

Rafael Portillo García
Universidad de Sevilla

El nacionalismo ancestral de Escocia cobra nuevo impulso a partir de 1962, fecha en que casualmente se descubre petróleo en el Mar del Norte. A partir de entonces, los gobiernos de Londres comenzarán a planificar la explotación de unos recursos que, paradójicamente, no van a protagonizar ni ingleses ni escoceses, sino una amalgama de intereses multinacionales encabezados por Estados Unidos. La llamada «Continental Shelf Act» de 1964 dará paso, en efecto, a una serie de concesiones que ponen en manos extranjeras la explotación de dicho mineral (1). Así se pone en marcha el complicado mecanismo de la explotación petrolífera en aguas escocesas, sin duda un acontecimiento de trascendental importancia en la historia del país. En un principio, la opinión pública es sólo parcialmente informada de los acontecimientos, mientras que aquellos que van a ser directamente afectados, es decir, los habitantes del nordeste de Escocia, se verán obligados a aceptar hechos consumados. Una vez más, se resignarán a ser sujetos pasivos de decisiones que afectan radicalmente sus vidas y su entorno, en el que inmediatamente se ceba la especulación internacional.

El tema del petróleo va cobrando importancia a partir de 1963, hasta acaparar por completo la atención de los escoceses. Pronto se convierte además en argumento favorito de los nacionalistas, cuyo partido, el S.N.P. o «Scottish Nationalist Party» ve aumentar prodigiosamente el número de afiliados. En 1962 no llegan a dos mil, mientras que en 1968 superan ya los cien mil, pasando a convertirse en un partido de masas (2). Hacia 1970 amenazan ya seriamente a los partidos mayoritarios, pues los derrotan en varias elecciones parciales y luego consiguen un notable triunfo en las generales de 1974. Los partidos mayoritarios y el propio Gobierno intentan frenar el avance nacionalista con una serie de medidas preautonómicas que van conformando el llamado «Devolution», para cristalizar en el malogrado «Devolution Bill», rechazado tras el referéndum del 79.

Coincidiendo con la euforia nacionalista de esos años, surge también una generación de dramaturgos que desean promover un nuevo tipo de teatro, que refleje de algún modo el sentir y las inquietudes de la nación. Frente a la atonía que había caracterizado a la década de los sesenta (3), los nuevos autores aspiran a sentar las bases de un teatro netamente escocés, con entera independencia de los escenarios de Londres. Por aquella época, se especula incluso con la creación de un hipotético «Scottish National Theatre», que habría de rivalizar con el Teatro Nacional de Londres, entonces todavía en construcción. Los primeros años setenta son una época esperanzadora para el teatro de Escocia, pues representa un paso serio en la búsqueda de una identidad nacional.

Es precisamente entonces cuando hace su aparición la «7:84 Theatre Company». Se trata de un grupo procedente de Londres, donde lleva dos años funcionando. En 1973 deciden fundar una filial escocesa y se establecen en Edimburgo. Su nombre se debe al dato estadístico según el cual, sólo el 7 por 100 de la población británica controla el 84 por 100 de los recursos del país (4). Hacen un tipo de teatro que ellos califican de «agitación política», lo cual no es obstáculo para que, al igual que otros muchos grupos, reciban una subvención del «Arts Council». Su director, John McGrath, es también autor de las obras que representan, coordinador e ideólogo del grupo.

Al establecerse en Escocia, la compañía 7:84 pretende llevar el teatro a todos, especialmente a los más alejados geográfica y socialmente. Se constituyen inmediatamente en compañía ambulante y se lanzan a recorrer zonas tradicionalmente marginadas, sobre todo el nordeste de las tierras altas o «Highlands», incluyendo las islas. A ellas dedican su primera obra. Y puesto que aquella era la zona donde los problemas derivados de la explotación del petróleo se habían dejado sentir con mayor intensidad, el primer montaje iba a girar en torno a este problema. La pieza se titulaba, literalmente, *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* (5), y en ella se trazaba un paralelismo histórico entre las famosas «clearances» del siglo pasado y la situación actual. Fue estrenada en abril del 73 y constituyó un grandioso éxito, que incluso la crítica más conservadora se vería obligada a reconocer (6). Un año más tarde, y animados por el triunfo anterior, emprendían una nueva gira a las tierras altas con el montaje de *Boom*, un espectáculo que volvía a plantear las mismas cuestiones, actualizándolas (7).

La labor teatral del grupo no se limitó a los dos montajes mencionados, ya que en años sucesivos llegaron a estrenar media docena más de obras, igualmente relacionadas con temas escoceses. Pero puesto que el presente congreso se dedica a la cultura de las minorías marginadas he creído oportuno centrarme en estas piezas que fueron específicamente diseñadas para el público de las «Highlands».

En ambos casos, el éxito conseguido hay que atribuirlo a la perfecta adecuación de autor, actores y obra al medio en que se desenvolvían, lo que hizo posible una perfecta comunicación con el público, logrando un espectáculo vivo y estimulante. McGrath ha llegado a reconocer que su método consiste en

«... finding the way to present to certain specific people certain specific facts about their lives, or facts that affect their lives, using an equally specific form» (8).

De ahí que, puesto que ya se había decidido el tema de las obras y el público a que iban destinadas, la cuestión de la «forma» resultase relativamente fácil. Bastaba con inspirarse en las tradiciones de aquellos pueblos, de las que McGrath escogió el «ceilidh» o velada tradicional de la comunidad gaélica. Un «ceilidh» cualquiera suele constar de canciones, poemas, chistes, etcétera, que los asistentes interpretan por turno, con participación de todos. Se trata en realidad de un espectáculo de variedades o función de «music-hall» en miniatura, a escala familiar e íntima, que se caracteriza, ante todo, por la espontaneidad.

Tanto *The Cheviot...* como *Boom* fueron concebidas como espectáculos familiares, aptos para ser escenificados en cualquier tipo de local, en estrecho contacto con el público. Cada función iba, por lo general, precedida de una parte introductoria, en la que los actores se presentaban a sí mismos, saludaban a los presentes, ofrecían bebidas e interpretaban diversas melodías. Luego, una vez comenzada la obra propiamente dicha, se aludía con frecuencia a problemas y peculiaridades locales, logrando así acaparar la atención de todos. La participación se conseguía, además, en las canciones y por medio del viejo truco de la pantomima y otras manifestaciones populares, en las que los espectadores responden con clichés del tipo de «Oh yes, you did!» o «Oh no, you didn't!» a otras tantas preguntas de los actores. En una escena de *The Cheviot...* los asistentes tenían que advertir a un personaje de la presencia de pieles rojas mediante un grito característico, mientras que en *Boom* habían de saludar cordialmente a una marioneta en forma de serpiente. Se trata en definitiva de recursos teatrales que atenúan las inhibiciones propias de un público adulto. Sin embargo, la espontaneidad sólo se daba realmente en el caso de los espectadores, ya que los actores jamás improvisaban, pues se atenían rigurosamente a un guión escrito, fruto de un trabajo colectivo sobre textos de McGrath.

The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil representa una visión marxista de la historia de las «Highlands», desde la derrota de Culloden hasta las recientes concesiones petrolíferas. La idea central es la explotación de que han sido sistemáticamente objeto aquellos pueblos, primero a causa del ganado lanar, luego por los cotos de ciervos y más tarde a causa del petró-

leo. El hilo que da cohesión a las diferentes escenas es el mecanismo de explotación capitalista, siempre dispuesto a sacrificar los intereses de la mayoría en aras de la oligarquía dominante. *Boom* incide en el mismo tema, aunque se limita a presentar las implicaciones sociológicas de la situación actual. Existe en ambas obras una gradación lógica, totalmente coherente con la ideología socio-política de McGrath y su grupo. En ellas se pasa, en efecto, de una exposición teórica de los problemas, a una toma de conciencia que exige una postura de militancia activa. En *Boom* se increpa constantemente a las mujeres mediante un estribillo:

Women of this Glen
Women of this Glen
Women of this Glen
It is time you were up (9).

Y el espectáculo termina con una invitación explícita a la lucha:

We'll not be sold or be driven out—
For we can fight them and we can win:
The past has taught us
What weakness brought us
Let's stand together and not give in (10).

Puesto que se trata de un teatro eminentemente didáctico, todos sus elementos se ordenan de modo que contribuyan a la fácil comprensión del «mensaje» o idea central. Un papel primordial es el que desempeñan los efectos visuales, como las actuaciones de mimo, el enorme libro que preside la escena en *The Cheviot...* y del que van saliendo los personajes de la historia o la enorme piedra que simboliza en *Boom* la propiedad del suelo y que al final acaba transformándose en un enorme pozo de petróleo.

Los personajes, lógicamente, carecen de individualidad, pues el conflicto no tiene lugar entre individuos, sino entre fuerzas sociales antagónicas. En *The Cheviot...* las figuras históricas son meros arquetipos, nunca personas reales. En *Boom*, Angie y Janet protagonizan colectivamente la frustración y del desengaño de la juventud de aquella región. Angie, en efecto, habla en plural cuando se enfrenta a la administración para defender sus derechos:

ANGIE: You and your Americans treat us like you treat people everywhere
—we're cheap labour, peasants, Chuichters to do your navvyng. And
we're glad to do it— we welcome the prospect with open arms, because
we've had so little for so long (11).

McGrath explota además con provecho los recursos de caracterización que le brinda la técnica de Brecht. Por ejemplo, impide que el público se identifique con un personaje determinado disponiendo que cada actor interprete varios papeles distintos, llegando incluso a encarnar un punto de vista y a continuación el contrario. El cambio de indumentaria se realiza cara al público, el papel de narrador recae en todos los actores rotativamente, etc. En un momento dado, los personajes de *The Cheviot...* se convierten en muñecos, meras marionetas cuyos hilos manejan caprichosamente los recursos del capital.

El tono farsesco que domina la acción impide cualquier desviación hacia el melodrama, nota predominante en numerosas manifestaciones de teatro político. De hecho, todos los personajes antagónicos aparecen grotescamente caracterizados; son auténticos payasos con cuya actuación se incrementa el factor lúdico del espectáculo, al tiempo que contribuyen a relajar la tensión de escenas anteriores. En *The Cheviot...* por ejemplo, los explotadores tienen a su cargo una actuación musical en la que cantan a dúo:

JOHN & BILL: We are the men
Who own your Glen
Though you won't see us there—
In Edinburgh clubs
And Guildford pubs
We insist how much we care—
Your interests
Are ours, my friends... (12).

De forma similar, los magnates americanos, que aquí representan el doble papel de explotadores e invasores, aparecen encuadrados en un contexto humorístico. En *Boom*, un industrial de Texas se queja en los siguientes términos:

HIRAM: Ya talk like we was robbers, bandits, thieves in the night. Just because we do ya the favour of getting your oil out for ya— we'd be perfectly justified leaving the stuff right there at the bottom of your stinking North Sea. It's freezin' out there. But don't get sore. Don't worry, we won't. We're used to all that shit. We get it all over the world. Ingratitude. Spite. Meanness. Defamation. Jealousy. Effeminacy. Socialism (13).

Puesto que estos espectáculos iban dirigidos a un público de raigambre celta, no podía faltar en ellos el gaélico, lengua en que se expresan continuamente los personajes, con traducción simultánea al inglés. En gaélico se cantan además las canciones más significativas, todas las cuales proceden del acervo cultural de aquella región. Sin embargo, los parlamentos más importantes están todos en inglés, creándose así una dicotomía lingüística que el autor aprovecha para subrayar la explotación colonial a que han estado tradicionalmente sometidos. Así pues, tras una intervención musical en gaélico, uno de los personajes de *The Cheviot...* reconoce que

BILLY: It's no good singing in Gaelic any more, Doli — there's an awful lot of people here won't understand a word of it.

Y precisa a continuación:

Because English is the language of the ruling class.
Because English is the language of the people who owns the highlands
and control the Highlands and invest in the highlands— (14).

La lengua aparece pues, como patrimonio exclusivo de la clase dominante, llegándose a equiparar con el suelo y el petróleo. La pérdida de los recursos naturales se identifica con la pérdida de la identidad cultural de aquellas tierras.

La canción cumple en todo momento un cometido importante, ya que sirve de apoyo al diálogo y al mimo. McGrath parte normalmente de canciones tradicionales, cuya letra adapta, parodiando e invirtiendo los términos de la versión original. Tal es el caso de la famosa «Lord of the Dance», que llega a sufrir la siguiente metamorfosis:

Oil, oil underneath the sea,
I am the Lord of the Oil said he,
And my friends in the Banks and the trusts all agree,
I am the Lord of the Oil — Tee Hee (15).

Son igualmente objeto de parodia las famosas «Land of Hope and Glory» y «This Land is Your Land», con las que el autor pretende causar mayor impacto entre su público.

En contra de lo que cabría esperar, no encontramos aquí muestras del «chauvinismo» característicos de los movimientos nacionalistas. Nada más lejos de los principios ideológicos del grupo que el nacionalismo sentimental del S.N.P. al que se alude explícitamente en *The Cheviot...* para atacarlo. McGrath va más allá del puro nacionalismo entendido como un «separatismo» a la europea. Como se encarga de puntualizar uno de sus personajes,

LIZ: Nationalism is not enough. The enemy of the Scottish people is Scottish capital, as much as the foreign exploiter (16).

Tampoco se recurre aquí a la xenofobia ni a la rivalidad secular entre ingleses y escoceses, que habrían acabado trivializando unos planteamientos políticos serios.

Sin embargo, la crítica no ha sido justa con estos estrenos que, si bien han sido defendidos sin reservas por la izquierda en base a la ideología que promueven, han sido duramente atacados por la derecha por idénticas razones (17). Muy pocos se han detenido a analizar objetivamente los elementos estrictamente «teatrales» que he señalado más arriba y que acreditan a ambas obras como representantes del auténtico teatro popular». Si a ello se añade que constituyen hasta ahora la única experiencia en su género —al menos en los que respecta a las «Highlands»— habrá que reconocer su indiscutible mérito.

El éxito de estas obras produjo además un fuerte impacto en los medios teatrales próximos a Edimburgo, donde influyó directa o indirectamente en montajes sucesivos. Habría que destacar *The Sea Change*, que se estrenó en 1976 y en la que Tom Gallagher reelaboraba la temática de *The Tempest* para exponer los problemas derivados de la explotación petrolífera. Gallagher transformaba la isla de Prospero en una plataforma del Mar del Norte, cuya posesión se disputaban los famosos personajes de Shakespeare. En ese mismo año se ponía también en escena *The Jesuit* (18), de Donald Campbell, pieza en que, con el pretexto de las luchas religiosas del XVII, se volvía a plantear en toda su crudeza el tema de la subordinación cultural y social de Escocia. A éstas siguieron luego una serie de obras nuevas que incidían en diversos aspectos de la problemática escocesa; de ellas eran autores Hector MacMillan, Peter MacDougal, Bill Bryden, Billy Connolly, Stewart Conn y otros, todos los cuales consiguieron estrenar en conexión con los festivales del 76 y 77 o por la iniciativa de grupos experimentales de Glasgow y Edimburgo.

Desgraciadamente, el «7:84 Theatre Company» dejó de existir como tal a finales del 78. Hoy, la euforia nacionalista y la influencia del S.N.P. han decaído sensiblemente, a raíz de los últimos acontecimientos electorales. Sin embargo, las realizaciones del grupo de McGrath, tanto las destinadas a las tierras altas como las otras, constituyen un eslabón importante en la configuración del nuevo teatro escocés. Su esfuerzo y el de otros grupos similares están abriendo nuevos caminos que sin duda habrán de recorrer pronto las nuevas generaciones.

NOTAS

(1) *Oil Over Troubled Waters*. Aberdeen People's Press. Aberdeen, 1976, p. 3.

(2) Keith Webb: *The Growth of Nationalism in Scotland*. The Molendinar Press. Glasgow, 1977, p. 100.

(3) Vid. David Hutchison. *The Modern Scottish Theatre*. The Molendinar Press. Glasgow, 1977, p. 135.

(4) Datos aparecidos en *The Economist*, en 1977.

(5) El texto fue publicado por West Highland Publishing Company. Isle of Sky, 1974. La edición aquí

utilizada es de 1975. Para evitar la repetición del título completo se empleará a partir de ahora la abreviatura *The Cheviot...*

(6) Vid. D. Hutchison, op. cit. p. 117.

(7) El texto de *Boom* apareció en *The New Edinburgh Review*, 30-8-75, pp. 11-30. Aquí se utiliza dicha edición.

(8) *Ididem*, p. 9.

(9) *Ididem*, p. 21.

(10) *Ibidem*, p. 30.

- (11) Ibidem, p. 29.
- (12) J. McGrath: *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil*, edic. cit. p. 26.
- (13) J. McGrath: *Boom*, edic., cit., p. 26.
- (14) J. M. McGrath: *The Cheviot...*, edic., cit., p. 24.
- (15) Ibidem, p. 30.
- (16) Ibidem, p. 30.
- (17) *Scottish Theatre I*. Chapman Publications. Vol. II, n.º 1, 1974, p. 16.
- (18) Vid. la reseña que sobre el estreno de *The Jesuit* publicó en *Reseña*, n.º 103, marzo 1977, pp. 23-25.

 INDICE