tanca la trama del camp per donar pas al museu.

Tenim Stalin i el fred com els dos elements preeminents en la història d'Ossman. Podríem dir que també en la d'Óssip Mandelstam perquè determina la seua vida i paradoxalment la seua mort.

OSSMAN Ainda gostava de falar do medo. A noite passada tive mais frio. Não vinhas [*li parla a Marina*] há uns dias. Tenho muito frio, por dentro e por fora, frio, só frio. Se soubesses o que é. (p. 44)

Aquest fred glaçador anirà lligat a la respiració, a l'alè com a principi de la

malaltia del poeta Mandelstam.

M'agrada molt l'alè glaçat
i el reconeixement del baf de l'hivern,
car jo sóc jo, i allò real, allò real...

I un nen, vermell com un fanal,
del seu petit trineu amo i senyor,
com si nedés, fa via i va endavant.

I jo, en desacord amb món i voluntat,
consento l'epidèmia dels trineus —
franges i abraçadores platejades.

I més lleuger que un esquirol cauria jo
al tou corrent, sí, més lleuger que un esquirol,
amb mig cel a les botes i mig a les cames...

*24 de gener de 1937*⁶³²

El darrer element que hem considerat simbòlic és aquell que es relaciona amb els ocells. Al llarg de la trama de la peça teatral n'han aparegut diverses espècies: el teuladí, l'ànec i el corb.

Quan apareix el teuladí —en portuguès "pássaro" o "pardal"— ho fa per agafar un sentit de llibertat, de fugida del camp. Sentiment que Ossman no comparteix perquè ell es considera capaç de mantenir-se fidel a les seues idees i d'assumir les circumstàncies tal i com li vénen.

ALEKS Em miúdo o meu pai costumava fazer-me isto. Apertava-me e largava-me. Sentia-me um pássaro. Era a sensação de não estar preso. Sentia-me um pássaro. Tinha a mania dos pássaros. Também tens. *Larga-o.*

OSSMAN Ou temos alguém que nos protege ou se é um pássaro. (p. 6)

OSSMAN [...] Tínhamos uma árvore em frente da janela, não me lembro do nome. No inverno conseguia ver um pedaço do

⁶³² MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 311.

lago e a outra margem. Havia um moinho. No verão, não. No verão, o horizonte era cheio de folhas e de pássaros. Ao lado, havia um limoeiro. Os pardais no limoeiro não eram amarelos. Os limões sim. [...] (p. 23)

OSSMAN [...] A liberdade de pensamento é a mais pura das liberdades. E já não procuro sequer a lua. Ela continuará. Eu não. Precisava de coser as calças. Não há pássaros. Vejo que não há. Os pássaros que tinha no coração foram-se há muito. Fugir? Não sei. Fugir como? Para onde? Não iríamos sobreviver. [...] (p. 52)

A banda d'aquest ocell hi ha la presència de l'ànec, un ocell que té la seua utilitat pràctica com a provisió i que apareix associat a la idea de cacera, i per tant de sacrifici o de mort.

ALEKS Deve ser a caça.
OSSMAN A estas horas?
ALEKS Eles gostam de se divertir. *Pausa.* Deve ser aos patos. Digo eu. Patos, digo eu.
OSSMAN Não sei. (p. 35)

L'última espècie d'au que hem observat en l'obra és el corb. Aquest ocell apareix congelat a sobre de la teulada de la cabana, i és de color blanc. El corb s'associava al cotxe de la policia, segons diu N. Mandelstam

[...] pel color negre del cotxe cel·lular de transport de persones.⁶³³

Aquest corb en el nostre cas serà blanc. En l'antiguitat el corb blanc era el missatger d'Apol·lo. Aquest s'enamora de Coronis però com que ella estava ja promesa amb un altre home, va ser-li infidel al déu. En assabentar-se'n, Apol·lo condemna el corb a ser negre per sempre més. Potser aquesta siga una referència a la mitologia de

⁶³³ MANDELSTAM, N., *op. cit.*, p. 117-118.

les moltes que farà servir Mandelstam en la seua poesia.

No telhado, um corvo embalsamado, mas branco, um corvo branco. Continua a ouvir-se, distante, o silvar do vento. [...] (p. 52)

Per acabar amb aquest aspecte dels ocells només caldria apuntar que Mandelstam té un cicle format per uns cinc o sis poemes dedicats a la cadenera i altres on les referències al colom o al passerell són habituals.

c) Ironies

En aquest punt hem inclòs les ironies i els sarcasmes, alguns dels quals ja han anat apareixent en els diversos punts del nostre mètode d'anàlisi. Per tant, ens limitarem a exposar els nous exemples d'aquest tema i les seues corresponents explicacions.

Mostres d'ironia/sarcasme	Comentaris explicatius
<p>OSSMAN Estamos agradecidos. Pão seco e escuro tem de se agradecer (p. 6)</p>	<p>Aquesta és una intervenció que manté Ossman amb Aleks, el qual li demana que no critique l'organització del camp ni els guardes. Cal recordar que Ossman es nega a menjar i a treballar. En realitat Óssip Mandelstam també s'hi va negar però el motiu d'aquest rebuig n'era un altre. Mandelstam no volia menjar res que li donara l'organització del camp per por a</p>

	ser enverinat, motiu aquest que no apareix en la trama de la nostra obra. ⁶³⁴
BUK Se pudesse ficar aqui fora, ficava. OSSMAN Não serve de nada sermos heróis. Aqui não serve de nada. (p. 17)	Acaba d'arribar Buk a la barraca i li diu a Ossman que si no hi caben, ell dormirà fora. Aquesta és la contestació d'Ossman.
BUK Que eu saiba consegue aguentar-se com o que escreve. OSSMAN Consigo e as traduções também ajudam. É por isso que estou aqui na estância turística (p. 19)	Ossman es nota molest amb l'entrevista/interrogatori de Buk.
ALEKS [...] Ele já te deve ter esquecido ou então está a sorrir, o bigodes-de-morsa deve estar a sorrir e a pensar quem vai ser a próxima vítima. OSSMAN Não me esqueceu, não consegue. Ainda precisa de mim. [...] (p. 22)	De manera irònica Ossman dóna a entendre la importància que li atorguen Stalin i els seus acòlits de la Unió d'Escriptors.
ALEKS O bigodes-de-morsa acha que mesmo a trabalhar na estrada, quase mortos, ainda conseguimos conspirar contra ele. OSSMAN Somos pessoas infames, estamos sempre a conspirar. Somos a peste. [...] (p. 23)	Hipèrbole de la imatge que dels poetes i per extensió dels intel·lectuals té el poder a l'URSS.
OSSMAN [...] Enquanto sou capaz de falar posso dizer o que quero e o que não quero. E eu não quero. Só depois virá a comédia. Comem mais e melhor as galinhas do que toda a gente por aí. (p. 38)	Han aconseguit un ou i volen repartir-lo com a bons companys, però Ossman no en vol, fins que ja no puga decidir per ell mateix.
OSSMAN Então, a caça também é isto. Aparecer um ovo, um bicho e outra vez um ovo. [...] (p. 38)	Ossman ironitza sobre el mèrit que haja pogut robar un ou en comparació a l'assassinat dels presos, cacera en totes dues significacions.
BUK [...] acho que o Ossmandevia retomar o retrato que escreveu do raposão e mudar-lhe a figura, fazendo dele, não o ser execrável que revelou no poema, mas o supremo herói do povo. Fiz-me entender?(p. 41)	Venint de Buk, hem d'entendre que aquest qualificatiu referit a Stalin no presenta cap ironia però es transforma en irònic en ser escoltat per Ossman i també

⁶³⁴ "Es veu que no menjava gairebé res, tenia por dels aliments [...] perdia la ració de pa, s'equivocava d'escudella...". *Ibd.*, p. 601. "[...] el perseguia el temor de ser enverinat, aquesta era la seva malaltia i així s'anava morint de gana, perquè no s'empassava el brou de l'Estat ni borratxo." *Ibd.*, p. 618.

<p>OSSMAN Sei. Ele pensa que eu penso que isso do elogio me salva. Um poema a beatificar-lhe as virtudes, que não tem, mais os músculos debaixo do bigode, e eu estaria a salvo da miséria? BUK Da mesma maneira que foi condenado, seria reabilitado. (p. 42)</p>	<p>per nosaltres espectadors.</p>
<p>GUIA-DO-MUSEU Nunca é demais louvar a iniciativa do nosso governo que dá uma vez mais o bom exemplo abrindo à sociedade civil as portas desta colônia residencial, podendo cada um dos visitantes inteirar-se da bondade de uma época que ainda hoje persiste no pensamento de todos. <i>Pausa.</i> Follow me, please! <i>Sai. O Músico-Acordeonista continua a tocar e sai também. As luzes baixam.</i></p>	<p>No cal dir que el sarcasme el percebem nosaltres com a espectadors i prèviament Neves en escriure la peça, perquè el personatge s'expressa amb unes paraules, amb la ideologia de les quals combrega, malgrat la distància cronològica entre l'acció ficcional del gulag i la que s'esdevé al museu.</p>

d) Ús de les formes verbals personals

A nivell de formes verbals personals i del significat segons impliquen el receptor o es referesquen al conjunt del poble o del grup social, hem detectat l'ús de la primera persona del plural "nosaltres" en al·ludir als poetes i als presos, als qui pateixen. Pensem que ho explica bastant bé Nadedja Mandelstam, aplicant-ho a Óssip.

Per a ell, el camí no era apartar-se dels homes, sinó anar cap a ells: no se sentia un home per damunt de la multitud, sinó un de la multitud. Qualsevol aïllament se'l tenia prohibit i probablement això era degut a la seva cultura judeocristiana.⁶³⁵

L'altre efecte que ens ha cridat l'atenció és l'ús del tractament "vostè" quan Buk es dirigeix cap a Ossman i també quan el guia del museu ho fa cap al públic visitant. En tots dos casos el tractament personal demostra, com li és propi, una distància social entre els interlocutors. En el cas del museu, ho podríem trobar prou evident. Però en el

⁶³⁵ *Ibd.*, p. 278.

cas de Buk, donat que és l'únic personatge que tracta de vostè Ossman i no ho fa a cap altre, ens sobta i ens fa pensar en les sospites que té tant Aleks com el mateix Ossman que es tracte d'un espia.

7. Conclusions

Acabem de veure l'anàlisi completa de l'obra *Cativeiro* d'Abel Neves el tema de la qual és, tal i com bé afirma el títol, el captiveri, l'empresonament del poeta Ossman i dels seus companys, que acaba en un primer moment amb la mort alliberadora del protagonista i en un segon moment en la pervivència de la seua memòria, encara que siga un tant tergiversada, segons havia afirmat en l'obra el Guia-do-Museu. Per a Nadedja Mandelstam,

La mort d'un artista no és una casualitat, sinó un darrer acte creador que, com un feix de llum, n'il·lumina el camí vital.⁶³⁶

Cal ara mateix recordar que l'anàlisi, malgrat correspondre a l'obra teatral d'Abel Neves, ha anat paral·lel a les vivències i les poesies d'Óssip Mandelstam i de l'època històrica que tenia lloc a l'URSS.

Acabem de dir l'adjectiu "paral·lel" en referir-nos als homes Ossman i Óssip, la qual cosa a voltes no resulta del tot clara. Hem detectat moments de l'obra de Neves on la realitat no es reflectia exactament en la ficció, la qual cosa no desmereix el més mínim el traçat de la trama teatral.

Podríem ressenyar com a moments divergents els que hem detectat nosaltres durant tot l'estudi de la peça, moments que, reiterem, no canvien la línia argumental

⁶³⁶ *Ibd.*, p. 258.

de l'obra de teatre ni en modifiquen les sensacions ni els efectes colpidors que ha aconseguit. Açò que estem exposant, corrobora novament l'advertiment que Abel Neves ja ens ha fet en diverses ocasions: *Cativeiro* no és una biografia teatral.

De tots aquests moments, no ens podem estar de remarcar-ne alguns com:

- Buk apareix com un traductor en l'obra (p. 19) però si l'hem identificat amb Nikolai Bukharin, trobem en aquest home, un polític. Aquest personatge també apareix com a poeta (p. 43) cosa que ens podria portar a identificar-lo en certs moments amb Nikolai Gumiliov encara que de manera molt breu pel seu trajecte en l'obra, el qual acaba en l'espionatge, tal i com hem explicat abans.
- Aleks és un personatge molt proper a Ossman i company de barraca al camp. Nosaltres l'hem identificat a Aleksander Blok, cosa que no acaba de casar perquè aquest personatge històric no està clar que ingressara en un gulag. El que sí que sabem, encarca que no aparega en la peça teatral, és que treballa de traductor i que esdevé president del Ballet del Teatre Bolshoi de Moscou.

Aquestes divergències demostren que l'obra no pretén un transvasament històricoliterari de la figura de Mandelstam al cent per cent sinó que s'inspira en la figura real. Malgrat açò, s'hi manifesta la suficient llibertat com per aprofitar el verisme o apartar-se'n segons li convinga a Neves, segons la intenció que demostre.

D'altra banda, i seguint amb el tema de les coincidències, ens ha costat prou mantenir tots dos referents separats però al mateix temps vinculats donat que des de l'inici, el reflex de la realitat viscuda pel poeta rus en la ficció era més que evident. I creiem que hem aconseguit amb l'ajuda de Mandelstam —Óssip i Nadedja— una lectura completíssima de l'obra teatral. Neves ha sabut, tal i com dèiem al començament d'aquest estudi tan pormenoritzat, acostar-nos al home-poeta en un context malagradós i esquerp com és el dels camps dels gulag.

A més, ha demostrat que coneix molt bé el poeta i que la seua és una peça no

de Mandelstam sinó de la poesia en temps difícils. El nostre autor compta amb l'experiència d'haver exercit com a poeta i no només com a dramaturg. Si alguna cosa tenen en comú Neves i Mandelstam és el fet de donar molt de valor a la paraula dita, no només a la paraula deixada catatònicament escrita en un paper.

No tengo manuscritos ni cuadernos de notas ni archivos.
No tengo letra, porque nunca escribo. Yo soy el único que en
Rusia trabaja con la voz, pero, a mi alrededor, la chusma escribe.
[...] En cambio tengo muchos lápices: todos robados y de distintos
colores. [...] ⁶³⁷

continuamente vamos a coisa contínua
pregunto se há palavras perdidas
palavras escritas não se perdem
entram no rubro dos fornos
no húmido das turfas
no trabalho dos gelos e com a fala
não hão-de perder-se
mas as que trazemos no gosto do pão e dos vinhos
levam descaminho com o lavar da boca
cirandando nos bailes e nas tabernas
no assunto dos fenos e escaravelhos
no círculo dos céus cristalinos
e por aí se perdem sim ao serem ditas
renascem depois com a língua a tocar o coração do dia
e as lavouras ⁶³⁸

Aleksandr Sojenitsin en la seua obra *Archipiélago Gulag* diu el següent:

En cada vida hay un acontecimiento que determina en el
hombre: su destino, sus convicciones, y sus pasiones. ⁶³⁹

En el cas de Ossman, o fins i tot en Óssip Mandelstam, va ser la difusió encara que a petita escala del poema "crim" que ja hem referenciat, el qual insereix l'autor en

⁶³⁷ MANDELSTAM, O., *La cuarta prosa*, traducció de Jesús García Gabaldón, *Letras Libres*, núm. 222, maig 1995, p. 10. [en línia] [Consulta 10 agost 2015] <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol19_222_02CtPrsOMdm.pdf>

⁶³⁸ NEVES, A., *Quasi stellar*, Lisboa, Língua Morta, 2013, p. 61.

⁶³⁹ SOLJENITSIN, (1974), *op. cit.*, p. 187.

una dinàmica carcerària i de discriminació professional i fins i tot vital, conduent a la mort física de la persona. Aquesta mort, però, no ha comportat ni de bon tros la mort de les seues paraules, les quals han perviscut contemporàniament en la memòria de la seua muller Nadedja i en alguns dels seus més estrets amics i familiars, fins que la seua obra, tant en prosa com en vers, ha anat publicant-se i traduint-se arreu del món.

Aquest seria al nostre entendre l'objectiu de l'escriptura de l'obra teatral en Neves. S'aprofita la vida, i sobretot l'obra del poeta rus, per enaltir la creació poètica, la claredat i fermesa de les seues idees; alhora que es denuncia un temps i un país on es va passar de la il·lusió primerenca pel comunisme i per la justícia social per a tots els ciutadans, a la decepció i a la instauració d'un règim totalitari que va tirar per terra aquestes il·lusions i a més va condemnar a l'exili —tant interior com exterior—, a la presó o al desterrament moltíssima gent.

L'ombriva reclusió aquí, a la terra,
mai no m'ha estat possible superar,
i vaig cobert de cap a peus
amb la pesant cuirassa del menyspreu.

A prop tinc de vegades la tendresa
i sovint el meu doble em persegueix;
i igual que jo —ell també inevitable—
amb tota cura amb mi s'arramba.

I, ocultant-me el sord desenllaç,
jo mateix em provocho a fer un torneig,
m'arrenco a mi mateix la màscara
i encara el món desdenyós alimento.

Indigne sóc de la pròpia tristesa;
un darrer somni, però, em resta:
que algun fatal i breu soroll travessi
el meu escut decorat d'arabescos.

1910?⁶⁴⁰

Hem de reconèixer que aquesta obra teatral ha estat un autèntic descobriment

⁶⁴⁰ MANDELSTAM, O., *op. cit.*, p. 99.

com també ho ha estat per a nosaltres la figura i l'obra de Mandelstam. De tota la dramaturgia d'Abel Neves on sí que comptem amb títols que tenen com a referència altres escriptors com Almeida Garret o La Fontaine, aquesta és l'única peça en la qual, a partir d'una vivència puntual d'un escriptor s'arriba a tot un univers literari i a més amb una forta càrrega sociopolítica.

A banda del descobriment puntual de l'autor, també cal afegir que hi ha tota una literatura que, per documentar una realitat hostil, porta intrínseca una protesta i una denúncia d'allò més cridanera. Ens estem referint a títols com *La facultad de las cosas innecesarias* de Iuri Drombrovski, *Vida i destí* de Vassili Grossman o *Sofia Petrovna* de Lídia Txukovskaia entre d'altres, que ens esperen per més endavant.

CAPÍTOL 5

Conclusions finals

Per finalitzar, després d'haver tret en cada capítol les conclusions pertinents, cal fer una avaluació global de la nostra investigació i recapitular els conceptes i els resultats obtinguts a partir de totes les lectures i de tot el nostre procés d'inferència i de deducció. Recuperem ara les hipòtesis amb què partíem abans de d'iniciar la investigació i tot seguit valorarem si es corroboren o, d'altra banda, queden modificades o reformulades en un sentit o en un altre.

Havíem començat el nostre treball amb la intenció de demostrar les següents hipòtesis.

- Què és el teatre polític?
- Existeix avui en dia aquesta mena de teatre?
- Cal un teatre polític a l'Europa Occidental, en societats democràtiques?
- Podem trobar en la literatura portuguesa més recent obres teatrals que s'adiguen a aquesta classificació?
- Podem dir que la dramaturgia d'Abel Neves té cert grau de politicitat? En quina mesura el teatre de Neves és o no és polític?

Després d'haver efectuat moltes i molt interessants lectures d'arreu d'Europa i algunes de Sud-Amèrica amb l'objectiu de trobar una definició clara i concisa del concepte "teatre polític", podem dir que no n'hem trobat cap suficientment esclaridora i definitòria d'aquest concepte. L'únic autor que bateja certes obres amb l'etiqueta de "polítiques" és Erwin Piscator i ho fa sense por i de manera contundent en un context de crisi econòmica capitalista i d'assentament, després d'uns anys, de les polítiques comunistes a l'Europa de l'est. Piscator, tal i com hem exposat, entén el teatre com un espectacle de masses amb la finalitat d'intervenir en la societat per a transformar-la.

Aquest autor no només teoritza sobre el concepte, o més ben dit sobre la funció del teatre, sinó que el posa en pràctica a Alemanya. El muntatge teatral polític afecta des del text al decorat passant pels actors i actrius i fins i tot arribant al públic. Tot ha d'ésser entès com un projecte social/socialista i intervencionista.

Resumint, la funció que havia de tenir aquest tipus de teatre, o si volem, aquest tipus de textos dramàtics —perquè Piscator en cap moment de la seua exposició ni menysprea ni desestima el text, la paraula escrita— és una funció de canvi social i de denúncia en favor d'una societat més justa, que segons ell havia de ser una societat més d'esquerres.

Per això, per basar-nos en aquesta funció social del teatre —entesa a voltes com a funció social de l'obra d'art en general— trobem els altres referents que hem fet servir en el nostre aparat teòric: Brecht, Weiss, Boal i més tard, Lehmann.

Brecht i Weiss entenen que la font primigènia del teatre és el fet social immediat. És a dir, que els materials que l'espectacle/text ha de fer servir són els que la societat proporciona. La clau de volta és com es presenten aquestos materials al públic sense allunyar-nos de la finalitat que havia de tenir el teatre segons Piscator: el canvi social. Dit d'una altra manera: el teatre s'ha de basar en la realitat però l'ha de presentar perquè l'espectador esdevinga un motor del canvi perquè pateix un procés intel·lectual que el mou a l'acció, no només a la recepció de l'obra.

Volem en aquest moment individualitzar tots dos autors, Weiss i Brecht. Podem simplificar les seues teories dient que Weiss acosta l'obra teatral a la realitat, la troba pròxima, la "documenta", i Brecht l'allunya, l'estranya a ulls de l'espectador. Aparentment tots dos procediments pareixen antagònics però tots dos arriben al mateix punt: *conscientitzar* l'espectador. El primer ho fa retratant el present i l'altre explicant o narrant el passat, un passat que semiòticament s'actualitza i es llig en clau de present espectacular.

Pel que fa a Boal, trobem en la seua teoria de l'oprimit un esglaó més en l'evolució del teatre polític. No només es treballa amb la realitat, amb el text i amb l'espectador/receptor sinó que es treballa també com a origen del canvi social amb el ciutadà. En aquest cas l'actor/actriu recupera el seu paper central com a poble i mostra la seua opressió al públic.

Aquestos autors manifesten en els seus assajos, en els seus textos de debat i d'anàlisi, diferents adjectius que per ser sinònims ens ajuden a entendre el nostre camp d'estudi però que al mateix temps afegixen nous matisos que a voltes guien i altres voltes confonen l'estudiós del tema. Hem trobat qualificatius aplicats al teatre tals com èpic, de document, de l'oprimit o postbrechtia/postmodern, que el que realitzen és incrementar el conjunt de característiques d'aquestes obres teatrals i alhora fer seus aquestos conceptes, com si s'adaptaren la idea que els sobrevola.

En aquests moments podem afirmar que, sense entrar en matisos ni en títols d'obres concretes, teatre polític és tota aquella peça teatral que incloent text i *performance* presente una intenció més o menys visible i primera, des de la seua concepció en la ment de l'autor o autora, de denunciar fets socials considerats injustos en un context sociohistòric determinat, democràtic o no.

Aquesta definició pretén ser el més concisa possible, per això no arriba a totes les tonalitats a què abans al·ludíem: no es refereix al procés creatiu entès des de l'autor/a i que discorre pels/per les actors/actrius i acaba al públic inserit en una societat *a priori* injusta i no al·ludeix al teatre burgès o del *mainstream*, no contestatari, i al segle XXI o de la hipermodernitat com una època on el paper social del teatre s'ha qüestionat, ha canviat.

Perquè en tot moment hem sigut conscients, i així ja ho hem manifestat en algunes ocasions durant el treball, de la dificultat que suposa dibuixar de manera nítida i unívoca el concepte de "teatre polític", que té el seu màxim esplendor als inicis del

segle XX i que alguns crítics estenen com una taca d'oli des de la tragèdia grega fins a les protestes de les Femen.

Ens atrevim a afirmar que potser no es tracte d'un concepte durador en el temps sinó que ens trobem davant d'un procés evolutiu que s'iniciaria amb el teatre polític piscatorià i passa per Weiss, Brecht i Boal per desembocar en teatralitats postbrechtianes o metapolítiques ja en el segle XXI. Aquest recorregut fins i tot no presentaria una forma de línia recta sinó de teranyina, donada la interacció, la polivalència i la proximitat en el temps de totes aquestes estètiques.

Aquestes últimes, teoritzades per H. T. Lehman, beuen de Brecht i d'Artaud, i tenen com a punt de referència l'acció conscient de l'espectador atenent a la seua activitat mental en *llegir* l'espectacle. És a dir, la politicitat o la denúncia social no estaria tant en portar la realitat a l'escena o en allunyar aquesta realitat, sinó en l'exposició dels signes de manera que l'espectador siga capaç de reordenar-los. D'aquesta reordenació naix un nou significat i la suposada finalitat sociopolítica del teatre.

Canviant d'aspecte, hem observat també, en construir l'aparat teòric, que certs títols apareixien amb lletres d'or com a exponents del teatre polític, la majoria dels quals són de procedència alemanya o soviètica si tenim en compte la bibliografia que inclou *l'Agitprop*, per exemple. Aquestos títols haurien de respondre a la nostra proposta de matriu identificadora d'aquest tipus de teatre. En aquell moment, vam mirar d'establir certes pautes el més concretes possible que ens permeteren afirmar si una obra teatral podia ser qualificada de política i en quin grau.

Per això hem dissenyat una proposta personal d'anàlisi tenint en compte els següents paràmetres:

Tema	Qüestionaments
Motivació pregonada de l'autor	S'ha analitzat si l'autor/a escriu la peça per denunciar un fet social o polític, o no.
Treball del receptor-espectador	S'ha intentat explicitar si s'apel·la a l'espectador de manera directa perquè canvie la seua conducta i en quina mesura se l'atén.
Referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra	Hem considerat en aquest punt el moment sociohistòric de l'escriptura de l'obra, sobretot mirant d'exposar si hi havia censura o autocensura.
Referències sociopolítiques en l'obra	Hem observat quins eren els moments de la història real que venien inserits en l'obra i quina lectura hi han tingut.
Aspectes textuais	Hi hem atès a les acotacions i als parlaments en sengles apartats. Dins d'aquestos últims hem vist com es comportaven en l'obra aspectes com la narrativitat; les paradoxes, les sentències, refranys, etc.; el tabú/disfemisme; les metàfores i els símbols; les ironies; i les formes verbals personals.

Evidentment, aquesta matriu passa per ser una proposta oberta i revisable per dues raons. En primer lloc perquè la nostra no pretén ser una solució única i exacta en aquest terreny tan "inestable" en què ens movem: el terreny de la dramaturgia textual al segle XXI. I en segon lloc, perquè no hem trobat cap proposta d'aquest tipus en cap dels materials que hem consultat al llarg de tota la nostra investigació i per tant

presenta un marge de millora i de perfeccionament que podria anar matisant-se a partir de la confrontació amb altres textos.

Cal dir que l'heterogeneïtat de la temàtica i de la forma dramàtica de les obres amb què hem treballat ha donat com a resultat unes anàlisis que si bé s'han circumscrit a açò que acabem de plantejar com a mètode, han provocat una diversitat de lectures molt enriquidora i molt interessant.

Ja en el terreny de la literatura portuguesa, hem pogut traçar una línia cronològica que hem trobat coherent amb allò que s'esdevenia arreu d'Europa. El cert és que per establir les obres dramàtiques polítiques caldria realitzar un estudi pormenoritzat, o almenys semblant al nostre, de cadascuna d'elles.

Nosaltres, per tal de configurar el capítol segon d'aquesta investigació, hem atès a crítics com Ivo Cruz o Stegagno Picchio d'una banda; i a les lectures que hem fet dels textos que hem considerat com a fites dins d'aquest recorregut, com serien *Os desesperados* de Costa Ferreira, *Casaco de fogo* de Romeu Correia o *O anjo rebelde* de Carlos Selvagem, per posar algun exemple destacable.

El nostre treball en aquest camp més específic s'inicia amb una etapa pròleg —per això el títol “cap a”— en la qual hem inclòs António José da Silva i Manuel de Figueiredo com a representants del segle XVIII, d'una banda; i Almeida Garrett i Marcelino Mesquita com a noms importants del XIX, de l'altra. Durant aquests anys hem vist canvis importants en la societat portuguesa i podríem dir que en l'europea, com la desaparició de la Inquisició instaurada el 1536 i clausurada el 1821; i el gran terratrèmol de Lisboa de 1755. Tots dos fets acceleraran la penetració de les idees il·lustrades en Portugal.

El segle XIX comença també amb grans canvis polítics. La invasió napoleònica i la consegüent emigració de la cort al Brasil marquen aquests anys i empenyen el país

cap a la república. Aquest nou Portugal també demanarà noves infraestructures teatrals, segons entenia Garrett, l'escriptor que posarà les bases per a un futur desenvolupament d'un teatre públic i fins i tot nacional portuguès; serà una figura cabdal —com ja hem exposat en el capítol corresponent d'aquesta tesi— no només a nivell literari sinó a nivell de gestió teatral. Tot i això, en aquest segle els grans noms de la narrativa realista com Camilo Castelo Branco o Eça de Queiroz fan ombra als autors teatrals, com el ja esmentat Marcelino Mesquita.

El segle XX resultarà el segle més productiu pel que fa al nostre objecte d'estudi. Els canvis sociopolítics han de veure's necessàriament reflectits en les obres de teatre: la realitat puja a l'escenari. Per a estudiar aquest període hem dividit el nostre treball en diverses etapes: de 1890 a 1920; de 1926 a 1974; i de 1974 a l'actualitat.

En la primera part d'aquesta època històrica podem dir que coexisteixen dues forces divergents: els nacionalistes conservadors o monàrquics i els republicans progressistes. Trobem ara el naixement de l'obra literària de Fernando Pessoa, d'Almada Negreiros, de Mário de Sá Carneiro, etc., a l'entorn de la revista *Orpheu*, la qual no manifestava un compromís polític que, per altra part, sí que apareixerà en autors teatrals com Carlos Selvagem.

La segona de les etapes que hem esmentat és la que es personalitza en el dictador Salazar, un règim polític a l'estil del feixisme italià i amb un ingredient colonial molt determinant. Els instruments repressors de l'Estat (PIDE) intentaran exterminar tota oposició artística o creativa i per descomptat, política. La dictadura va ser el context de naixement del *Neorealismo*, que donarà noms molt memorables com Manuel da Fonseca o Vergílio Ferreira. En aquest ambient trobem, d'una banda, el *Teatro do Povo* (1933-1968), el qual estava suportat pel règim. Ens atrevim a dir que es tractava d'una infraestructura de propaganda oficialista. I d'altra banda hem

ressenyat el *Teatro-Estúdio do Salitre* (1946), iniciativa de Gino Saviotti, director del Centre de Cultura Italiana a Lisboa, com una altra infraestructura cultural que va morir molt prompte i que l'hem entesa com un aparador dels corrents estètics teatrals europeus.

Com a autors d'aquest període, destaquem els següents noms: Romeu Correia, Bernardo Santareno, Luiz Francisco Rebello o Luís de Sttau Monteiro. Tots ells observen l'arribada de Bertolt Brecht a Portugal i pateixen la censura administrativa. Un d'ells, Rebello, es preocuparà d'organitzar la història del teatre portuguès, d'estudiar-lo i de treballar a nivell de gestió teatral d'una manera semblant a com ho va fer en la seua època Almeida Garrett.

El final de la dictadura i el procés revolucionari que conduiria a la democràcia, es convertia en un debat polític entre més esquerra —comunisme— o esquerra moderada —socialisme—, la que va acabar triomfant. Els primers moments són moments de llibertat creadora per als artistes: arriben d'Europa el teatre de l'absurd, i el teatre èpic amb més claredat; se celebra la *3ª Feira portuguesa de opinião* el 12 de desembre de 1977, seguidora del model d'Augusto Boal; puguen a escena peces com *A noite* de J. Saramago; i es creen grups com *A cornucópia*, *A comuna*, etc.

També aquells moments es volien aprofitar per fixar les bases d'aquell teatre públic renovat que la dictadura havia limitat a la revista i al servilisme a causa de les subvencions. S'aprova finalment la *Lei do Teatro* el 22 d'abril de 1975, encara que no entrà en vigor; i desapareix oficialment la censura de l'Estat el 14 de maig de 1974.

L'etapa següent serà la de l'alternança democràtica entre els governs socialistes, cada volta menys socials; i els governs demòcrates liberals, cada vegada més neoliberals. En aquest context el caràcter polític en els textos teatrals anirà modificant-se igual que ho farà arreu d'Europa: comença el temps de la postmodernitat. El canvi polític cap a la democràcia polititza la societat, inclòs el teatre.

Però en arribar aquesta, la politització va minvant i es torna a un estadi de "tranquil·litat", el qual es generalitza, tal com també es donà durant la Transició espanyola al voltant dels anys setanta i vuitanta.

Sembla com si després de 30 anys d'estabilitat política —després de la caiguda del Mur de Berlín la ideològica ja existia— sembla, dèiem, que en aquest nou mil·lenni calguera que les societats occidentals feren una passa més en el camí de les reivindicacions pels drets socials, perquè malgrat el sistema democràtic, hi ha espais on la injustícia i l'opressió han arrelat. És a dir, la democràcia no és perfecta i la hi volem. L'art dramàtic seria un bon instrument per a somoure consciències, tal com pretén aconseguir el *Grupo do Teatro do Oprimido de Lisboa* o *Artistas Unidos*, i dramaturgs com Luísa Costa Gomes o Jorge Silva Melo. Volem, o millor dit, certs autors volen posar la llum sobre les imperfeccions que avui en dia té el sistema democràtic i sobre les injustícies que encara comet l'economia capitalista, valent-se de la seua *quasi hegemonia* a nivell mundial.

Des de finals dels anys 70 fins a avui en dia trobem la producció literària d'Abel Neves. Aquest autor ha sigut capaç durant tots aquests anys de traçar un recorregut teatral que començaria el 1979 com a actor en la companyia *A comuna* i que encara continua a dia d'avui. En aquesta singladura Neves s'ha atrevit, amb molt bons resultats, a passar per ser autor, director, crític i a voltes formador en diversos encontres i simposis. Tenim al nostre davant, i per això va ser que escollírem la seua obra com a objecte d'estudi, un home de teatre, que en viu i que el viu.

Durant tots aquests anys Neves també ha explorat altres terrenys de la creació literària com la novel·la o la poesia. Uns gèneres que, de la mateixa manera que el teatre, no abandonen la marca típicament nevesiana: molta poèticitat, agudeses en el vocabulari, molta intertextualitat i afany global sense perdre de vista la idiosincràsia

que ofereix la llengua portuguesa i la cultura que representa.

Quan vam establir les pautes per tal d'analitzar els textos dramàtics, era el moment de fer-ne la tria. De tota la seua producció teatral ens vam decantar per aquestos set textos: *Anákis*; *Medusa*; *Inter-Rail*; *Ubelhas, mutantes e trasumantes*; *Vulcão*; *Ainda o último judeu e os outros*; i *Cativeiro*. Aquestes obres, tal com ja vam explicar en el capítol corresponent, véiem que representaven les tres etapes de tota la seua obra fins ara, perquè Neves segueix produint, estrenant i escrivint. Això, aquesta activitat literària tan intensa, enriqueix el debat i obri noves línies d'investigació a partir d'ara.

Totes les obres que acabem d'esmentar porten al seu si una càrrega política o sociopolítica que va estretament lligada al tema que plantegen: l'amor socialment no acceptat; les pors atàviques i l'incest amagat; l'ansia de llibertat democràtica; l'afany pel control del poder econòmic; la violència domèstica; l'extermini amb les cambres de gas nazis i la condemna a mort a causa de la poesia en un règim stalinista; i la recuperació de la memòria històrica respectivament.

Encara que Neves, segons ens ha anat manifestant en les converses que hem mantingut al llarg d'aquests darrers anys, no escriu amb l'objectiu de denunciar situacions injustes o opressores, el ben cert és que, com hem pogut comprovar en l'estudi que hem realitzat, els seus textos deixen entreveure una denúncia social i política en diferents graus segons l'obra que es tracte. Podríem sostindre que hem analitzat peces més compromeses com *Vulcão*, *Ainda o último judeu e os outros*, o *Cativeiro*; i obres amb una càrrega sociopolítica menor com *Anákis*. Fet que demostra la riquesa de temes tractats per l'autor, així com la seua capacitat de composició i d'adequació al context que demana cada trama.

Com hem notat, la seua voluntat "denunciadora" es quedava en un segon pla o la deixava per a l'àmbit de l'activisme. Malgrat açò últim, després d'aquest treball,

podem afirmar que la seua literatura sembla que sí que la té, aquesta voluntat. *Vulcão*, *Ainda o último judeu e os outros*, i *Cativeiro* són les peces que resulten més colpidores i les que més directament exposen una situació violenta sobre la que cal que intervinguem, o sobre la que hauria calgut en el seu moment que haguérem intervingut, com a ciutadans. En totes tres i en la resta de peces aquí analitzades, el missatge es pretén que siga un missatge amb projecció de futur tant si naix del present actual com si arrela en el passat de la Revolució Russa o de la Segona Guerra Mundial.

Per arribar a aquestes conclusions que acabem d'explicar, hem hagut d'aplicar aquella proposta d'anàlisi concreta als textos dramàtics per tal d'inquirir si l'esmentat text dramàtic manifesta una càrrega política i en quina mesura ho fa. És a dir, hem pretés demostrar que mirant detalladament tant el text —acotacions i diàlegs— com el subtext, de la manera més connectada amb el text espectacular possible i sense desvincular-se'n, es pot determinar si l'obra teatral es compromet molt o poc amb els temes sociopolítics del moment en què s'escriu o fins i tot en què es representa.

Manifestem que les set peces que hem escollit de la vasta producció literària d'Abel Neves, representen una diversitat dins d'un continu d'investigació i d'innovació escènica d'aquest prolífic autor. Totes elles intenten reflectir la tradició, la posmodernitat i la hipermodernitat. Podríem arribar a sostenir que les set obres que hem triat com a objecte d'estudi representen aquestes tres etapes en el trajecte creador de Neves.

En primer lloc trobem les peces de la tradició. Tant *Anákis* com *Medusa* pareix que segueixen un esquema de la tragèdia clàssica grega a nivell argumental. A nivell estilístic, la primera centra la seua acció en un context bel·licós al Mediterrani oriental en què tenen lloc dos conflictes: el privat o personal a l'entorn de l'amor per Anákis; i el públic, referit a la invasió i posterior establiment de la dictadura per part de Nabil.

Medusa és per a nosaltres la que més elements del folklore i de la història popular incorpora —els *caretos*, les llegendes dels pobles de muntanya. El que més ens ha cridat l'atenció d'aquesta peça són les pors i les lleis atàviques dels pobles menuts d'interior, que en el moment que es qüestionen —en aquest cas apareixen l'incest i el matrimoni no acceptat—, és com si es qüestionaren les lleis de l'univers: tot es trsbalsa i la tragèdia està servida.

Les obres inserides en la postmodernitat serien *Inter-Rail*, *Ubelhas, mutantes e trasumantes*, i *Vulcão*, amb uns temes socials que incorporen la seua vessant de denúncia.

Inter-Rail va ser un obra concebuda per a commemorar el 25 d'Abril portuguès, a petició de la companyia *A comuna*. Neves volia fugir de realitzar un panegíric de la democràcia, de l'arribada de la democràcia. I va optar per escenificar el contrast generacional: pares i fills es posen en comú per fer un viatge; per tindre il·lusions; per enamorar-se novament. El resultat en la peça és molt interessant perquè veiem aquesta data històrica des de dos punts de vista. I ho fem des de la mirada dels qui ho van viure en primera persona i que ara ho contempen des de la llunyania i sense massa nostàlgia però agraçosament: els pares. I també ens arriba la mirada dels joves conscients de l'època que viuen però sense atendre al passat de la dictadura perquè, lògicament, no la van viure. Present i passat juguen a mirar-se als ulls.

Ubelhas, mutantes e trasumantes, també un encàrrec, en aquest cas del Teatro Regional da Serra de Montemuro i del Teatro das Beiras, dibuixa els dos espais geogràfics de l'interior de Portugal: la vall i la muntanya lligades per la transhumància de les ovelles. Aquests animals i tot el que econòmicament suposen per als habitants d'aquest entorn seran el motiu per exposar la inhumanitat del sistema econòmic i, al mateix temps, la valoració d'aquesta manera de viure en vies de desaparició: el trasllat del ramat des dels prats muntanyencs a les pastures de la plana.

Vulcão és molt especial per a nosaltres. Un monòleg protagonitzat per una sola actriu, en aquest cas estava concebut per a Custódia Gallego⁶⁴¹, ens fa veure la cruesa del maltractament cap a les dones. Els efectes creats per les diferents veus del discurs ens acosten tots els aspectes i fases de l'odi cap a la dona i cap a tot allò que l'envolta, fins i tot cap al fill com a extensió i segona persona d'ella.

Les dues darreres obres que hem treballat, *Ainda o último judeu e os outros*, i *Cativeiro* representen elles mateixes un cicle apart. Des del nostre punt de vista consoliden un estil en Neves el qual combina l'aproximació històrica d'allò més realista —nazisme i stalinisme respectivament— amb un tractament ficcional que presenta generalitzacions i buits destinats a ser omplerts per l'espectador.

Després de sengles anàlisis ens atrevim a dir que la primera, centrada en el nazisme, encara té com a nucli l'ésser social, l'arquetipus de l'individu, perquè el procés que viuen els personatges no ve individualitzat; afecta el grup, concretament els jueus. Per contra, *Cativeiro* ja és una obra individualitzada des del començament: el poeta, Ossman/Óssip Mandelstam n'és el protagonista i el centre de la trama, encara que les seues idees puguen ser extrapolades a qualsevol persona, a qualsevol escriptor o poeta. Quines eren aquestes idees? La llibertat creadora està per damunt de tot. I la paraula és la millor i més forta arma que tenim els poetes.

Amb aquestos tractaments volem posar de manifest que tots dos textos aspiren a manifestar sentiments humans i col·lectius; que fugen de la individualització i de la fugacitat de l'època que vivim actualment a Occident.

Si atenem al seu context de producció, a la seua temàtica i a totes les variables

⁶⁴¹ Custódia Gallego (1959) és una actriu portuguesa que va col·laborar amb *A comuna* als anys 80. Va guanyar el premi del festival El Paso als EUA per la seua interpretació en *Celestina*. Funda el grup Persona el 1986. També el 1990 rep el premi a millor actriu per la revista *Actor*. En cinema, participa em diverses pel·lícules de Monique Rutler, Joaquim Leitão i João Botelho. El gran públic la coneixerà a partir d'*Esquece tudo o que te disse* (2002) d'António Ferreira. A partir d'aleshores protagonitza també diverses telenovel·les i programes d'entreteniment en televisió. Font: Artistas Unidos i Mundo do Cinema [Consulta 5 octubre 2015] <www.artistasunidos.pt> i <www.mundodocinema.pt>

que hem anat esfilegant al llarg dels subsegüents apartats pràctics, totes les peces duen impregnat el seu caràcter compromès sociopolíticament. Un compromís exposat de maneres diferents però visible tal i com hem intentat mostrar i justificar.

De les lectures, de les anàlisis de les obres teatrals i de les converses amb l'autor hem pogut esbrinar que el segle XXI és una època que demana denúncia social; que l'art, i més concretament el teatre, potser no siga la millor de les eines per fer que la societat faça un pas més en democràcia, però és un instrument que cal aprofitar per arribar a la consciència col·lectiva i per somoure-la; que l'època del teatre polític ha passat i que ens trobem en l'època del teatre metapolític, del teatre que es preocupa pels valors humans però sense lligar-los explícitament a cap ideologia política —encara que aquest fet no deixi de ser polític en si mateix.

Hem après que Abel Neves amb la seua dramaturgia arriba a la denúncia, a posar llum sobre les injustícies, a donar-nos en mà situacions que nosaltres llegirem amb molt d'interès, i ho fa amb una tècnica dramaturgica al servei de l'intel·lecte i de la reflexió més crítica, però sense oblidar la musicalitat en les formes i la bellesa dels sentits. Perquè al cap i a la fi, estem davant d'una obra artística de gran qualitat estètica que, alhora, com ja ho hem dit en anteriors moments, vehicula una implicació social i un desig de canvi que s'acoste i que s'establezca en els paràmetres al més democràtics i justos possible.

Deixem aquí, al final del nostre treball, l'opinió recentment publicada, del dramaturg i escenògraf Bob Wilson en referència a la politicitat del teatre. Amb les seues declaracions veiem com l'adjectiu "polític" aplicat al teatre continua generant polèmica i incògnites al voltant de la qüestió prèvia i principal de la nostra tesi: existeix de debò un teatre polític? Nosaltres estem en la línia d'allò que aquest autor manifesta:

Se trata de sembrar confusión, no de imponer posiciones reivindicativas unívocas.⁶⁴²

I com podem veure en el següent fragment del mateix Neves, aquest teatre existeix, i a més a més cal per tindre una societat crítica i alerta front als intents d'alienació i de pèrdua del sentit de la reflexió que imposen els sectors més poderosos.

CATARINA: [...] Eles gostam que andemos todos calados e quietinhos, sem discutir e, se possível, sem ideias, cumprindo funções, executando o que eles querem e de vez em quando gozando uns divertimentos para dar alívio ao cansaço de sermos escravos. Nada mais. A vida da gente que diz que sim a tudo é mais fácil de controlar. [...]⁶⁴³

⁶⁴² RUIZ MANTILLA, J., "Bob Wilson abre el debate: ¿tiene que ser político el teatro o no?", *El País*, [en línia], 25 juny 2015. [Consulta 30 agost 2015] <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/24/actualidad/1435173412_459698.html>

⁶⁴³ NEVES, A., *Flores para mim*, p. 26.

CAPÍTOL 6

Bibliografia i webgrafia

1. Bibliografia

2. Webgrafia

1. Bibliografia

Totes les obres d'Abel Neves es troben ressenyades amb tots els detalls en el capítol 3 d'aquesta tesi.

ABIRACHED, R., *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ADE, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, número 11, 2002.

ADORNO, T., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1977.

AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.

ALBA, V., *Historia del estalinismo (1923-1953)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

AMAT-PINIELLA, J., *K. L. Reich*, Barcelona, Edicions 62, 2007.

AMIARD-CHEVREL, C., "Le Lit-montage" dins de *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité, 1978, p. 161-175.

ANDRESEN, K., *El teatre, eina política: Homenatge de la Universitat de València a Bertold Brecht amb motiu del Centenari del seu naixement, 6-9 de maig de 1998*, Bari, Levante, 1999.

APPLEBAUM, A., *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*, Barcelona, Debate, 2004.

ARENDT, H., *¿Qué es la política?*, Barcelona [etc.], Paidós, 1997.

ARENDT, H., *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

ARENDT, H., *La promesa de la política*, Barcelona, Paidós, 2008.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Alianza, 2011.

- ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Alianza, 1986.
- ARISTÒTIL, *Poètica*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1926.
- ARNAU I SEGARRA, P. i BOVER I FONT, A., *La literatura i l'art en el seu context social*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- ARRABAL, F., *El impromptu tórrido del Kremlin*, Madrid, Ediciones Antígona, 2015.
- ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2006.
- BABO, A. [et al.], *Ao qu'isto chegou. Feira portuguesa de opinião*, Lisboa, Estampa, 1977.
- BADIOU, A., *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- BADIOU, A., *Rapsodia por el teatro: breve tratado filosófico*, Málaga, Ágora, 1991.
- BAÑULS OLLER, J. V. i CRESPO ALCALÁ, P., *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante Editori, 2008.
- BARBOSA, P., *Teoria do teatro moderno*, Porto, Edições Afrontamento, 2003.
- BARRENTO, J., *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX*, Lisboa, Livros Cotovia, 1996.
- BECKETT, S., *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- BERNHARD, T., *Heldenplatz (Plaza de los héroes)*, Hondarribia, Hiru, 1998.
- BERNHARD, T., *A força do hábito seguido de Simplesmente complicado*, Lisboa, Livros Cotovia, 1991.
- BOAL, A., *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.
- BRAUNECK, M. i SCHNEILIN, G., *Theaterlexikon*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, Taschenbuch, 2001.
- BRECHT, B. i SOLÉ VENDRELL, C., *La croada dels nens*, Barcelona, Els contes d'Aram, 2011.

- BRECHT, B., *Teatre complet*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Institut del Teatre, 4 volums, 1998.
- BRECHT, B., *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza, 1979.
- BRECHT, B., *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- BRECHT, B., *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1963.
- BÜCHNER, G., *Woyzeck*, Ribeirão, Edições Húmus, 2010.
- BÜCHNER, G., *La muerte de Danton i Woyzeck*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CARDOSO PIRES, J., *O render dos heróis*, Arcádia, Lisboa, juny de 1965.
- CATALÀ, V., *La infanticida i altres textos*, Barcelona, La Sal, 1984.
- CATALÀ, V., *Solitud*, Barcelona, Edicions 62 i "La Caixa", 1994.
- CERNUDA, L., *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
- CHEVALIER, J., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2000.
- CICERÓN, Q. T., *Breviario de campaña electoral*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- CONGRÉS INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA, & CARBÓ, F., *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- COPFERMAN, E. [et al.], *Teatros y política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde: son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques*, París, Bordas, 2008.
- COSTA, H., *Bushlândia*, Lisboa, Parvoíces, 2004.
- COSTA, H., *O príncipe de Spandau*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote, 1997.
- COSTA PINTO, A., *Salazar e o salazarismo*, Lisboa, Don Quixote, 1989.

- CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, París, Bordas, 2008.
- COSTA, H., *O príncipe de Spandau e outras peças*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- CRUZ SÁNCHEZ., P. A., *Pasión y objeto político. Una teoría de la pasividad*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.
- CUNHA, C., *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa, 1992.
- CUNHAL, A., *A verdade e a mentira na Revolução de Abril. (A contra-revolução confessa-se)*, Lisboa, Edições Avante, 1999.
- CZAPSKI, J., *En tierra inhumana*, Barcelona, Acontilado, 2008.
- DD.AA., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- DASILVA O., A., *Teatro de Abjeção*, Porto, Edições Mortas, 1984.
- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, València, Pre-textos, 2010.
- DELILLE, Maria M. G., *Do Pobre B. B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Estante, 1991.
- DESUCHÉ, J., *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-Tau Ediciones, 1968.
- Diccionario Akal de filosofía política*, Philippe Raynaud i Stéphane Rials (editors), Tres Cantos (Madrid), Akal, 2001.
- DIDEROT, D., *Paradoja del comediante*, amb estudi preliminar de Jacques Copeau, Ediciones El Aleph.com, 1992.
- Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.
- DORT, B., *Leitura de Brecht*, Lisboa, Forja, 1980.
- DOS SANTOS, G., *O espectáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de*

Salazar (1933-1968), Lisboa, Caminho, 2004.

DUVIGNAUD, J., *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1966.

El cine soviético de todos los tiempos. 1924-1986, València, Filmoteca Valenciana, Col·lecció Documentos, núm. 1, 1988.

ESPRIU, S. i SALVAT, R., *Ronda de mort a Sinera*, Barcelona, Empúries, 1985.

ESPRIU, S., *Poesia*, a cura d'Olívia Gassol, Barcelona, Labutxaca, 2013.

ESPRIU, S., *Obres completes, I, poesia*, a cura de J. M. Castellet, Barcelona, Edicions 62, 1968.

ÈSQUIL, *Tragèdies*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1932-1934.

EURÍPIDES, *Medea*, Barcelona, La Magrana, 2001.

FÀBREGAS, X., *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1995.

FADDA, S., *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

FERRANDIS, M., i BEIRÃO, C., *Historia contemporánea de España y Portugal*, Barcelona [etc.], Labor, 1966.

FERRO, A., *Salazar: o homem e a sua obra*, Portugal, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

FERRO, A., *Oliveira Salazar: el hombre y su obra*, pròleg d'Eugeni d'Ors, Madrid, Fax, 1935.

FISCHER-LICHTE, E., *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.

FLOECK, W., *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen, Francke, 1988.

FO, D., *Muerte accidental de un anarquista*, Hondarribia, Hiru, 1997.

FOKKEMA, D. W. i IBSCH, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

FOUCAULT, M., *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 2001.

FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1978.

- FRIEDLÄNDER, S., *¿Por qué el holocausto?. Historia de una psicosis colectiva*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- GARCIA, S., *Teatro de militância*, São Paulo, Perspetiva, 1990.
- GAVILANES, J. L. i APOLINÁRIO, A., *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GIL, J., *Portugal, hoje. O medo de existir*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2007.
- GOFFMAN, E., *Relaciones en público*, Madrid, Alianza, 1979.
- GOFFMAN, E., *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2010.
- GÓMEZ FORTES, B. [et al.], *Una historia política de Portugal: la difícil conquista de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, Salamanca, Siglo XXI, 2009.
- GUERRA GARRIDO, R., *El año del wólfam*, Madrid, Cátedra, 2010.
- HARRIS, M., *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2004.
- HAUPTMANN, G., *Els teixidors*, Barcelona, Edicions 62, 1971.
- HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- HELLER, Á., i FEHÉR, F., *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- HERMANO SARAIVA, J., *Historia de Portugal*, Madrid, Alianza, 1989.
- HOCHHUTH, R., *El vicario*, pròleg d'E. Piscator, México, Grijalbo, 1964.
- HORACI, *Art Poètica i Epístoles literàries*, Barcelona, La Magrana, 2003.
- IVO CRUZ, D., *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001.
- JENS, W., *Edición crítica de Sófocles y Brecht (Talk Show)*, València, Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 1998.
- JORGE, L., *A maçom*, Lisboa, Teatro Nacional Dona Maria II, 1997.

- JÚNIOR, R., *A juventude pode salvar o teatro*, Lisboa, Arcádia, 1978.
- KANTOR, T., *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004.
- KELLEHER, J., *Theater and politics*, Londres, Pallgrave Mcmillan, 2009.
- KIPPHARDT, H., *El caso Oppenheimer*, Barcelona, Aymà, 1966.
- KOWZAN, T., *El signo y el teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997.
- La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*,
José A. Sánchez (ed.), Tres Cantos (Madrid), Akal, 1999.
- LAWICK, H. van, "Traducció i recepció de l'obra de Brecht en català i en altres espais lingüístics de la Romània: problemes d'aculturació" dins de *La literatura i l'art en el seu context social*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 85-103.
- LEHMANN, H. T., *Escritura política no texto teatral*, São Paulo, Perspetiva, 2009.
- LEHMANN, H. T., *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- LEITZ, C., *Economic Relations Between Nazi Germany and Franco's Spain: 1936-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LEONARD, C. i GABRIELE, J. P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Espiral, 1996.
- LESSING, G. E., *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- LEVI, P., *Si això és un home*, Barcelona, Edicions 62, 2007.
- LIPOVETSKY, G. i CHARLES, S., *Los tiempos hipermodernos*, Madrid, Anagrama, 2008.
- LITTELL, J., *Les benignes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007.
- LOURENÇO, E., *Europa y nosotros*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2001.
- LUKACS, G., *Sociología de la literatura*, Madrid, Península, 1966.
- LUNATXARSKI, A. V., *Teatre i acció popular*, València, 3 i 4, 1972.
- LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

- MAIAKOVSKI, V., *Sobre teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990.
- MANDELSNTAM, N., *Contra tota esperança. Memòries*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012.
- MANDELSTAM, O., *Sobre la naturalesa de la paraula y otros ensayos*, Madrid, Árdora, 2005.
- MANDELSTAM, O., *Poesia completa*, traducció i edició de Jaume Creus, Barcelona, Edicions de 1984, 2014.
- MARAGALL, J., *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62.
- MARINIS, M. de, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*, Barcelona, Institut del teatre, 1998.
- MARTINS, L. M., *Bocage alma sem mundo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967.
- MELCHINGER, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.
- MEYERHOLD, V. E., *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- MOLINARI, C., *Storia del Teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.
- MÜLLER, H., *Germania muerte en Berlín*, Hondarribia, Hiru, 2001.
- MÜLLER, H., *Edip tirà*, València, Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 1995.
- NIZAN, Paul, *Adén Arabia*, pròleg de J. P. Sartre, Barcelona, Ediciones Paradigma, 1991.
- OLIVA, C., *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- OLIVA, C. i TORRES MONREAL, F., *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2000.

- OLIVEIRA, C., *Portugal y la segunda república española (1931-1936)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.
- OLIVEIRA, F. i REAL, M., *Liberdade, liberdade!*, Lisboa, Fonte da palavra, 2013.
- ORWELL, G., *La rebel·lió dels animals*, Barcelona, Edicions 62, 2008.
- OSORIO, S., *El engaño del 25 de Abril en Portugal*, Madrid, Sedmay Ediciones, 1975.
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.
- PAYNE, S. G., *Historia del fascismo*, Barcelona, Planeta, 1995.
- PAYNE, R., *Stalin*, Madrid, Torres de Papel, 2015.
- PEDRO, A., *Pequeno tratado de encenação*, Lisboa, INATEL, 1997.
- PEDROLO, M., *Teatre*, Barcelona, Ed. 62, 2 volumns, 2000.
- PÉREZ MINIK, D., *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- PESSOA, F., *Prosa íntima e de autoconhecimento*, edició de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- PESSOA, F., *O banqueiro anarquista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- PISCATOR, E., *Teatro político*, Madrid, Cenit, 1930.
- PISCATOR, E., *Teatro político*, Madrid, Editorial Ayuso, 1976.
- PLATONOV, A., *La rasa*, Barcelona, Edicions de 1984, 2013.
- Poesia russa contemporània: antologia*, a cura de Ricard San Vicente, traduccions de Jacint Boboas... [et al.], Barcelona, Edicions 62, 1991.
- PORTILLO, R., i CASADO, J., *Abecedario del teatro*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Portugal contemporâneo*, coordinació d'António Costa Pinto; textos d'António Barreto... [et al.], Lisboa, Dom Quixote, 2005.
- RAE, P., *Theater and human rights*, Londres, Palgrave Mcmillan, 2009.
- RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Castelló, El Lago ediciones, 2010.
- REBELLO, Luiz F., *A desobediência*, Porto, Campo das Letras, 1998.

- REBELLO, Luiz F., *História do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.
- REBELLO, Luiz F., *Teatro de intervenção. 5 peças e um prólogo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1978.
- REBELLO, Luiz F., *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977.
- REBELLO, Luiz F., *O jogo dos homens*, Lisboa, Ática, 1971.
- REIS, C., *História crítica da literatura portuguesa*, vol. IX, Lisboa/São Paulo, Verbo, 2005.
- RIBA, C., *Les Bucòliques de Virgili i altres poemes pastorals*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.
- RODOREDA, M., *La plaça del diamant*, Barcelona, Club Editor, 1983.
- RODRIGUES, M. R., *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa. O render dos heróis de Cardoso Pires e Felizmente há luar! de Sttau Monteiro*, São Paulo, Cultura Académica, 2010.
- ROSSELLÓ, R. X., *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València/Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- RÜHLE, J., *Literatura y revolución*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1963.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (des de sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- RUSIÑOL, S., *L'auca del senyor Esteve*, Barcelona, Edicions 62 i "La Caixa", 1992.
- RYNGAERT, J. P., *Ler o teatro contemporâneo*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SANCHES, V., *Grupo de vanguarda*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997.
- SÁNCHEZ, J. A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SÁNCHEZ CERVELLÓ, J., *La revolución portuguesa y su influencia en la transición española (1961-1976)*, Madrid, Nerea, 1995.

- SANTARENO, B., *Obras completas*, organització, epíleg i notes de Luiz F. Rebello, Lisboa, Caminho, 1986.
- SARAIVA, A. J. i LOPES, O., *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1992.
- SARTRE, J. P., *Defensa dels intel·lectuals*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2006.
- SARTRE, J. P., *Les mosques, A porta tancada, La P... respectuosa, Morts sense sepultura, Les mans brutes, Les troianes*, Barcelona, Aymà, 1969.
- SASTRE, A., *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- SASTRE, A., *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.
- SASTRE GARCIA, C., *Transición y desmovilización política*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- SAUMELL, M., *El teatre contemporani*, Barcelona, Editorial UOC, 2006.
- SAVIOTTI, G., *Paradoxo sobre o teatro*, Lisboa, Editora Argo, 1944.
- SCHILLER, F., *Teatre: Els bandits, Càbala i amor, Guillem Tell*, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- SCHMITT, C., *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza, 1999.
- SCHWARTZ, E., *El dragón*, Madrid, Edicusa Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- SENA, J. de, *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- SERÔDIO, M. Helena, "A mais recente dramaturgia portuguesa: alguns apontamentos provisórios sobre contextos e realizações", en *Discursos: Estudos de língua e cultura portuguesa. Teatralidade e discurso dramático*, Lisboa, núm. 14, abr. 1997.
- SERÔDIO, M. Helena, "Teatro político", *Caderno Vermelho* 1, febrer de 1996.
- SERÔDIO, M. Helena, "O teatro e a interpelação do real", *Vértice*, núm. 34, Lisboa, gener 1991.

- SHALAMOV, V., *Relatos de Kolimá*, I-V, Barcelona, Minúscula, 2012.
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet, príncep de Dinamarca*, traducció, pròleg i notes de Terenci Moix, Barcelona, Aymà Editora, 1980.
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Barcelona, Quaderns Crema, 2008.
- SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 2000.
- SILVA MELO, J., *António, um rapaz de Lisboa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1995.
- SÒFOCLES, *Antígona*, Barcelona, La Magrana, 2005.
- SÒFOCLES, *Èdip rei*, Barcelona, La Magrana, 2001.
- SOLJENITSIN, A., *Archipiélago gulag*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.
- SOLJENITSIN, A., *Un día en la vida de Iván Denísovich*, Barcelona, Tusquets, 2013.
- STANISLAVSKI, C., *El arte escénico*, México [etc.], Siglo Veintiuno, 1968.
- STANISLAVSKI, C., *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 2007.
- STEGAGNO PICCHIO, L., *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia, 1969.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950) i Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- Teatro de análisis contemporáneo*, selecció i pròleg José Méndez Herrera, Madrid, Aguilar, 1975.
- TEIXIDOR, J., *El retaule del flautista*, Barcelona, Edicions 62, 1993.
- TOSATTI, G. M., *Materiali per un Teatro futuro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2004.
- TRAVERSO, E., *Els usos del passat: història, memòria, política*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2006.
- UBERSFELD, A., *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1997.
- VALLE-INCLÁN, R. del, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, Madrid, Austral, 2012.
- VASQUES, E., *Considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*, Lisboa,

- Ministério da Cultura, IPAE-Instituto Português das Artes do Espectáculo, 1998.
- VICENTE, Gil, *Auto da barca do inferno*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- VICENTE HERNANDO, C. de, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica, 2013.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, edició bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.
- WEISS, P., *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen, 1976.
- WEISS, P., *Canto del fantoche lusitano: pieza en dos actos con música*, Barcelona, Grijalbo, 1974.
- WEISS, P., *La indagación: oratorio en 11 cantos*, Barcelona, Grijalbo, 1968.
- WERNECK, M. H. i BRILHANTE, M. J. (org.), *Teatro e imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.
- WRIGHT, E. A., *Para comprender el teatro actual*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1992.
- XALÀMOV, V., *Relats de Kolimà I*, Barcelona, Días Contados, 2013.
- ZWEIG, S., *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001.

2. Webgrafia

- A BARRACA [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://www.abarraca.com>>
- ADRIMAG, Associação de Desenvolvimento Rural Integrado das serras de Montemuro, Arada e Gralheira, El contexto de la neutralidad. *Rutas de wolframio en Europa. Memoria de los Hombres y patrimonio industrial*. [Consulta 19 juny 2015] <<http://routesofwolfram.eu/es/>>
- ALCOVER, A. M., i MOLL, F. DE B., *Diccionari català-valencià-balear*. [en línia]. 2001. [Consulta 13 març 2015]. <<http://dcvb.iecat.net/>>
- ALMEIDA GARRETT, J., Obras, X, Quinto do teatro, sobrinha do Marquês etc.. *Biblioteca Nacional de Portugal*. [en línia]. 1848. [Consulta 26 febrer 2015]. <<http://purl.pt/36>>
- ALMEIDA GARRETT, J., A sobrinha do Marquês, *Teatro Nacional Dona Maria II*. [en línia]. 1999. Lisboa. [Consulta 26 febrer 2015]. <<http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/a-sobrinha-do-marques/>>
- Arquivo Pessoa*. [en línia] [Consulta 12 març 2015] <<http://arquivopessoa.net>>
- Article 58, Criminal Code of the RSFSR (1934)*. Transcrit per Hugo S. Cunningham, 1999. [en línia] [Consulta 11 agost 2015] <<http://www.cyberussr.com/rus/uk58-e.html#58-1a>>
- Artistas Unidos*[Consulta 5 octubre 2015] <<http://www.artistasunidos.pt>>
- Associação 25 de Abril*. [Consulta 18 juny 2015] <<http://www.25abril.org/a25abril>>
- Associação dos deficientes das Forças Armadas (portuguesas)*. [Consulta 19 juny 2015] <<http://www.adfa-portugal.com>>

- Associação Portuguesa de Apoio à Vítima*. 2012. [Consulta 13 març 2015]
<<http://www.apav.pt>>
- AT SMA, A. J., *The Theoi Project: Greek Mythology*. [Consulta 7 juliol 2015]
<<http://www.theoi.com>>
- AUSLANDER, P., *Toward a Concept on the Political in Postmodern Theater*. *School of Literature, Media, and Communication (LMC)*. [en línia]. 1987. Georgia Tech. [Consulta 28 febrer 2015].
<<http://www.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/postmodern.pdf>>
- Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum*. [Consulta 5 juny 2015]
<<http://www.auschwitz.org.pl>>
- Bíblia. [Consulta 6 juny 2015] <<http://www.biblija.net>>
- Biblioteca Nacional de Portugal*. [Consulta 12 març 2015]. <<http://catalogo.bnportugal.pt/#focus>>
- BIESTER, E., *Os operários*. [en línia]. 1865. Lisboa. [Consulta 27 febrer 2015]
<http://books.google.es/books?id=DmguAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>
- BOAL, A., *Que pensa você da arte da esquerda?*, *Latin American Theater Review*, vol 3, número 2, primavera 1970, p. 45-53. [en línia] [Consulta 30 setembre 2015]
<<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/93/68>>
- BORGES, V., *Artistas em rede ou artistas sem rede?. Reflexões sobre o teatro em Portugal*. *Sociologia, Problemas e práticas*. [en línia] 2002, núm. 40, p. 87-106. [Consulta 15 març 2015]
<http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65292002000300006&script=sci_arttext>
- BRILHANTE, MARIA JOÃO, *Caminhos da escrita dramática em Portugal*. *Centro de Estudos do Teatro*. [en línia]. 2001. Lisboa. [Consulta 28 febrer 2015]

<<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/682-caminhos-da-escrita-dramatica-em-portugal->>

BRILHANTE, M. João, A doutrina teatral de Garrett: linhas de trabalho para o estudo da fábrica de um autor. *Centro de Estudos de Teatro*. [en línia]. 2000. Lisboa. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/681-a-doutrina-teatral-de-garrett>>

BRILHANTE, M. JOÃO, Caminhos da escrita dramática em Portugal. [en línia]. 2001. *Centro de Estudos do Teatro*. [Consulta 08 març 2015]. <<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/682-caminhos-da-escrita-dramatica-em-portugal->>

BURNIE, Shau, La crisis nuclear japonesa. Informe sobre el caso de Fukushima Daichii. GREENPEACE, febrero 2015. [en línia] [Consulta 11 juny 2015] <<http://www.greenpeace.org/espana/Global/espana/2015/Report/nuclear/Crisis%20Fukushima%20Situación%202015.pdf>>

Cadernos. Revista de Teatro. [Consulta 15 març 2015] <http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_browse.pl?dn=db_publica&sn=pub_cadernos>

Câmara Municipal de Seixal. [Consulta 13 juliol 2014] <<http://www.cm-seixal.pt/NR/exeres/7F4977F4-9F52-49BF-B080-9398338A897F,frameless.htm?NRMODE=Published>>

CAMPOS DE ALBURQUERQUE MELO, Suzana, A recepção de Brecht em Portugal antes de 25 de abril de 1974. *Associação Brasileira de Associações de Professores de Alemão*. [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.abrapa.org.br/cd/pdfs/Mello-S3-Suzana.pdf>>

Caretos de Podence [Consulta 22 juny 2015] <<http://caretosdepodence.no.sapo.pt/entrudo.html>>

- CARRIQUE, A., "Se cumplen 70 años de las purgas de Stalin: 1937, el año del terror", *Lahaine.org*, 1 novembre 2007. [Consulta 27 juliol 2015] <http://www.lahaine.org/est_espanol.php/se_cumplen_70_anos_de_la_grandes_purgas_>
- CELAN, Paul, "Mandorla", 1961. *Gesprochene Deutsche Lyrik*. [en línia]. [Consulta 1 de juny de 2015] <<http://www.deutschelyrik.de/index.php/mandorla.html>>
- CHAUI, M. Intelectual engajado: uma figura em extinção?. *Centro de Estudos Sociais (CES), Universidade de Coimbra*. [en línia]. [Consulta 12 febrer 2015]. <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf>
- Centre de Documentació del 25 d'Abril. Universitat de coimbra*. [Consulta 28 de febrer de 2015] <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>>
- CETBase, Centro de Estudos do Teatro. Universidade de Lisboa*. [Consulta 08 març 2015] <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>>
- CIDOB. Barcelona Center for International Affairs*. [Consulta 12 febrer 2015] <<http://www.cidob.org>>
- Comuna. Teatro de pesquisa*. [Consulta 08 març 2015] <<http://www.comunateatropesquisa.pt/>>
- Constituição Política da República Portuguesa*. Diário da República Eletrónico. [en línia]. 22 de febrer de 1933, Sèrie I, núm 43. [Consulta 27 febrer 2015] <<http://dre.pt/pdf1sdip/1933/02/04301/02270236.pdf>>
- Cronología de la crisis en Portugal. *RTVE*. [en línia] [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.rtve.es/noticias/20130509/cronologia-crisis-portugal/419261.shtml>>
- CUNHA REGÔ, F., Abel Neves: o dramaturgo poeta. *Visão*. [en línia] 29 abril 2010. [Consulta 15 març 2015] <<http://visao.sapo.pt/abel-neves-o-dramaturgo-poeta=f557043>>

Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. Naciones Unidas. [en línea]. 20 de diciembre de 1993. [Consulta 13 març 2015]

<<http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/48/104>>

Decreto-Lei nº 42/96 del Ministério de Cultura. Diário da República. [en línea]. 7 juny 1996 [Consulta 28 febrer 2015]. Núm 106.

<<http://www.policiajudiciaria.pt/PortalWeb/content/?id={5FA49CAB-DA0C-44F8-A735-3483CB9429AB}>>

"Detecten peixos amb alts nivells de radiació a les costes davant de la central de Fukushima", *TV3*. [Consulta 11 juny 2013] <<http://www.ccma.cat/324/detecten-peixos-amb-alts-nivells-de-radiacio-a-les-costes-davant-de-la-central-de-fukushima/noticia/1857412/>>

DIANAMD, Frank, *The centuries surround me with fire. Ossip Mandelstam*, 1976.

[Consulta 27 juliol 2014] <<https://www.youtube.com/watch?v=T5ARWfrzOQk>>

Direcció General de Camps i Colònies de Treball i de Correcció. *Associação russa Memorial* [Consulta 20 juliol 2015] <<http://www.memo.ru>>

Dicionário de Nomes Próprios: significado dos nomes. [en línea]. 2008-2015.

<<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>

Dolly, el primer mamífer clònic. Engenharia genética. [En línea]. *Anuaris.cat*, 1997.

[Consulta 26 juny 2015] <http://anuaris.cat/continguts/general/article_imprimir.php?id=959>

DOS SANTOS, Luciane, "Bernardo Santareno, entre o trágico e o épico", *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, UFPR. [en línea]. 2011. Curitiba (Brasil). [Consulta 28 febrer 2015]

<<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0739-1.pdf>>

DYAKONOVA, X., i MATEO, J., "Varlam Xalàmov: Relats de Kolimà", *Núvol, el digital de cultura*, Barcelona, 23 novembre 2014, [en línia] [Consulta 3 agost 2015]

<<http://www.nuvol.com/noticies/varlam-xalamov-relats-de-kolima/>>

"Ein Prozess, der Linderung verspricht." *Die Zeit online*, 13/05/2015. [Consulta 6 juny 2015]

<<http://www.zeit.de/hamburg/politik-wirtschaft/2015-05/ausschwitz-prozess-oskar-groening-lueneburg-nebenklaeger>>

Enciclopédia Itaú Cultural, [en línia]. 2015. São Paulo (Brasil). [Consulta 12 febrer

2015] <<http://www.itaucultural.org.br>>

"Évora recebe peça de duas companhias serranas". *RTP* [Consulta 13 juliol 2015]

<http://www.rtp.pt/noticias/cultura/evora-recebe-peca-de-duas-companhias-serranas_n160199>

FIGUEIREDO, M., Discurso I sobre a Comédia(1758). [en línia]. 2008. Lisboa. *Centro*

de Estudos do Teatro, Paula Magalhães (ed.). [Consulta 26 febrer 2015]

<http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Poeticas_teatrais/manuel%20de%20figueiredo%20I.pdf>

FIGUEIREDO, M., Discurso II sobre a Comédia (1758). [en línia]. 2008. Lisboa. *Centro*

de Estudos do Teatro, Paula Magalhães (ed.), [Consulta 26 febrer 2015]

<http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Poeticas_teatrais/manuel%20de%20figueiredo%20II.pdf>

FIGUEIREDO, M., Discurso V sobre a Comédia (1758). [en línia]. 2008. Lisboa. *Centro*

de Estudos do Teatro, Paula Magalhães (ed.), [Consulta 26 febrer 2015]

<http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Poeticas_teatrais/manuel%20de%20figueiredo%20V.pdf>

FIGUEIREDO, M., *Theatro, Biblioteca Nacional de Portugal*. [en línia]. 1804-1810.

[Consulta 26 febrer 2015] <<http://purl.pt/11977>>

Fitxa artística i tècnica d'*Ubelhas, mutantes e transumantes, Teatro Regional da Serra de Montemuro*. [Consulta 15 juliol 2015]

<<http://www.teatromontemuro.com/en/pdf/ubelhasMutantesTransumantes.pdf>>

FLOECK, W., El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. [en línia], *Iberoamericana*. 2004, IV, 14, p. 47-67. [Consulta 15 març 2015]

<<http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floeck.pdf>>

Fogo errante. Antologia poética, Óssip Mandelstam, traducció de Nina Guerra i Filipe Guerra. [en línia], Relógio de Água, Lisboa, Julho de 2001. [Consulta 27 juliol 2015]

<<http://arlindo-correia.com/200801.html>>

FONT, Carles, "El plan Madagascar nazi con los judíos", *Suite101*, 3 de juliol de 2013.

[en línia] [Consulta 12 juny 2015] <<http://suite101.net/article/el-plan-madagascar-nazi-con-los-judios-a84556#.VXsZumAkfxh>>

FREIRE, F. J., Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico, *Internet Archive*. [en línia].

1759 [Consulta 26 febrer 2015] <<http://archive.org/details/artepoeticaoureg01frei>>

FREUD, S., *CXXIII La cabeza de Medusa(1922)*. [En línia] [Consulta 23 juny 2015]

<<http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/2749/CXXIII-LA-CABEZA-DE-MEDUSA-1922-pag.1.htm>>

Fundação Coa Parque. [Consulta 21 setembre 2015] <<http://www.arte-coa.pt>>

FURTADO, B. et al., *Cronologia Geração 70*. [en línia]. [Consulta 27 febrer 2015]

<<http://ge70.com.sapo.pt/index.htm>>

GOLDMAN, Shlalom, "Mr Sinatra adored Israel and Israel adored him back, *Tablet, a new red onjewish life*, 24 maig 2015, [en línia] [Consulta 11 juny 2015]

<<http://tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/190959/sinatra-israel>>

- GRASES, P., La idea de "alboroto" en castellano. Notas sobre dos vocablos: "bululú" y "mitote", *Thesaurus*, tom VI, núm. 3. [en línia]. 1950. [Consulta 12 març 2015] <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/06/TH_06_003_024_0.pdf>
- Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa*. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.gtolx.org/>>
- Gulag: Many days, many lives. *Center for History and New Media, George Mason University*, 2008-2015. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://gulaghistory.org>>
- Gulag Memorial*. Berlín-Moscou 2006. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://www.gulag.memorial.de>>
- HERMOSILLA Z., DANIELA, "La cabeza de Medusa", Barcelona, 2011. [en línia]. [Consulta 23 juny 2015] <<http://www.danielahermosilla.com/texts/la-cabeza-de-medusa-2011/>>
- Historic timeline. *ProCon.org. Pros and cons of controversial issues*. Santa Mònica. 2015. [Consulta 13 juny 2015] <<http://israelipalestinian.procon.org/view.resource.php?resourceID=000635>>
- Holocaust Education & Archive Research Team*, 2007. [Consulta 10 juny 2015] <<http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/auschwitzgaschambers.html>>
- Holocaust Theater Catalogue, *National Jewish Theater Foundation*. 2011-2015. [Consulta 16 juny 2015] <<http://htc.miami.edu>>
- Instituto do Cinema e do Audiovisual* [Consulta 12 març 2015] <www.ica-ip.pt>
- Las Cámaras de gas, *Historia mundial del Holocausto*. 2007. [Consulta 10 juny 2015] <<http://www.elholocausto.net/parte03/0302.htm>>
- LEGISLATIVAS 2015. [Consulta 5 octubre 2015] <<http://www.legislativas2015.mai.gov.pt>>

Lei da Reforma Agrária. Decreto-Lei n.º 406-A/75, de 29 de juliol de 1975. Centro de documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra. [en línia] [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=novapolitica21>>

Liga dos combatentes. [Consulta 19 juny 2015] <http://www.ligacombatentes.org.pt/mortos_no_ultramar>

LUCENA, D., *Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo.* [en línia]. 2006, vol. núm. 1. [Consulta 12 febrer 2015] <http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/articulos/ensayos/lucena_1_ensayos_12primavera06.htm>

MANDELSTAM, O., "El matí de l'acmeisme" (1912 (1913?) / 1919), *Revista Superna*, traducció de S. Moranta, Ciutat de Palma, núm. 3, primavera-estiu 2013, p. 42-46. [en línia]. [Consulta 18 juliol 2015] <https://www.academia.edu/9951333/Óssip_Mandelstam_El_mat%C3%AD_de_l_acmeisme_Утро_акмеизма_--_CAT>

MANDELSTAM, O., *La cuarta prosa*, traducció de Jesús García Gabaldón, *Letras Libres*, núm. 222, maig 1995, [en línia] [Consulta 10 agost 2015] <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/site/s/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol19_222_02CtPrsOMdm.pdf>

Mapa dels Gulags en la Unió Soviètica (1951). [Consulta 29 juliol 2015] <<http://i.imgur.com/Oja0xwU.jpg>>

MARTÍN PRADA, J., Posmodernidad y recepción estética y cultural. [en línia]. 1997. [Consulta 12 febrer 2015]. <<http://w3art.es/jluismartinprada/textsjmp/posmodityrecepestetic.pdf>>

MARTÍNEZ SIERRA, G., Entrevista a Valle-Inclán. *Diario ABC*. [en línia]. 7 desembre 1928. [Consulta 12 març 2015]

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/12/07/003.html>>

MEDINA ZAGNI, Os primeiros a morrer: as vanguardas artísticas no período da ditadura militar no Brasil. *Diversitas. Grupo de Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da FFLCH. Universidade de São Paulo* [en línia] 2007. [Consulta 15 març 2015] <<http://diversitas.fflch.usp.br/node/1425>>

MELO, F. Manuel de, O Fidalgo aprendiz. *Centro de Estudos de Teatro Universidade de Lisboa.* [en línia] [Consulta 15 març 2015] <http://helenabarbas.net/Bibliolus/Textos/ffm.pdf>

MONEDERO, J. C., ¿Postdemocracia? Frente al pesimismo de la nostalgia, el optimismo de la desobediencia. *Revista Nueva Sociedad.* [en línia]. Juliol-agost 2012, núm. 240, pp 68-86. [Consulta 12 febrer 2015]. <http://www.nuso.org/upload/articulos/3881_1.pdf>

Mundo do Cinema[Consulta 5 octubre 2015] <<http://www.mundodocinema.pt>>

Museo Virtual de los españoles en la Segunda Guerra Mundial [Consulta 19 juny 2015] <http://www.mve2gm.es>

Museu de la Memòria de Dachau. [Consulta 6 juny 2015] <<http://www.kz-gedenkstaette-dachau.de>>

Museu do Teatro. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://museudoteatro.imc-ip.pt>>

Museum of Gulag. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://www.gmig.ru>>

"Negros do regime de Kadafi torturados em jaulas (Com vídeo)", *Correio da manhã.* 3/03/2012. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.cmjornal.xl.pt/mundo/detalhe/negros-do-regime-de-kadafi-torturados-em-jaulas-com-video.html>>

NEVES. A., "O 'Vulcão' não existe", Teatro Municipal da Guarda, 6 abril 2010. [en línia]. [Consulta 31 agost 2015]

<<http://teatromunicipaldaguarda.blogspot.com.es/2010/04/o-vulcao-nao-existe-texto-de-abel-neves.html>>

OLIVEIRA, M., Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea (1974-2004). Os autores portugueses do teatro independente: repertórios e cânones. *Universidade de Coimbra* [en línia] 2010. [Consulta 15 març 2015] <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/15374>>

OLIVEIRA, M. de, Quando Portugal conheceu "A alma boa" de Brecht: reflexões sobre a censura lusa. [en línia] *ABRACE*. [Consulta 15 març 2015] <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Marina%20de%20Oliveira%20-%20Quando%20Portugal%20conheceu%20a%20alma%20boa%20de%20Brecht,%20reflex%20sobre%20a%20censura%20lusa.pdf>>

ONTANAYA, Javier de, "La carretera de los huesos de Kolimá", *Russia beyond the headlines*, 29 d'agost, 2012. [en línia] [Consulta 31 juliol 2015] <<http://es.rbth.com/articles/2012/08/29/la-carretera-de-los-huesos-de-kolima-19345>>

Osip Mandel'shtam Papers (1900-1979). *Princeton University*. [Consulta 29 juliol 2015] <<http://findingaids.princeton.edu/collections/C0539/#description>>

PACHECO PEREIRA, José, Os cinquenta momentos políticos mais importantes depois do 25 de Abril (1974-2005). *Centro de Documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra*. [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th8>>

PALACIOS CEREZALES, D., Confrontación, violencia política y democratización, Portugal 1975. [en línia] *Revista Política y sociedad*. 2003. Vol. 40, núm 3, p. 189-213. [Consulta 15 març 2015]

<<http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/POSO0303330189A/23546>>

PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS. *Primeiro de Maio de 1962*. [en línia]. Lisboa. [Consulta 27 febrer 2015] <<http://www.pcp.pt/1%C2%BA-maio-de-1962>>

PARTIDO SOCIALDEMOCRÁTA i PARTIDO POPULAR DEMOCRÁTICO PPD/PSD. [en línia]. [Consulta 28 febrer de 2015] <<http://www.psd.pt/?idc=27>>

PARTIDO SOCIALISTA [en línia]. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.ps.pt/partido/compromissos/declaracao-de-principios.html?layout=artigoimagemlivre&showall=all>>

PINELO TIZA, ANTÓNIO A., "Carnaval no nordeste. Tradição e significado". [en línia]. [Consulta 22 juny 2015] <<http://caretosdepodence.no.sapo.pt/documentacao.html>>

PORTO, C., "Sobre el teatro breve de Rebello", *Revista Art Teatral, Escritura Teatral Contemporánea*. [en línia]. València. 2002. Trad. M. Rosa ÁLVAREZ SELLERS. Núm. 17. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.artteatral.com>>

Que se lixe a troika. [Consulta 28 febrer 2015]. <<http://queselixeatroika15setembro.blogspot.com.es/>>

REBELLO, Luiz. F., Teatro, tempo e história. *Revista Colóquio/Letras*. [en línia]. Lisboa. Ensaio. Fundação Calouste Gulbenkian. Número 151/152, gener de 1999, p. 143-150. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=143&o=p>>

REIS, M. i NAVE, J. Gil, A reforma agrária portuguesa: estudos e opiniões. [en línia] *Instituto Universitário de Lisboa*. Maig 1998. [Consulta 15 març 2015] <<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/969>>

RESTART, *Caretos de Podence*. 2009. [Consulta 22 juny 2015]

<https://www.youtube.com/watch?v=unKXkawf_Wg#t=15>

Revista Asociación de Directores de Escena. [Consulta 15 març 2015]

<<http://tienda.adeteatro.com/5-revista-ade-teatro>>

Revista Galega de Teatro. [Consulta 15 març 2015]

<<http://www.revistagalegateatro.com/>>

"Revolta no campo de exterminio de Sobibor faz 70 anos". *RTP Notícias*. 14/10/2013.

[Consulta 3 juny 2015]

<<http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=687828&tm=7&layout=121&visual=49>>

RODRIGUEZ LAMEIRO, Felipe, *Lobos sucios. Las minas de wolfram en Casaio*.

[Consulta 19 juny 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=IPCOIJazfyk>>

RUIZ MANTILLA, J., "Bob Wilson abre el debate: ¿tiene que ser político el teatro o no?", *El País*, [en línia], 25 juny 2015. [Consulta 30 agost 2015]

<http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/24/actualidad/1435173412_459698.html>

RUIZ MANTILLA, J. i TORRES, R., "Actores, directores y dramaturgos: "¿Y cuándo no fue político el teatro?", *El País*, [en línia], 26 juny 2015. [Consulta 30 agost 2015]

<http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/25/actualidad/1435260247_690090.html>

RUSIÑOL, S., *Obres completes 2*, Barcelona, Selecta, 1947, p. 611. [en línia].

[Consulta 10 març 2015] <<http://www.endrets.cat/text/427/es-la-tercera-vegada-que-el-cau-ferrat-se-reuneix-a-prop-del-mar.html>>

RUSSELL WORKING, "The Roommate. Vladivostok & the ghost of Mandelstam",

Numéro Cinq Magazine, vol. IV, núm 9, setembre 2013. [en línia]. [Consulta 28

juliol 2015] <<http://numerocinqmagazine.com/2013/09/04/the-roommate-vladivostok-the-ghost-of-mandelstam-essay-russell-working/>>

SANTOS, L., Bernardo Santareno, entre o trágico e o épico. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. [en línia]. 2011. [Consulta 15 març 2015] <<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0739-1.pdf>>

SILVEIRA FILHO, F. M., O teatro naturalista, a homossexualidade e a religião em *O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno. [en línia] *Revista Litteris*. Núm. 8, setembro 2011. [Consulta 15 març 2015] <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O_pecado_de_Joao_Agonai_2.pdf>

Sinais de Cena. [en línia] *Universidade de Lisboa*. [Consulta 15 març 2015] <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/sinais-de-cena.html>>

SERÔDIO, M. Helena, La dramaturgia portuguesa: una visión parcial de la dramaturgia contemporánea [después de abril de 1974]. *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. [en línia]. 2002, núm 11, p. 13-20. [Consulta 28 febrer 2015] <<http://www.aat.es/pdfs/drama11.pdf>>

SINEAEVA-PANKOWSKA, NATALIA, Associació Mai Més (Polònia / Assembleia de Cidadans Hèlsinki (Moldàvia), "Cómo comprender y luchar contra el negacionismo del holocaust", *Thematic Leaflet*, traduït per Movimiento por la Intolerancia, número 2, 2008, p. 1-8. [en línia] [Consulta 11 juny 2015] <http://www.unitedagainstracism.org/pdfs/HolocaustDenialLeaflet_E.pdf>

"Sonho americano? Conheça 10 fatos chocantes sobre os EUA". *Portal Forum*, 2013. [Consulta 26 juny 2015] <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/12/sonho-americano-conheca-10-fatos-chocantes-sobre-os-eua/>>

SOUSA SANTOS, B., Seis razões para pensar. *Lua Nova. Revista de Cultura e política.*

[en línia]. 2001, núm 54, pp 13-24. [Consulta 28 febrer 2015].

<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Porque%20pensar_Lua%20Nova_2001.pdf>

State Museum at Majdanek. [Consulta 10 juny 2015]

<<http://www.majdanek.eu/index.php?lng=1>>

STTAU MONTEIRO, L. de, Felizmente há luar! *Associação Cultural Ócios e Ofícios.* [en

línia]. 2001. Coimbra. [Consulta 28 febrer 2015]

<<http://www.youtube.com/watch?v=bNfxwgCMVRA>>

Teatro das Beiras. [Consulta 13 juliol 2015]

<<http://www.teatrodasbeiras.pt/detalhesPeca.asp?id=69>>

Teatro Regional da Serra de Montemuro. [Consulta 13 juliol 2015]

<www.teatromontemuro.com>

The Gulag. Museum on Communism. *The Victims of Communism Memorial Foundation.*

Washington, 2015. [Consulta 28 juliol 2015] <<http://www.thegulag.org>>

"The holocaust explained". *London Jewish Cultural Center*, 2011. [Consulta 3 juny

2015] <<http://www.theholocaustexplained.org>>

The untold stories. The murder sites of the jews in the occupied territories of the

former USSR [Consulta 1 juny 2015]

<http://www.yadvashem.org/untoldstories/database/murderSite.asp?site_id=874

>

Transumância, Grande Rota. [Consulta 14 juliol 2015]

<<http://www.transumancia.com>>

Treue Liebe. [Consulta 7 juny 2015]

<<https://www.youtube.com/watch?v=kAbFu1hhe04>>

- TSCHERNE, MILCA, Luiz Francisco Rebello e a renovação da linguagem cênica no teatro português posterior a 1945. [en línia]. Araraquara (São Paulo). *Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Letras*. 2006. [Consulta 27 febrer 2015]. <http://portal.fclar.unesp.br/posestlit/teses/milca_da_silva_tscherne.pdf>
- ““Ubelhas, Mutantes e Transumantes” sobe ao palco em Seia”. *Portal da Estrela*. [Consulta 13 juliol 2015] <<http://www.portadaestrela.com/index.asp?idEdicao=198&id=8880&idSeccao=1665&Action=noticia>>
- United States Memorial Holocaust Museum*. [Consulta 11 juny 2015] <<http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007269>>
- VEJVODA, J., *Rosamunde*, versió de l'Orquestra de Cinico Angelini (1942) amb veu de Dea Garbaccio. [Consulta 7 juny 2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=kLdW9ayOYuc>>
- VILLEGAS, D., Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo. *Contraindicaciones*. [en línia]. [Consulta 15 març 2015] <<http://contraindicaciones.net/2013/11/las-contradicciones-del-arte-politico-en-el-contexto-del-nuevo-capitalismo-daniel-villegas.html>>
- VINCIGUERRA, De l'agit-prop au spectacle de masse dix ans de théâtre ouvrier, *Lecourrier*, [en línia] 5 gener 2002. [Consulta 15 març 2015] <http://www.lecourrier.ch/de_lagit_prop_au_spectacle_de_masse_dix_ans_de_theatre_ouvrier_0>
- VOGELSANG, Peter & LARSEN, Brian B. M., “The fate of the danish jews”, *Holocaust Education*. 2002. [Consulta 3 juny 2015] <<http://www.holocaust-education.dk/holocaust/danmarkogholocaust.asp>>

WANNEMACHER, K., *Bibliographie Erwin Piscator*. [en línia]. 2014 [Consulta 12 febrer 2015] <<http://erwin-piscator.de/app/download/5785004258/Piscator-BIBLIOGRAPHIE.pdf>>

Annex

Hem cregut convenient incloure en aquest treball un xicotet recull de pàgines web on apareixen crítiques en premsa dels treballs d'Abel Neves. Encara que hem trobat una gran quantitat de referències, ens hem decantat per recopiar les que tracten obres que han estat analitzades en aquesta tesi.

"Abel Neves e Cucha Carvalheiro na Comédie Française de Paris", *Público*, 20 març 2002. [Consulta 31 agost 2015] <<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/abel-neves-e-cucha-carvalheiro-na-comedie-francaise-de-paris-81087>>

BECERRA, A., "La suspensión de la lógica. Abel Neves en el CDG", *Artezblai, Periódico de las artes escénicas*, 29 maig 2015. [Consulta 31 agost 2015] <<http://www.artezblai.com/artezblai/la-suspension-de-la-logica-abel-neves-en-el-cdg.html>>

BETAR, ARTES & LETRAS, *O vulcão*, 4 desembre 2009. [Consulta 31 agost 2015] <http://www.betar.pt/upload/pdf/pdf_1311937570.pdf>

"Cándido Pazó encena em Compostela 'Jardim suspenso' de Abel Neves", *Portal Galego da Língua*, 9 març 2015. [Consulta 31 agost 2015] <<http://pgl.gal/candido-pazo-encena-em-compostela-o-jardim-suspenso-de-abel-neves/>>

"Carla Chambel morre por amor", *Correio da Manhã*, 26 abril 2010. [Consulta 31 agost 2015] <<http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/carla-chambel-morre-por-amor.html>>

"Companhia da Serra do Montemuro estreia Qaribó", *Público*, 2 maig 2006. [Consulta 31 agost 2015] <<http://www.publico.pt/local-centro/jornal/companhia-da-serra-do-montemuro-estreia-qaribo-76527>>

CUNHA RÊGO, F., "Abel Neves: o dramaturgo poeta", *Jornal de letras*, 29 abril 2010. [en línia]. [Consulta 31 agost 2015] <<http://visao.sapo.pt/abel-neves-o-dramaturgo-poeta=f557043>>

CUNHA REGÔ, F., "Jardim suspenso", *Jornal das Letras*, 27 abril 2010. [Consulta 31 agost 2015] <<http://visao.sapo.pt/jardim-suspenso=f556209>>

"Esta mulher é um 'Vulcão'", *Diário de Notícias*, 26 novembre 2009. [Consulta 31 agost 2015] <http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1430828&seccao=Teatro>

FERREIRA E SOUSA, R., "Viagem ao princípio do sonho", *Público*, 30 abril 1999. [en línia]. [Consulta 31 agost 2015] <<http://www.publico.pt/noticias/jornal/viagem-ao-principio-do-sonho-132898>>

LOPES, M. J., "À procura de uma humanidade dessas", *Público*, 17 juliol 2009. [Consulta 31 agost 2015] <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-procura-de-uma-humanidade-dessas-236818>>

LUSA, "Teatro: inédito de Abel Neves abre nova temporada no Meridional", *Jornal de Letras*, 25 agost 2011. [Consulta 31 agost 2015] <<http://visao.sapo.pt/teatro-inedito-de-abel-neves-abre-nova-temporada-do-meridional=f619151>>

LUSA, "Covilhã: Teatro das Beiras estreia peça de Abel Neves com olhar divertido e trágico sobre o racismo", *Jornal de Letras*, 2 octubre 2011. [Consulta 31 agost 2015] <<http://visao.sapo.pt/covilha-teatro-das-beiras-estreia-peca-de-abel-neves-com-olhar-divertido-e-tragico-sobre-o-racismo=f625417>>

LUSA, ""Vulcão" de Abel Neves, uma história de opressão", *Diário de Notícias*, 20
novembre 2009. [Consulta 31 agost 2015]

<http://www.dn.pt/cartaz/teatro/interior.aspx?content_id=1425932>

LUSA, "Teatro: D. Maria II propõe viagem bem-humorada ao interior do teatro em "A
Visita", 26 març 2009. [Consulta 31 agost 2015] <[http://visao.sapo.pt/teatro-d-
maria-ii-propoe-viagem-bem-humorada-ao-interior-do-teatro-em-a-
visita=f502025](http://visao.sapo.pt/teatro-d-maria-ii-propoe-viagem-bem-humorada-ao-interior-do-teatro-em-a-visita=f502025)>

"Mulher abusada em palco", *Correio da Manhã*, 26novembre 2009. [Consulta 31 agost
2015] <[http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/mulher-abusada-em-
palco.html](http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/mulher-abusada-em-palco.html)>

"Mutantes e trasumantes invadem o alto de Montemuro", *Público*, 10 octubre 2006.
[Consulta 31 agost 2015] <[http://www.publico.pt/local-centro/jornal/mutantes-
e-transumantes-invadem-o-alto-de-montemuro-102775](http://www.publico.pt/local-centro/jornal/mutantes-e-transumantes-invadem-o-alto-de-montemuro-102775)>

"Peça sobre corrupção chega a Coimbra", *Correio da Manhã*, 29 gener 2010. [Consulta
31 agost 2015] <[http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/peca-sobre-
corrupcao-chega-a-coimbra.html](http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/peca-sobre-corrupcao-chega-a-coimbra.html)>

"Querido Che", *Correio da Manhã*, 30 octubre 2007. [Consulta 31 agost 2015]
<<http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/querido-che.html>>

"Sabe deus pintar o diabo", *Teatro Municipal Joaquim Benite*, 20 octubre 2015.
[Consulta 31 agost 2015] <[http://www.ctalmada.pt/cgi-
bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_temporada&sn=temporada_13&orn=22](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_temporada&sn=temporada_13&orn=22)
>

"Ubelhas, Mutantes e Transumantes sobre ao palco em Seia", *Porta da Estrela*, 10
gener 2007. [Consulta 31 agost 2015]
<[http://www.portadaestrela.com/index.asp?idEdicao=198&id=8880&idSeccao=1
665&Action=noticia](http://www.portadaestrela.com/index.asp?idEdicao=198&id=8880&idSeccao=1665&Action=noticia)>

"Uma mulher chamada vulcão", *Público*, 2 de setembre 2009. [Consulta 31 agost 2015]

<<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/uma-mulher-chamada-vulcao-246486>>