

## CUANDO EL TEATRO PASA A LLAMARSE «ARTE PERFORMATIVA» Y EL TEXTO UN MATERIAL DE Y PARA LA ESCENA (1994-2004)

MICKAËL DE OLIVEIRA

*Colectivo 84 / Escola Superior de Teatro e Cinema / Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa / Teatro Académico de Gil Vicente*

### CONTEXTO DE LA DÉCADA

EN TÉRMINOS DE TEATRO, la década de 1990 portuguesa se vio marcada por una coyuntura de acontecimientos que vendrían a influir en el panorama que hoy conocemos<sup>1</sup>. Pero también marcó un cambio de paradigma teórico-práctico, impulsado por el surgimiento de nuevas compañías y de nuevas estructuras, como el Teatro Nacional São João, en Oporto, y algunos festivales que promovían «experimentos contemporáneos». Ese hecho dio paso a que se pudiese hablar de «teatro alternativo», siguiendo la lógica del pensamiento de Eugénia Vasques [1998] en *9 Considerações sobre os Anos 90 em torno do Teatro em Portugal*.

Si las nuevas compañías que surgieron en la década de los noventa tenían origen muchas veces en las escuelas superiores (Escola Superior de Teatro e Cinema en Lisboa, y Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo en Oporto), responsables de la formación de cada vez más agentes del espectáculo, los últimos años del siglo XX fueron un momento en el que coincidieron varias generaciones en activo, entre ellas: la que creció trabajando con el Teatro Independiente posrevolucionario; la que incorporó en la década de los ochenta los grupos históricos, o fundó nuevas compañías con las referentes vicisitudes financieras; y, por último, la que se había formado en la década de los noventa y que vendría a afirmarse ante los públicos y el mundo del espectáculo portugués ya en siglo XXI.

Las compañías históricas de Teatro Independiente conocieron en los años noventa una gran presión por parte de las nuevas generaciones salidas de las escuelas superiores, que formaban

---

<sup>1</sup> Véase también el artículo de Gustavo Vicente en este número.

sobre todo actores y potenciales escenógrafos. Acerca de este enfrentamiento generacional, recuérdese una entrevista entre un miembro de la compañía lisboeta Teatro Praga (compañía fundada por jóvenes actores formados en la Escola Superior de Teatro e Cinema) y el director artístico del Teatro da Cornucópia, Luís Miguel Cintra. En la entrevista conducida por la periodista Cristina Margato [2006], el joven actor le respondió a una pregunta sobre en qué medida la Cornucópia representaba un peligro para las nuevas generaciones:

*Estrangula muito! A nível do pensamento. Porque tem qualidade, porque é um trabalho total de encenador e porque surgiu num período em que girava à volta da Cornucópia muita gente com muito talento, realizadores, escritores, poetas, actores... Criou-se uma determinada facção da actividade cultural que parou no tempo, ao contrário do seu criador, e que julga tudo pela mesma bitola. [...] Se nós desistirmos, e muitos outros como nós, fica apenas o Luís Miguel Cintra. Não vamos desistir. Nunca vamos ser compreendidos por muitas pessoas. Tentamos não parar. Queremos criar a diferença.*

El año 1994 es también un año de configuración de un nuevo escenario artístico-político y de mediación, donde nacieron las nuevas compañías que amoldan hoy el panorama del teatro portugués.

Además de este elemento importante, la temporada 1994/1995 conoció un cambio político significativo: la elección de un gobierno socialista, dirigido por António Guterres. El nuevo gobierno de centro-izquierda, esperado con ansiedad por el sector artístico que quería ver cumplidas las promesas electorales hechas a los profesionales del espectáculo, tenía en su composición a Manuel Maria Carrilho, que dirigió el primer ministerio de Cultura portugués entre octubre de 1995 y julio de 2000.

Como puertas abiertas al mundo, podemos señalar varias iniciativas artísticas y culturales que marcaron los años noventa. En 1994, Lisboa fue la Capital Europea de la Cultura, hecho que dinamizó el mercado teatral y de las artes performativas. Se inauguraron dos nuevas salas que se volverían paradigmas de con-

temporaneidad en la acogida de espectáculos extranjeros de renombre internacional: el Centro Cultural de Belém y la Culturgest, ambas creadas en 1993.

Aún en la década de los noventa, Portugal conoció dos iniciativas culturales con vistas a la internacionalización de la imagen «moderna» del país: la Exposición Mundial de 1998, que atrajo a un teatro comercial y la creación de compañías del teatro «independiente». Según el programador António Pinto Ribeiro [2009: 61], estas iniciativas internacionales y el relativo desarrollo económico que Portugal vivía entonces llevaron a que se descubriesen entre nosotros universos «multiculturales, con la presencia de trabajadores inmigrantes, llegados sobre todo para construir la Expo, oriundos no solo de las excolonias africanas, pero también de otros países» [Ribeiro, 2009: 61]. Es también en este período cuando Portugal empieza a internacionalizar a sus artistas (desde el Fado a la Nueva Danza), aprovechando el espacio Schengen y las ayudas tanto del Estado portugués como de la Fundação Calouste Gulbenkian.

Mucho antes de que Oporto fuera Capital Europea de la Cultura (2011), la ciudad invicta contaba ya con dos estructuras de dimensión europea: el Teatro Municipal Rivoli, reabierto en 1997, bajo la dirección de Isabel Alves Costa, y el Teatro Nacional São João, en 1994, tercer teatro nacional y el segundo dedicado casi en exclusiva al teatro. A partir de 1996, por medio de su director y escenógrafo Ricardo Pais —escenógrafo con un recorrido como *freelance* en la década de los ochenta que había sido director del Teatro Nacional D. Maria II durante algún tiempo—, el Teatro Nacional São João ocuparía un lugar destacado en la modernidad portuguesa.

Resumiendo, el panorama de fines de los años noventa y comienzos del siglo XXI muestra una gran complejidad en las relaciones entre las compañías y los lugares de presentación. Muchas compañías en crecimiento (tanto en número como en importancia) se encuentran sin espacio propio y sin un apoyo económico efectivo, lo que contrasta con la situación de las compañías que marcaron la historia del teatro de las últimas tres décadas del siglo XX.

Estas instituciones, junto con otras estructuras de producción y programación artísticas que serían creadas por el programa Rede de Cine-Teatros<sup>2</sup> en 1999, determinaron una nueva práctica de gestión de los productos/experimentos culturales y, en consecuencia, originaron la figura del programador. Esta nueva clase de profesionales del espectáculo nace así para responder a la creación de varios equipamientos culturales. La figura del programador pasó a encarnar una figura autoral, siendo capaz de reunir a artistas que nunca habrían trabajado juntos y de encarregarles textos a autores, como es ejemplo Francisco Frazão, con el proyecto PANOS<sup>3</sup>.

Estos nuevos lugares y nuevas redes permitieron el acceso a las estructuras que emergieron en la década de los noventa en el mercado del teatro profesional, contribuyendo así a las innovaciones procesuales en el marco de una dramaturgia contemporánea nacional que acompañara las ansiedades y objetivos escénicos de cada grupo.

En la línea de este cambio procesual, la primera mitad de la década de los noventa conoció algunos experimentos fértiles. Según Eugénia Vasques [1998: 13], ésta fue la década de las artes performativas, en la que una nueva generación impuso estéticas alternativas en el ámbito de un «nuevo espíritu de cooperación creativa». Si nuestra década de los noventa, la «de la *performance*», citando a Vasques [1998: 13], comenzó entre 1993 y 1994, resulta fácil referir sus principales impulsores, con una u otra vacilación: Teatro da Garagem (1990)<sup>4</sup>; Olho (1991); la Escola da Noite (1992); el Teatro Meridional (1992); Mónica Calle, Casa Conveniente (1992); Visões Úteis (1994); As Boas Raparigas (1994); Teatro Praga (1995); Escola de Mulheres (1995); Artistas Unidos (1996); Lúcia Sigalho, Sensurround (1997); y Útero (1998).

---

<sup>2</sup> El programa incentivará la descentralización cultural en el tejido teatral nacional.

<sup>3</sup> PANOS deriva del proyecto del National Theatre of London-NT Connections, que tiene como misión el encargo de textos a jóvenes autores. Se trata de textos montados por alumnos de escuelas de enseñanza no superior bajo la dirección de un escenógrafo invitado para el efecto.

<sup>4</sup> Entre paréntesis, incluyo las fechas de creación de las compañías.

Además de estas estructuras, otras (re)nacieron en aquella década, señalando el caso del Festival CITEMOR, en Montemor-o-Velho (Coimbra), uno de los más antiguos del país, que recibió en 1979 un nuevo aliento con la pareja de programadores Armando Valente y Vasco Neves. Este festival viene programando desde entonces espectáculos portugueses e internacionales<sup>5</sup>, más próximos de la experimentación performativa y transdisciplinar que del teatro aristotélico-hegeliano convencional.

#### DRAMATURGIA PORTUGUESA DESDE LOS AÑOS NOVENTA HASTA MEDIADOS DE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI

Las estructuras arriba enumeradas forman parte todavía hoy del tejido teatral portugués, y en su mayoría se hallan bien arraigadas e institucionalizadas. Todas imprimieron, desde muy pronto, su sello en el panorama portugués y cada una contribuyó al desarrollo de la escritura teatral, de la forma dramática a la pos-dramática, de la dramaturgia colectiva a la dramaturgia individual, contribuyendo, en el fondo, a una noción más amplia de la dramaturgia.

Algunos de los experimentos sobre los propios procesos creativos dramáticos dieron sus frutos a través de la realización de seminarios, en los cuales el dramaturgo tenía por compañía artística ya no la soledad de un despacho, sino una sala compuesta por un grupo interesado en formar parte del proceso creativo textual, y con vistas al montaje del mismo en un futuro próximo.

Antes de que abordemos el interesante experimento del escenógrafo fundador de la compañía Artistas Unidos (de Lisboa), Jorge Silva Melo, recordemos que, de manera simultánea, el trabajo dramático en régimen de seminario fundamentaba toda la actividad del DRAMAT – Centro de Dramaturgia Contemporánea que formaba parte del Teatro Nacional São João (TNSJ) –,

---

<sup>5</sup> Hay que subrayar la relación que el CITEMOR tiene con España y con los artistas españoles. Artistas como Rodrigo García, Angélica Lidell, Elena Córdoba, entre otros, estrenaron en Portugal en este festival.

en el que gran parte de los textos, creados por jóvenes autores involucrados con él, se «ponían sobre la mesa», a la vista de todos los «pares» y «formadores».

Hablando de los Artistas Unidos, si *Prometeu* (1997) lo escribió (firmó) y escenificó Jorge Silva Melo, para el proceso de composición dramático se optó por una metodología de grupo. Eugénia Vasques menciona, sin embargo, experimentos semejantes y anteriores con João Brites, que rechazaba la transposición sencilla de la literatura al escenario. Acerca del trabajo de Silva Melo, escenógrafo de los Artistas Unidos, Vera Borges [2001: 80-81], en *Todos ao Palco!*, describe sucintamente partes del proceso de escritura:

*No decorrer das sessões, para além dos textos escritos por cada um dos participantes, o escritor/autor apresentou os seus textos [...] para serem discutidos por todos [...]. Neste processo, o texto assumiu-se como material transformável, não só ao nível do trabalho de mesa [...] como durante o trabalho no palco [...]. Os seminários de escrita teatral funcionam como lugares de improvisação dos textos construídos pelos actores, pelo encenador e pela plateia que pode [...] participar na enunciação da peça.*

Durante las décadas de los ochenta y los noventa se ve una escritura teatral portuguesa aún polarizada, ya sea a través de una dramaturgia basada en la adaptación de la forma no dramática<sup>6</sup> y por el rechazo de una vida *post-mortem* del texto, ya sea por medio de una dramaturgia original y tradicional (independientemente del proceso) que adoptaba fórmulas dramáticas convencionales, aristotélicas. En el segundo caso, la pieza acababa por pasar, antes o después del primer espectáculo, a una dimensión editorial (véase el trabajo editorial de los Artistas Unidos, a través de la creación de la colección «Livrinhos do Teatro», editada por Livros Cotovia).

Continuando con la breve reflexión sobre los procesos y metodologías de escritura, es necesario reconocer que la década de los noventa reflexionó bastante sobre la forma dramática, hecho notorio en varios textos que se asumen no tanto como «piezas»,

---

<sup>6</sup> A menudo trabajada por el escenógrafo y alejada del dramaturgo/dramaturgista del equipo de trabajo.

sino como «materiales» textuales. Podemos referir, a título de ejemplo, *Além as Estrelas São a Nossa Casa* de Abel Neves, que reunió treinta textos cortos en un solo libro, entregando no una «pieza», sino un conjunto de materiales textuales para uno o más espectáculos. Otro ejemplo es el de Eduarda Dionísio, con su texto *Antes Que a Noite Venha*<sup>7</sup>, que retrata voces míticas femeninas (en formas monologales). Encargado y concebido para ser escenificado, el texto reta a la forma dramática canónica, negándose a ser una partitura escénica. A este respecto, Maria João Brilhante [2003] escribe:

*O que distingue Antes Que a Noite Venha de outros textos que passaram ou visaram os palcos portugueses é o facto de ser diferente de uma partitura cénica, de não exhibir uma incompletude. Talvez contra a vontade da escritora e apesar de não apagar as contingências da cena e da sua efemeridade (todas as possibilidades cénicas existem em aberto), as «letras pintadas» podem ser lidas à margem do texto. «Antes que a noite venha não é uma peça de teatro.», sem dúvida: é um texto para teatro [...].*

Esta austeridad en acotaciones podrá interpretarse como una conciencia escénica del lugar del dramaturgo en el sistema creativo del teatro contemporáneo, en el que las acotaciones son territorio ya del escenógrafo, ya del propio actor. A este propósito, estaremos cerca de una escritura depurada, de tradición clásica o posclásica (siguiendo a Bernard-Marie Koltès)<sup>8</sup>, que no configura la escena, sino que, al contrario, se deja configurar por esta.

Creado en 1999, el DRAMAT-Centro de Novas Dramaturgias tenía como objetivo principal la producción, divulgación editorial y montaje de los textos de los jóvenes autores más próximos de la organización. Adoptando una postura radical ante la nueva dramaturgia, el Teatro Nacional São João, del entonces director Ricardo Pais, presentó un equilibrio sorprendente en su repertorio entre 1994 y 2004, habiendo acogido en su sala casi tantos au-

---

<sup>7</sup> Texto escenificado por Adriano Luz en la Cornucópia en 1992.

<sup>8</sup> Pavis [2002] define la obra *La solitude dans les champs de cotton* como una obra formalmente posclásica.

tores del «gran» repertorio (yendo al encuentro de su misión primera), como de dramaturgos contemporáneos<sup>9</sup>. La dramaturgia portuguesa destacó así en el Teatro Nacional São João como una característica fundadora del proyecto portuense y muestra de la importancia que nuestra dramaturgia alcanzó desde entonces.

Casi de forma simultánea, en Lisboa, la recién creada compañía Artistas Unidos, bajo los designios de su director, escenógrafo y productor Jorge Silva Melo, emprendía un proyecto igualmente peculiar dedicado a las nuevas dramaturgias europeas y portuguesas. Si bien es cierto que el repertorio de los Artistas Unidos parte (todavía hoy) de la dramaturgia extranjera reciente (a semejanza del Grupo Novo/Teatro Aberto en los años ochenta y noventa), Silva Melo, además de promover su propio trabajo dramático, dio paso a jóvenes autores, que vendrían a tener una presencia frecuente en la escena portuguesa.

Así, si por un lado, a Jacinto Lucas Pires le apoyaron las estructuras del Teatro Nacional São João, y sus textos *Arranha Céus*

---

<sup>9</sup> El estudio porcentual del que parte nuestra apreciación sobre el volumen de los repertorios de diversas compañías forma parte de una investigación de doctorado que pretende llevar a cabo la recopilación de datos y el análisis del repertorio de once compañías portuguesas de teatro independiente, nacidas en su mayor parte entre 1973 y 1975, y de los repertorios de los teatros nacionales D. Maria II (Lisboa) y São João (Oporto) en ese intervalo. Pese a la disparidad que pueda existir entre cada estructura, bien en términos estéticos, bien en términos de su historia, el *corpus* presentado pretende representar la dinámica de producción teatral entre 1974 y 2004. Se trata de un período suficientemente lato para entender la constitución del repertorio en las diversas compañías, pues éste no se crea por mero acaso circunstancial, sino que resulta de presupuestos artísticos y/o político-ideológicos sedimentados con el tiempo. La investigación tiene como finalidad la identificación y análisis de las tipologías textuales representadas en las diversas estructuras. Para ello, recurriremos a cinco categorías: 1) texto dramático no contemporáneo (portugués o extranjero); 2) texto dramático (original) contemporáneo portugués; 3) texto dramático (original) contemporáneo extranjero; 4) texto no dramático, cuando el texto parte de una obra de otro género, frecuentemente designado con las expresiones «a partir de» o «versión» (esta categoría incluye asimismo las creaciones colectivas, en las que el autor/dramaturgo no aparece identificado, y la escritura de textos dramáticos que tienen como génesis una obra no dramática); y 5) la última categoría abarca, más que define, todo el espectáculo no teatral, aun en los casos en que éste integre un texto lingüístico.

y *Figurantes*, respectivamente en 1999 y 2004, los puso en escena Ricardo Pais, por otro, en Lisboa, José Maria Vieira Mendes, otro joven autor de la misma generación, veía *T1* escenificado, en 2003, por Jorge Silva Melo (autor con estatuto y prestigio parejos a los del escenógrafo y director de Oporto).

A partir de 2003, la producción de Vieira Mendes comenzó a aumentar significativamente, acabando por «salir» de los Artistas Unidos en 2007 para integrar en definitiva el proyecto del Teatro Praga, con el cual venía estableciendo colaboraciones esporádicas. A esas alturas, el Teatro Praga ya estaba en proceso de institucionalización, disfrutando de un estatuto en el mundo del teatro que le daría más tarde acceso a la propia sala del Teatro Nacional São João (justo con una pieza de Vieira Mendes, basada en una reescritura libre de *El avaro* de Molière), entre otras.

Sin embargo, sería reductor limitar la obra de Lucas Pires o de Vieira Mendes a las estructuras que les dieron relieve. El trabajo, sobre todo el del autor de *Figurantes*, fue apoyado por nuevas estructuras que componían, desde la década de los noventa, el paisaje teatral norteño del nuevo milenio, como las compañías Lilástico o Teatro Bruto<sup>10</sup>.

El tejido teatral portugués vio aún nacer a otro autor prolífico, el fundador del Teatro da Garagem (1990). De hecho, Carlos J. Pessoa ocupó un lugar atípico en la escena nacional, siendo uno de los pocos autores-escenógrafos existentes, a semejanza de Hélder Costa. Tanto uno como el otro asumen esa labor casi exclusiva de montar los materiales que escriben, controlando de esta manera las vías de sentido del espectáculo.

Esta figura de autor-escenógrafo<sup>11</sup> se volvió, con el tiempo, cada vez más frecuente, tal como demuestra el estudio de Vera Borges. En las encuestas hechas entre 2000 y 2002 para su trabajo *O Mundo do Teatro em Portugal*, esta socióloga concluyó que el 29% de los escenógrafos encuestados eran también los escritores

---

<sup>10</sup> Creadas, respectivamente, en 1999 y 1996.

<sup>11</sup> Además de los referidos, comparten estas características los nombres de Paulo Castro, Luís Assis, Visões Úteis, etc.

de sus propios espectáculos y que el 26% de los actores encuestados también colaboraban en la dramaturgia de los proyectos en los que actuaban [Borges, 2001].

El teatro «independiente» (generado alrededor de 1974) también acompañó ese movimiento de interés hacia la nueva dramaturgia. Con las excepciones del Teatro da Cornucópia (Lisboa), Seiva Trupe (Oporto), CENDREV (Évora), Novo Grupo/Teatro Aberto (Lisboa) y O Bando (Lisboa/ Palmela), todas las compañías apostaron por textos contemporáneos nacionales. Entre 1994 y 2004, en el universo en análisis, el número de espectáculos (628), casi se duplica, si lo comparamos con la década entre 1984 y 1994 (354)<sup>12</sup>.

Una clara prueba de cambio de paradigma se advierte en el repertorio del Teatro Nacional D. Maria II<sup>13</sup> que pasó, hablando de producción/acogida, de 4 textos portugueses coetáneos (entre 1984 y 1994) a 17 en la década siguiente. Podemos leer este dato de dos maneras distintas: por un lado, puede que haya habido por parte de las varias direcciones un cuidado especial en programar y apoyar la dramaturgia portuguesa de su tiempo, lo que, por obligación institucional, nos parece evidente; por otro lado, las mismas direcciones vieron a su disposición una gama de opciones más amplia, incluyendo proyectos de dramaturgia portuguesa, y seleccionando aquellos que mejor se identificaban con la estética del Teatro Nacional D. Maria II. La segunda lectura, menos sistemática desde el punto de vista de la programación, no se puede descartar.

El rostro del repertorio de la década en cuestión tuvo contornos específicos y la lógica que prevalecía desde los albores de la democracia, basada en la exploración escénica a gran escala del texto clásico, se invirtió. Mientras que las trece estructuras habían apostado en el decenio 1984-1994, en su conjunto, por la exploración de un repertorio clásico, quizás reflejo de las dificultades de ámbito

---

<sup>12</sup> Cf. Anexo *Quadros-Perfil das Treze Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise de 1974 a 2004*.

<sup>13</sup> Este análisis no pretende tener en cuenta las polémicas sobre la misión artística de las varias direcciones que pasaron por el Teatro Nacional D. Maria II en el decenio, sino presentar un dato estadístico importante.

económico del teatro independiente, de la voluntad por instaurar procesos de legitimación/institucionalización, y de la falta de público, la década siguiente se caracterizó por la entrada masiva de textos dramáticos extranjeros, que alcanzó una tasa del 29% ante el 28% de los espectáculos basados en textos clásicos, haciendo que las estructuras teatrales, a través de sus textos (además de la pura dimensión estética) se abriesen al mundo<sup>14</sup>.

Este nuevo dato, en cierto modo, refuerza la afirmación de António Pinto Ribeiro sobre fines de la década de los noventa y principios del nuevo siglo, tiempos sintomáticos de una apertura cultural, animada por un conjunto de iniciativas políticas, fenómeno que fue sin duda *transgenérico* en el arte y la cultura.

Varias compañías contribuyeron a ese cambio adoptándolo como una opción clara, mientras que otras, fruto de las circunstancias y de proyectos ocasionales, acogieron a algunos jóvenes escenógrafos, atentos a nuevas escrituras, por medio de una movilidad física y virtual nueva y más accesible. Así, esos jóvenes actores y escenógrafos que habían trabajado en el seno de las compañías del teatro independiente histórico, adquirida una relación fiduciaria con éstas, terminaron por desarrollar proyectos propios con las mismas.

Si hablamos de las estructuras que adoptaron esa opción clara, encontramos el ejemplo del Novo Grupo (Lisboa), fundado entre otros por João Lourenço, que asumió la opción de representar textos extranjeros de su tiempo, pasando del montaje de 6 textos extranjeros, en el decenio 1984-1994, a 28 en el siguiente. El Grupo 4 (Lisboa), del que João Lourenço también formaba parte, había desarrollado en las décadas de los sesenta y setenta una política de repertorio dirigida para los textos que estaban siendo escritos por casi toda Europa. Denotando una visión global, el repertorio extranjero se manifestó como un eje programático de la mayor importancia para el Novo Grupo, compañía sin émulo a su altura, en su generación. La Companhia Teatral de Braga (Braga) reveló también un gran interés en poner en escena textos

---

<sup>14</sup> Cf. Anexo *Quadro-Perfil de 1994-2004* en *Quadros Estatísticos sobre o Repertório por década e tipologia*.

foráneos, doblando entre 1994 y 2004 el número de espectáculos respecto a la década anterior.

Con todo, importa realzar que una vez más esta tendencia hacia la dramaturgia extranjera se refleja en la programación del Teatro Nacional D. Maria II, que podemos considerar un punto de referencia, ya que la tipología de los textos dramáticos coetáneos representa 31 de sus 88 espectáculos en las temporadas del decenio considerado, se trata de la tipología con un porcentaje más alto entre las que componen el estudio. En Oporto, el Teatro Nacional São João manifestó un equilibrio porcentual entre todas las tipologías: el número de espectáculos por tipología osciló entre 19 y 23, habiendo acogido el nacional portuense, en el final del decenio, un total de 92 espectáculos.

Sin embargo, estas transformaciones en el repertorio nacional no se operan solamente en las grandes estructuras que optaron claramente por un cambio de estrategia y de preferencia textual. Las compañías menos acostumbradas a la inclusión de textos contemporáneos extranjeros vivieron también ese cambio.

O Bando, por ejemplo, cuenta con 8 textos extranjeros coetáneos en su repertorio, sobre un total de 40 espectáculos, hecho explicable por la «apertura» de la compañía. Lo mismo ocurre en esta compañía en relación a la dramaturgia portuguesa, puesta en escena por jóvenes como Miguel Moreira y Bibi Gomes. A su vez, A Comuna casi triplica el número de textos extranjeros, abriéndose aun más a nuevos escenógrafos. Fue en el decenio 1994-2004 en el que escenógrafos como Álvaro Correia o Alfredo Brissos pudieron escenificar en A Comuna textos de Harold Pinter, Lars Nórén, Michael Frayn, Edward Albee. No olvidemos asimismo la contribución de João Mota, que firmó escénicamente textos de George Tabori, Sue Townsed o incluso del joven dramaturgo alemán Marius von Mayenburg, puesto en escena en Portugal a finales de la década de los noventa por el entonces joven escenógrafo de Oporto, Nuno Cardoso.

Identificamos otras compañías que doblaron (o triplicaron) el montaje de espectáculos a partir de textos de esta tipología, como Seiva Trupe, el Teatro Experimental do Porto (Oporto). Otras como el Teatro Experimental de Cascais (Cascais), el CENDREV

y A Barraca (Lisboa) mantuvieron esa tipología textual como una preocupación considerable (con ligeros aumentos en relación a la década anterior), aunque en el caso de la compañía de Évora la sombra de los clásicos se sintiese, tal como se sintió la presencia de la dramaturgia de Hélder Costa en A Barraca. La Companhia de Teatro de Almada (CTA) fue, al contrario de las demás, la única estructura que abandonó su apuesta por la dramaturgia extranjera contemporánea, opción que había tomado entre 1984 y 1994. A su vez, A Cornucópia, cuyo fulgor de sus primeros tiempos en el montaje de textos extranjeros contemporáneos se perdió, conoció también en la siguiente década entre 1994 y 2004 un ligero aumento en relación a la anterior.

La apertura cultural de la que estamos hablando y la profusión de textos de autores contemporáneos extranjeros manifiestan una cierta visión de la introducción de la globalización posmoderna en el medio teatral portugués, así como una cierta asimilación, lo que demuestra que el público estuvo receptivo a los textos «llegados de fuera», muchas veces, tras un recorrido de fuerte promoción en su país de origen (como es el caso del Royal Court Theatre de Londres, que promociona los nuevos autores británicos, como Sarah Kane).

El fenómeno de la globalización, que permitió la promoción internacional de las culturas con más poder económico, sobre todo a partir de la década de los noventa, provocó un desequilibrio en los intercambios culturales, tal como refleja nuestro estudio. Mientras que la dramaturgia contemporánea, en el universo del teatro independiente, disfrutó de una presencia del 18% en el total del repertorio de nuestro universo (no hablando de la débil, pasada y actual estrategia de internacionalización de nuestro teatro), la dramaturgia extranjera coeva la adelantó en más de 10 puntos porcentuales, alcanzando incluso el 29% del repertorio del corpus de las trece estructuras teatrales analizadas, entre 1994 y 2004. Tocamos aquí también una cuestión de carácter económico y financiero, en ese desequilibrio cultural propio de un mundo globalizado, que se ve en tantos sectores de la actividad humana. Maria Helena Serôdio [1994: 65] describe este escenario en el siguiente párrafo:

*De facto, se nos limitarmos a olhar para tabelas numeradas, veremos, por exemplo, no Teatro Aberto o Volpone ter tido 3.956 espectadores, a que se seguiram 1.405 para A Segunda Vida e Francisco Assis de José Saramago ou A Rua ter tido 7.517, enquanto A Nave Adormecida, de Fernando Dacosta, registou apenas 1.098. Só que exercícios destes são, de facto, falseadores, na medida em que se compara o incomparável. Primeiro porque se não podem comparar clássicos com peças contemporâneas em estreia absoluta, e depois porque, mesmo recentes, as peças estrangeiras já fizeram o seu aparecimento, e vêm de algum modo «rodeadas» de algum trabalho cénico, informação e crítica.*

En 1994 el texto transcrito revela uno de los principales obstáculos para la promoción de la dramaturgia nacional entre las compañías de teatro independiente, que se quejan «de la dificultad que tienen en ver sus trabajos publicados y puestos en escena» [Serôdio, 1994: 65]. Es claro que esos números pueden dar lugar a equívocos, pues todo depende de cómo se promociona un tipo de dramaturgia, todo depende de la forma como ésta se presenta y «se vende» a los varios públicos. Si colocamos un texto portugués de un autor menos conocido en una sala estudio, puesta en escena por un escenógrafo poco experimentado, el autor va a seguir siendo desconocido. En cambio, si colocamos el mismo texto en manos de un autor-escenógrafo, con una carrera nacional reconocida, en una sala con mejores condiciones técnicas y más céntrica en términos geográficos, la promoción del texto y de su autor será redimensionada en una escala mayor, hecho que podrá ayudar a la propia internacionalización del autor. Estos son mecanismos que se relacionan, por ejemplo, con la noción de canon y con la capacidad del tejido teatral nacional de «producir» referencias contemporáneas en nuestra dramaturgia, contribuyendo así a la creación de un repertorio de nuestro tiempo.

La dramaturgia portuguesa ocupó, en la tercera década analizada, el cuarto lugar en las preferencias de las compañías. Pese a ello, con el 18% del total de los textos puestos en escena por las compañías históricas del teatro independiente, la dramaturgia nacional coeva se acerca a otras tipologías textuales, como la de repertorio no dramático, que suma un 23%, alejándose aun así del repertorio no contemporáneo (28%).

Aunque nuestra dramaturgia contemporánea nunca haya sobrepasado la barrera del 18% en las compañías históricas del teatro independiente, habiendo sufrido solo una pequeña merma de un 2% en el decenio 1984-1994, vivió un período próspero debido a las nuevas compañías nacidas a mediados de los años noventa.

Repasemos los patrones de la dramaturgia nacional viva, conformada por compañías que crecieron justo después de la Revolución de abril. Entre ellas identificamos de nuevo A Barraca, por las razones arriba referidas; el Teatro Experimental do Porto, que casi dobla las piezas portuguesas coetáneas; la Compañía Teatral de Braga, que pasó de 1 texto en el decenio 1984-1994 a 8 en el decenio siguiente, en particular debido a la participación de Regina Guimarães como dramaturga/dramaturgista, autora de varios textos para la compañía de Braga<sup>15</sup>; o A Comuna, que hizo de la dramaturgia contemporánea la principal preocupación de su repertorio, promoviendo textos de Abel Neves, António Torrado, Francisco Ventura o Luiz Francisco Rebello, entre otros.

Con un crecimiento tímido, se verifican ligeros aumentos en la Companhia de Teatro de Almada, en el Teatro Experimental de Cascais. Estancado está O Bando, por los motivos referidos varias veces y que se relacionan con la raíz estética y procesual que pone en jaque a la forma dramática. Por fin, en terrenos negativos (de abandono de nuestra dramaturgia contemporánea) encontramos a Seiva trupe y al CENDREV, ambas estructuras preocupadas por la dramaturgia extranjera contemporánea, preocupación que se extiende, en el segundo caso, a la dramaturgia no contemporánea.

En verdad, la procura de lo contemporáneo, el deseo de hacer frente al tiempo presente y de relacionar nuestra alteridad con el cosmopolitismo emergente en los años noventa, hizo que escenógrafos y actores buscasen en mayor medida textos extranjeros coetáneos que poseían una amplia divulgación en sus países.

Sumando los espectáculos de raíz contemporánea portuguesa y extranjera, tendremos un resultando sorprendente y aplastante en relación a los textos clásicos, defendidos por A Cornucópia y

---

<sup>15</sup> En colaboración con el cineasta de origen francés Saguenail.

por el CENDREV. Esta búsqueda del presente en los textos extranjeros puede que haya influenciado la propia procura de textos nacionales de autores vivos. Para demostrar esta observación véase, estadísticamente, que la línea de crecimiento de los textos extranjeros coetáneos, a lo largo de las tres décadas, sigue las variaciones de la evolución de los textos portugueses contemporáneos<sup>16</sup>. Añádase el siguiente hecho: así como las décadas de los sesenta y los setenta marcaron un tiempo en el que nuestros escenógrafos, fundadores del teatro independiente, se formaron en el exterior de nuestras fronteras, la década de los noventa parece haber sido un tiempo marcado por la formación artística en el extranjero, no sólo por parte de jóvenes escenógrafos, sino también de los dramaturgos<sup>17</sup>.

El decenio analizado parece poder leerse como una época de un claro renacimiento de la dramaturgia nacional viva, no sólo porque fue un lugar de intersección que congregó varias generaciones, varios proyectos y sensibilidades. Así, la década de 1994 a 2004 se vuelve fértil por su dinámica acumulativa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, VERA (2001): *Todos ao Palco! Estudos sociológicos Sobre o teatro em Portugal*, Oeiras, Ed. Celta.
- BRILHANTE, MARIA JOÃO (2003): «Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX». Artículo disponible en la web del Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa:  
[http://www.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/centro-estudosteatro.htm](http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudosteatro.htm)

---

<sup>16</sup> Cf. Anexo *Quadro-Perfil 1974-1984, 1984-1994, 1994-2004* en *Quadros Estatísticos sobre o Repertório por década e tipologia*.

<sup>17</sup> Los experimentos de Jorge Loureiro Figueira o de José Maria Vieira Mendes son ejemplos de una formación de corta duración en el extranjero. Ambos frecuentaron la residencia internacional del Royal Court Theatre en Londres, periodo que marcó su relación con la escritura teatral.

- MARGATO, CRISTINA (2006): «Confronto – a verdade do teatro», *Jornal Expresso* (Suplemento de 23 de septiembre de 2006). Lisboa, artículo retirado del sitio *web* de la Companhia Teatro Praga: [http://teatropraga.blogspot.com/2006\\_10\\_01\\_archive.html](http://teatropraga.blogspot.com/2006_10_01_archive.html) (consultado a 7 de enero de 2010).
- PAVIS, PATRICE (2002): *Le Théâtre Contemporain. Analyse des Textes, de Sarraute à Vinaver*, París, Nathan.
- RIBEIRO, ANTÓNIO PINTO (2009): *À Procura da Escala*, Lisboa, Cotovia.
- SERÓDIO, MARIA HELENA (1994): «O Teatro em Portugal hoje: breve caracterização», *Vértice*, 59 (Marzo-Abril), pp. 58-66.
- VASQUES, EUGÉNIA (1998): *9 Considerações sobre os Anos 90 em torno do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ministério da Cultura.