

# INTER-RAIL D'ABEL NEVES COM A OBRA DE TEATRE POLÍTIC

JOSEP RAMON GARCIA I IBÁÑEZ

Universitat de València

RESUM: En *Inter-Rail* (1999), Abel Neves ens apropa al 25 d'Abril contraposant-hi dues generacions: la dels que van viure el pas de la dictadura a la democràcia i la dels seus fills, que veuen aquell fet amb llunyania i sense cap nostàlgia. Aquesta obra va ser un encàrrec de la companyia *A comuna. Teatro de pesquisa* a Neves per commemorar el 25è aniversari de la Revolució dels Clavells. El nostre treball proposa una lectura política de la peça a partir d'una pauta d'anàlisi innovadora per veure el grau de compromís social que presenta el text teatral.

MOTS CLAU: teatre sociopolític; 25 d'Abril; Portugal; Abel Neves; *Inter-Rail*.

## ABEL NEVES' *INTER-RAIL* AS A POLITICAL PLAY

ABSTRACT: In *Inter-Rail* (1999), Abel Neves (1956) approaches April 25th, 1974 through two opposing generations: those who lived the transition from dictatorship to democracy; and their children, who view it from a distance and without any nostalgia. Neves was commissioned to write this work by the company *A Comuna. Teatro de Pesquisa* to commemorate the 25th anniversary of the Carnation Revolution. This article proposes a political interpretation from an innovative pattern of analysis to look at the degree of social engagement that the theatrical text presents.

KEYWORDS: social-political theater; April 25th; Portugal; Abel Neves; *Inter-Rail*.

Aquest article es proposa analitzar el text *Inter-Rail* d'Abel Neves seguint un mètode d'anàlisi que té com a eix central el compromís sociopolític en l'obra d'art. Aquesta proposta analitza els següents aspectes: el paper de l'espectador receptor, les referències contextuais i històriques de l'escriptura de l'obra, les referències sociopolítiques que hi apareixen, així com els efectes pròpiament lingüísticoliteraris que fonamenten aquesta perspectiva política. El resultat d'aplicar aquesta pauta d'anàlisi seran unes conclusions que dibuixaran el grau de compromís social i polític del text teatral.

Delimitar el concepte de «teatre polític» resulta si més no arriscat perquè el seu significat ha anat canviant des de l'encunyament del terme per part de Piscator (1976). Les seues possibilitats abracen des d'aquell *proletkult* o *agit-prop* soviètics centrats en el terreny dels partits i dels sindicats d'esquerres,

fins a la concepció generalitzadora que proposa Melchinger (1974), el qual sosté que tot el teatre té el seu component polític. El punt de confluència de totes les obres teatrals que es proposen com a polítiques en major o menor mesura és el fet de ser concebudes com a eines de transformació social. Per això és cabdal el receptor. Aquest home/dona viu una realitat injusta i opressora, en termes de Boal. Si el dramaturg entén la realitat de la mateixa manera, crearà un text perquè l'espectador es *conscientitze*, és a dir, prenga consciència d'aquesta realitat i actue, mai millor dit, per canviar-la i poder arribar a un entorn de justícia social. En el teatre polític s'abandona el conflicte individual per convertir-lo en un conflicte col·lectiu. Ja no veiem l'individu, sinó que entenem aquest individu com un ésser que té les mateixes problemàtiques que el grup en què s'insereix. Al mateix temps, el conflicte viatja de l'àmbit personal i íntim al terreny social i públic.

Podem considerar que la primera obra de teatre certament polític, segons Melchinger, és *Els teixidors*, de G. Hauptmann (1893), i l'última, *L'excepció i la regla*, de B. Brecht (1930-1931), cosa que no vol dir que en l'actualitat aquest tipus de teatre no estiga vigent o que no n'hi haja. De fet, hem tingut en compte la creació col·lectiva *Ao qu'isto chegou* (1977), fruit del treball d'Augusto Boal a Europa sota el nom de *3ª Feira Portuguesa de Opinião*, celebrada a Lisboa; o una producció recent titulada *Liberdade, liberdade!* (2013), de Filomena Oliveira i Miguel Real, com a mostres de vigència d'aquesta concepció.

Ara mateix, quan veiem que les llibertats democràtiques aconseguides amb tant d'esforç es retallen a poc a poc i els monopolis de la informació dominen els corrents d'opinió a escala mundial, servir-se de l'obra d'art com a palanca de canvi social pot resultar si més no un fracàs, ja que el capitalisme neoliberal tot ho assimila com a propi i de tot en fa un producte de consum. Per això, cal que aquesta creació dramaturgicaja fuja del *mainstream*, que vaja a contracorrent, la qual cosa no és gens fàcil si el que es pretén és entrar en un circuit / mercat empresarial / artístic.

Certes peces teatrals són escrites amb l'objectiu principal de denunciar un fet social o polític real que va en contra dels drets fonamentals de les persones. Apellen a l'espectador com a agent del canvi social i per això l'obliguen a fugir del seu rol tradicional de simple testimoni o de patidor d'una catarsi interior, per convertir-lo en un ésser actiu capaç, en primer lloc, de reconstruir mentalment i conscient el discurs que se li ofereix per part de l'autor/a, i en segon lloc, a partir d'aquest discurs amb sentit crític assumit com a propi, modificar la seua conducta activa real i quotidiana.

És a dir, que l'esquema bàsic de la comunicació s'enriqueix i acaba resultant d'aquesta manera:

IDEOLOGIA DE L'EMISSOR (descontent amb la realitat que viu i que llig críticament)  
 → IMPULS EN L'EMISSOR → RECEPTOR → ACCIÓ EN EL RECEPTOR

Per encetar la nostra anàlisi cal que presentem l'autor i l'obra que treballarem. Abel Neves (Montalegre, 1956) va col·laborar com a actor i com a dramaturg durant els seus inicis en la companyia A Comuna Teatro de Pesquisa. Els seus textos, ja en solitari, han sigut representats per companyies com Escola da Noite o Teatro de Montemuro, entre d'altres. A banda de teatre, Neves també ha publicat novel·les i reculls de poesia. De tota la seua extensa producció teatral, amb més de cinquanta títols la majoria dels quals han estat representats en els escenaris, n'hem destacat *Finisterrae* (1997), *Além as estrelas são a nossa casa* (1999), *Jardim suspenso* (2010) —Prémio Luso-brasileiro de Dramaturgia António José da Silva—, *Sabe Deus Pintar o diabo* (2013), *Ainda o último judeu e os outros* (2016) i *Ossman* (2016).

*Inter-Rail* va ser estrenada el 30 d'abril de 1999 i va ser un encàrrec d'A Comuna per celebrar el 25è aniversari del 25 d'Abril. El germen d'aquesta peça es troba en una escena de l'obra *Além as estrelas são a nossa casa* titulada «Narvik é onde é e nós aqui na estrada» amb la voluntat de posar en contacte dues generacions de portuguesos. *Inter-Rail* tracta de la intenció de viatjar amb tren a Narvik (Noruega) amb l'objectiu d'evadir-se i de fugir d'una realitat que desagrada a tothom, sobretot als personatges joves.

Podem dir que aquesta peça representa una balança. En un dels plats hi ha tota la història del Portugal salazarista vista des d'un punt de vista quotidià i personificada en els personatges adults, Deolinda i Paulo. En l'altre plat hi veiem els temps nous, la democràcia viscuda en primera persona pels joves, Inês i Maio. Els més majors també volen participar d'aquesta nova llibertat. I és llavors quan sorgeixen els conflictes generacionals.

Maio, fill d'un militar i concebut a Timor Oriental, fa poc que ha conegut Inês, que té vint anys. Tots dos han eixit per anar a una festa, però s'han quedat tirats amb el cotxe i no poden avisar ningú que els vaja a buscar. Llavors Maio proposa viatjar a Narvik, per veure l'aurora boreal, com van fer uns coneguts. Al matí següent Inês visita son pare, Paulo, aficionat a la bona literatura i als trenets elèctrics. 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 tren. 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, un policia, i li diu que pare, que els veïns es queixen del soroll. Conversa amb el sense-sostre i li recomana d'ingressar en un alberg i aquell li diu que aquí pot veure les estrelles al cel.

Uns dies després, 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. Ella recorda quan el seu marit l'abandonà per una periodista australiana a Timor i estava embarassada de Maio. En aquesta conversa Paulo proposa a Deolinda anar també a Narvik per veure l'aurora boreal.

Després de conèixer els somnis, les inquietuds i les desgràcies dels joves lisboetes dels noranta, l'última escena conta quan Inês i Maio acampen vora mar, i molt a prop ho fan Deolinda i Paulo. Cap d'ells no ha marxat a Narvik, però sí que viuran experiències noves. De nit, els homes es confonen i entren en la tenda equivocada: troben la parella de l'altre. Llavors es descobreixen mútuament. L'endemà apareixen per la platja els amics dels joves i passa per l'escena el personatge més misteriós de l'obra, José Albano, un sense-sostre que va cap a l'Alentejo per muntar una granja d'estruços.

Després d'aquest petit resum de la trama, el primer punt de l'anàlisi que hem proposat afecta la recepció. Aquesta obra planteja en l'espectador el tema de la recerca de la felicitat a través del viatge, entès com un camí d'introspecció, de relectura de les vivències pròpies i de comprensió i enteniment dels fets de la història col·lectiva. El component polític el trobem en la visió optimista del passat revolucionari que van viure els adults i del menys-teniment d'aquest fet que fan els joves. Neves aconsegueix que l'espectador relativitze les *virtuts* d'aquell Abril del 74: no tot van ser clavells. Al mateix temps que persisteix la dualitat entre pares i fills, veiem com les dues generacions coincideixen en allò més íntim: l'amor, com a sentiment que uneix les persones.

Pel que fa a les referències culturals i històriques de l'escriptura de l'obra, Neves l'escriu perquè se li demana un text per commemorar el 25 d'Abril a Portugal. Amb *Inter-Rail*, trobem que no s'ha pretès fer un text només centrat en el passat clarament polític ni reivindicatiu de la Revolució dels Clavells, sinó més bé dibuixar com els projectes dels joves dels anys noranta a Portugal

eren gairebé els mateixos que els que tenien els joves dels anys setanta. Potser haja canviat el règim polític, però els sentiments com l'amor —etern per a Inês— o la capacitat de somiar segueixen immutables. *Inter-Rail* té com a nexa d'unió entre totes les escenes la metàfora del viatge —fins i tot Deolinda recorda Ulisses i l'*Odissea*— i de la llibertat. Un viatge que està plantejat a Narvik, per part dels protagonistes, però que al final no es realitza. Perquè, i aquesta n'és la nostra lectura, no cal anar tan lluny per ser lliure, per canviar de vida. A voltes només cal mirar al cel com ho fa el sensesostre que viu en un cotxe desballestat i veure'n les estrelles per relativitzar el món.

Tocant a les referències històriques del text, les hem dividides en dos grups. D'una banda, les que afecten sobretot els pares en l'obra. És a dir, les que tingueren lloc quan aquestos personatges eren joves. I de l'altra, les que afecten més els joves, el present. Aquestes dates ens ajuden a entendre la història, que abraça des del passat revolucionari dels anys seixanta i setanta fins al present democràtic.

En el primer grup de dates, parlem dels següents moments històrics alludits en el text. Resenyem els més importants:

- 1957: publicació de la novel·la de Jack Kerouac *On the Road*, una de les lectures, junt amb *Ulysses* de J. Joyce, que fa Paulo.
- 1966: «Alabama Song», cançó de The Doors, originàriament composta per Kurt Weil per a *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagony* (1927) de Brecht.
- 1967: apareix la primera traducció portuguesa de l'obra de l'escriptor francès Paul Nizan *Aden-Aràbia*.
- 1971: *Cantigas de Maio*, disc del cantautor Zeca Afonso.
- 7 de desembre de 1975: invasió de Timor Oriental per 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.

En el segon grup hi ha tot un conjunt de marques que configuren el marc sociohistòric vivencial dels personatges joves. I aquestes són:

- 20 d'abril de 1997: assassinat d'un indi pataxó, Galdino Jesus, cremat per una colla de joves de classe mitjana. Matos explica aquest fet en la pàgina 48.

- 1998: 43è aniversari de l'enregistrament de la cançó «Only you», del grup The Platters.

Abordem ara tot allò referit a les referències sociopolítiques de 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. Aquests aspectes referits tot seguit són el resultat de la nostra interpretació i deducció a partir de les paraules dels personatges fent una lectura política de tot el que van expressant. Els temes sociopolítics que hem destacat de l'obra són:

- Crítica del racisme i la discriminació per raó del color de la pell:

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).

- Crítica del llenguatge que utilitza la joventut. En aquest terreny hem detectat freqüents mostres de l'argot juvenil (*coninha, popó, fanar, camisa, ter umas notas, zarpas, é-me igual ao litro*, etc.). Pel que fa al vocable *gajo*, diem que és una paraula 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 aquesta intenció aplicada al president d'un govern o al cap d'un estat en boca de Matos en l'escena 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 meta-teatral pel qual l'espectador és capaç de seguir allò que s'esdevé «darrera» de l'escenari. 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. A1 (Maio) diu, a les fosques: «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). Potser aquesta il·lusió del personatge estiguera motivada per la desconfiança en els polítics en general i en els progressistes del Partit Socialista en particular, els quals recuperaren el poder el 1995

després de deu anys del PSD. En les legislatives de l'octubre de 1999, el Partit Socialista, malgrat guanyar-les, començava a decebre l'electorat, fins que el 2002 va perdre la majoria i el PSD va tornar a controlar l'Assemblea de la República. El 2015 una coalició d'esquerres recupera el govern. També podem interpretar aquest *gajo* salvador 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 què en pensa».

- Crítica de l'autoritat «autoritària»:

BRUNO: (Baixo) Um gajo revolta-se contra a autoridade e está fodido... desde os tempos de Foz Côa que é assim (p. 68).

S'entén amb el sentit de «molt antic, prehistòric». Al·ludeix a un conjunt arqueològic d'art rupestre situat en la vall del riu Côa, afluent del Douro, al districte de Guarda.

- Crítica dels polítics, sobretot els que venen dels excapitans d'Abril:

PAULO: [...] 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 minha 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).

- Ironia crítica del lideratge polític, quan Sarastro, l'autoritat, apareix en forma de titella (p. 84-85).
- 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).

Centrant-nos ara estrictament en el terreny del text teatral, entès com un producte lingüístic, hem tractat tres aspectes en què hem observat contingut sociopolític: en primer lloc el subtext i, a continuació, les acotacions i els parlaments.

Per començar amb el subtext, hem de remarcar dos fets que ens han cridat l'atenció perquè també els hem vistos en una altra obra de Neves, *Anákis* (1987). Ens estem referint a les absències: aquells personatges que són esmentats o, dit d'una altra manera, els 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 (2010), seria un home estigmatitzat que forma part dels desviats socials; un personatge que exemplifica l'amenaça de la joventut dels anys vuitanta i principis dels noranta: les drogues.

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. El matrimoni i Maio, el fill —es diu així perquè a aquest senyor li agradaven les *Cantigas de Maio*—, vivien a Dili, Timor Oriental. Un bon dia l'home marxa a Sydney per arreglar els papers del divorci i ja no torna mai més. Ara tenim un personatge adult que exemplifica alguns dels problemes que hagué d'enfrontar 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, desemmascarant el passat dels territoris d'ultramar.

El següent punt que cal considerar és el que es refereix al text atenent elements lingüísticoliteraris que apareixen en les acotacions i en els diàlegs que vehiculen un sentit de caire sociopolític.

Quant a les acotacions, hem de dir que totes són acotacions escèniques o tècniques, segons García Barrientos (2007) i atenent 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 del titella Sarastro en l'escena titulada «Ísis e Osiris».

Ja en el terreny dels parlaments dels personatges, hem observat en primer lloc un ús de la narrativitat que recorda 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 fan olor de 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 ell li contesta que plora. Tal com desitja Inês que faça Maio: que plore. En aquest cas, trobem una reateatralització 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 de l'absurd. Podem entendre que en aquest passatge l'autor desperta en els personatges els sentiments més valuosos: 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 fer-nos aturar en allò més íntim de les persones. Aquesta funció èpica del diàleg provoca en l'espectador un efecte d'allunyament buscat per l'autor; un efecte que genera una reflexió a l'entorn dels sentiments i no sobre la democràcia o la dictadura.

Un altre efecte buscat és el que ja hem explicat més amunt i que té a veure amb l'obligació imposada a l'espectador perquè reconstruesca la trama de l'obra, perquè la recree. Concretament, veiem en *Inter-Rail* dos fets literaris que provoquen aquesta «interpretació» en la persona que assisteix a l'espectacle.

Estem al·ludint, en primer lloc, a l'escena «Interlúdio». Ací 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 si bé entre personatges diferents —un parlant de droga i uns altres, de la relació que volen abandonar. En una altra escena titulada «Querido diàrio» hem trobat també un recurs metateatral que provoca l'esforç de l'espectador: 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 reconstrucció.

En aquest sentit també hem vist un trencament de plans de realitat propiciat per l'aparició del somni —de la protagonista, Inês— en un context real. En l'escena del supermercat en la secció dels congelats, Neves planteja una estructura circular: Inês i Maio l'enceten i la tanquen. A mitja escena té lloc el somni; el futur, quan ella explicarà una història surrealista i absurda de 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 intenta despertar-la però ella segueix o bé somiant o bé imaginant les històries que inventarà.

Aquest sentit de reconstrucció de l'escena per part de l'espectador el trobem de nou en els trencaments dialògics bruscos que certs personatges pro-

voquen o bé per tallar la conversa i prou o bé per encarar-la cap on els interessa. Aquestos girs afegeixen unes tonalitats humanitzadores al caràcter dels personatges, a la seua manera de parlar i d'actuar:

[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).

El que potser destaque més en la peça pel que fa a la tècnica lingüística i literària en favor del contingut ideològic és el recurs a l'ús de dites, aforismes. Aquestos 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, sempre amb un sentiment crític o de resignació. N'hem destacat els següents a manera d'exemples:

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 (p. 59).

JOSÉ ALBANO: O que é preciso é emprender. [...] diante de uma sopa todas as religiões são iguais (p. 95).

Totes aquestes construccions provoquen unes generalitzacions que es converteixen en sentència per a la majoria de les persones, ja que tothom les diu i la majoria de vegades hi estem d'acord per ser això, generalitzacions, encara que a vegades puguin portar a un equívoc.

El següent punt que cal considerar és el que atén les metàfores i els 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». En *La flauta màgica* Sarastro encarna l'autoritarisme. Hi surt com un líder que manifesta una moral rígida i que té als seus peus tot el poble. Tal 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 amb ningú, cosa que el degrada triplement.

Pel que fa a la ironia, 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 xenofò-

bia 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).

Ja per acabar aquesta part de l'anàlisi lingüística, hem d'afegir les mostres que aprofiten la primera persona del plural —nosaltres— i les que tenen el poble<sup>1</sup> o la societat com a subjecte. Totes dues són maneres d'entendre l'altre, de fer-lo particip del missatge, de socialitzar el significat de les oracions i fer extensiu el conflicte a la societat.

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 pudéssemos todos viver como dançam os astros... deixei de ouvir... (p. 16).

Una visió utòpica que també tindrà Maio en entendre el món de manera més humanitzada i no tan alienada.<sup>2</sup> Visió que també li durarà poc perquè es desenganya a si mateix:

<sup>1</sup> 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'oració amb un subjecte genèric com *povo* i amb una certa intenció moralitzadora que hem trobat al llarg de tota l'obra.

<sup>2</sup> «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).

MAIO: [...] o problema é quem somos e com quem andamos (p. 17).

Paulo també en fa partícips els altres utilitzant un *nosaltres* inclusiu en referir-se als nous temps en contraposició amb els vells temps i en 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 d'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.

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 al mig 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).

Ara que ja hem exposat punt per punt la nostra proposta aplicada a *Inter-Rail*, podem concloure que aquesta peça, 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 considera teatre postmodern. L'obra manifesta el seu compromís més amb temes socials que amb temes polítics *strictu sensu*, la qual cosa vol dir que ens trobem amb una peça que transpira metapolítica: qüestionament de certs pressupòsits socials —que atenen l'amor i el poder establert— i del 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). Durant la

seua vida no va ser del tot ben entès i fins i tot va ser proscrit dels cercles polítics pels quals 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 Paulo —que casualment es diu igual que l'autor francès, Paul— 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». <sup>3</sup> (*Breve silêncio.*) A vida se calhar não tem graça nenhuma e andamos todos 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 una referència o fins i tot una font d'inspiració en Neves, el qual sempre creu en el poder de la paraula i ho ha demostrat en molts textos, sobretot en *Ossman* (2016), la seua darrera obra. Nizan, conegut per aquest començament pessimista de caire existencial pronunciat per un jove de-

<sup>3</sup> «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*.

senganyat de la política i de la societat francesa d'entreguerres,<sup>4</sup> el fan seu els joves compromesos políticament d'arreu d'Europa alguns anys després.<sup>5</sup>

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 és el *leitmotiv*. 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» (Nizan 1991: 85).

Així com en Neves, tant per a joves com per a adults. El matís que diferencia ambdues obres, el podem establir en què en l'obra teatral el viatge és més mental que real, ja que cap dels personatges aconseguix 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» (Nizan 1991: 158).

Com a tancament d'aquest article, hem de dir que ens trobem amb una peça teatral reivindicadora de la joventut prerevolucionària que viu el temps present, 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. No obstant això, el present segueix oferint altres tipus de conflictes que afecten els joves i que Neves també ha inclòs en aquesta peça.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BOAL, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

*Fundação Coa Parque*. [En línia] [3 febrer 2017]. <<http://www.arte-coa.pt/>>.

GARCIA I IBÁÑEZ, J. R. (2015). *El teatro político portugués als segles xx i xxi. La proposta dramaturgica d'Abel Neves*. València: Universitat de València. Tesi doctoral [en línia] [16 maig 2016]. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/49894>>.

<sup>4</sup> «acceptó 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 (1991: 50). La cursiva és de l'autor.

<sup>5</sup> La novel·la a què ens estem referint arriba a Portugal en francès en una edició de 1960.

- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GOFFMAN, E. (2010). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JARDON, C. «Assassinato do índio Galdino completa 10 anos». [En línia] [3 febrer 2017]. <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL23764-5598,00.html>>.
- MELCHINGER, S. (1974). *Geschichte des politischen Theaters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- NEVES, A. (1987). *Anákis*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores.
- NEVES, A. (1999). *Inter-Rail*. Lisboa: Cotovia.
- NEVES, A. (2000). *Além as estrelas são a nossa casa*. Lisboa: Cotovia.
- NEVES, A. (2016). *Ainda o último judeu e os outros. Ossman*. Ribeirão: Adab.
- NIZAN, P. (1991). *Adén Arabia*. Barcelona: Paradigma.
- PISCATOR, E. (1976). *Teatro político*. Madrid: Ayuso.