

Teatro galego e construción nacional:
os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)

by
David García Vidal

A thesis submitted to The University of Birmingham for the
degree of Doctor of Philosophy

Department of Hispanic Studies
College of Arts and Law
The University of Birmingham
July 2009

ABSTRACT

Taking Itamar Even-Zohar's 'polisystem theory' and Pierre Bourdieu's 'theory of the field of cultural production' as a starting point, the objective of this research is to analyse the development of Galician theatre and the re-configuration of the literary system during the period of institutionalization of Galician culture after Franco's death and the coming of democracy and political autonomy. By studying the 105 *Cadernos* published by the *Escola Dramática Galega* between 1978 and 1994, which cover a wide range of literary activities, the conflicts and tensions between different models and repertoires as well as the position and the contradictions of the *Escola Dramática Galega* during that process are brought to light. Gonzalez Millán's theoretical concepts of 'literary nationalism' and 'national literature' will be useful in order to analyse the role that drama had in the nation-building process in Galicia and the consequences that that fact had on the development of the system. Conclusions are also drawn concerning the limits imposed on the development of contemporary drama by the historical subsidiary position of the Galician literary system.

For research into the role of literature and theatre in processes of nation-building.

Aos meus pais

ACKNOWLEDGEMENTS

This work would not have been possible without the support of the *Seminario de Estudios Galegos* at The University of Birmingham, which provided with the financial support that allowed me to carry out with this research.

I am deeply grateful to my supervisor, Dr Patricia Anne Odber de Baubeta for supporting me during the last years, believing in me and giving that final push I needed to complete my work. She bravely agreed to take on the supervision of this thesis halfway through and since then her advice has been extremely helpful and valuable. I am also very grateful to Professor Derek Flitter for his insightful ideas and suggestions which were very useful at the early stages of my research. I would also like to thank my colleagues from the Department of Hispanic Studies for the support they gave me all years. I would like to specifically acknowledge Dr Marta Simó Comas. Her natural disposition to help, collegiality and sharp sense of humour have made my work and life here easier, allowing me to spend more time and energy on this research. Even though we have not seen each other as often as I would have liked during the last years, my colleagues Dr Dolores Vilavedra, from the University of Santiago de Compostela, and Dr Alejandro Alonso in C.U.N.Y. have also played a very important role in the way that this work has been approached from the very beginning.

I also need to thank my friends in Birmingham and Santiago (too many to list here but you know who you are!) for providing the support and being there for me in the good and in the bad times. But I would like to especially thank two of them as their role in my finishing this PhD has been crucial. Dr Daniel Muñoz Sempere has been a constant role model and inspiration for me since I met him a few years ago and his contribution to keep me motivated has been invaluable. Dr Conrad James has given me

permanent encouragement, self-belief and unconditional friendship on a daily basis since I arrived in Birmingham and I cannot think of him but as a brother. Having the chance to meet both of them and becoming close friends has been a privilege, personally as well as intellectually, that I expect to keep for the rest of my life.

This work would not have been achieved without the support and love of my family in Santiago. My hard-working parents have been an example of generosity and integrity during all my life. They always respected my decisions and provided unconditional love and care. My brother and sister, as well as their partners, have always been there for me, with their love, support and honest advice. I don't forget my intelligent, beautiful and lovely two nieces. I love all of them so much, and I would not have made it this far without them. I know that despite the distance I always have them to count on when times are hard.

The best thing that happened to me during the last years has been finding my best friend, soul-mate, and partner: Naomi. Since we have been together, I have been aware that every time I have been working on this research she might have felt neglected. During the last weeks it has been especially difficult for her to get me out of 'my world', but she has been extremely patient, loving and understanding and she has helped me in ways that are impossible to measure. For these reasons (and many more) she will always have all my gratitude and love.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN	1
1. Os Cadernos da EDG coma obxecto de estudio	2
2. Sistema literario e campo literario	9
3. A literatura nos procesos de construción nacional: “nacionalismo literario” e “literatura nacional”	14
4. Literatura dramática e creación teatral	19
5. Criterios de organización e síntese dos capítulos	22
Capítulo I: TEXTOS FUNDACIONAIS E MITOS NACIONAIS: HISTORIA E DRAMA HISTÓRICO	29
1. Orixes do teatro galego	30
2. Textos fundacionais do teatro galego	37
3. Mitificación do pasado e fetichización dos textos	44
3.1. O Romanticismo e a historia	47
3.2. Historiografía, historia e nacionalismo	49
3.3. O drama histórico na Galicia do Rexurdimento	55
4. Primeiras tentativas de institucionalización	76
5. Conclusións	80
Capítulo II: CARA UNHA LITERATURA NACIONAL: CONSTRUCCIÓN DUN CANON E REPRESENTACIÓNS DA NACIÓN	85
1. A evolución do sistema teatral galego entre 1915 e 1936	86
1.1. A intervención das Irmandades da Fala no sistema teatral	88
1.2. Efectos na configuración do sistema teatral galego	96
1.3. A produción dramática durante a ditadura de Primo de Rivera (1923-30): actividade editorial, polémicas e tentativas de construír un canon	100

1.4. O teatro galego durante a Segunda República (1931-1936)	105
1.5. O sistema teatral galego á volta de 1936	110
2. Mitificación de espazos e utilitarismo dos textos	113
2.1. A lingua e o “sentimento da Terra”	113
2.2. Reivindicacións do nacionalismo galego: a cuestión da emigración	116
2.3. Imaxes e reivindicacións nacionais no teatro galego (1920-1936)	119
3. Tendencia ao épico e representación dos valores do “grupo”	127
3.1. Evolución histórica da fidalguía galega	128
3.2. O <i>corpus</i> ideolóxico da Xeración Nós	130
3.3. O teatro dos membros da Xeración Nós nos Cadernos da EDG	134
4. O teatro galego de vangarda: Rafael Dieste	141
5. Conclusións	143
Capítulo III: VOLUNTARISMO CONTRA SILENZO: O TEATRO GALEGO DURANTE A DITADURA FRANQUISTA EN GALICIA E NA DIÁSPORA	149
1. O teatro galego durante a ditadura franquista	149
2. O teatro galego na diáspora: emigración e exilio	158
2.1. O concepto de diáspora	159
2.2. O desenvolvemento do teatro galego na emigración	162
2.3. A aportación dos exiliados á diáspora galega: recomposición do discurso político e cultural	168
2.4. Liñas creativas no teatro galego da diáspora entre 1936 e 1970: Luís Seoane	173
2.5. Os Cadernos da EDG ante o teatro da diáspora	188
3. O Premio Abrente e a Mostra de Teatro de Ribadavia (1973-1980)	192
3.1. A Mostra de Teatro de Ribadavia	194

3.2. O Concurso Abrente de Textos Teatrais	198
3.3. Os autores de Abrente nos Cadernos da Escola Dramática Galega	201
4. Conclusións	206
Capítulo IV: O TEATRO CONTEMPORÁNEO: AUTONOMÍA E INSTITUCIONALIZACIÓN DO SISTEMA	209
1. Institucionalización e autonomía do sistema: o papel da EDG	209
2. A canonización de modelos a través do Concurso de Teatro Breve da EDG	215
2.1. Análise dos textos premiados (1979-1984)	216
2.2. Análise dos textos premiados (1985-1987)	223
2.3. Análise dos textos premiados (1988-1994)	229
2.4. Técnicas dramáticas e temas dominantes	233
3. A construción dun repertorio teatral: novos temas e voces no teatro galego	236
4. O monólogo como técnica dramática dominante	242
5. Lingua e verosimilitude no teatro galego contemporáneo	246
5.1. Lingua e verosimilitude en situacións diglósicas	247
5.2. A cuestión da verosimilitude no teatro galego	249
5.3. O impacto da normativización do galego e dos medios de comunicación	254
6. A cuestión do teatro infantil	255
7. Conclusións	262
Capítulo V: MODELOS PARA O TEATRO GALEGO: AS TRADUCIÓNS NOS CADERNOS DA EDG	268
1. Interferencia, transferencia e tradución	268
2. A función da tradución no sistema literario	271
3. A tradución de textos (dramáticos) nos Cadernos da EDG	276
3.1. Textos (dramáticos) procedentes de sistemas literarios prestixiosos	276

3.2. Traducións, versións ou adaptacións de “clásicos” ou textos (dramáticos) procedentes de literaturas lonxanas	289
3.3. Traducións de obras dramáticas doutros sistemas literarios minorizados	294
3.4. Aproximacións aos sistemas literarios veciños: o portugués e mais o español	298
3.4.1. O teatro (en) portugués: ¿un outro desexado coma o mesmo?	299
3.4.2. O teatro (en) español: ¿o mesmo desexado coma un outro?	304
4. Conclusións	311
CONCLUSIÓN XERAIS	316
Apéndice: Lista de textos publicados nos 105 números dos Cadernos da EDG	323
Bibliografía	330

INTRODUCCIÓN

O obxectivo principal deste traballo é facer un estudio da incidencia e relevancia da actividade editorial da Escola Dramática Galega (EDG) no proceso de (re)fundación e (re)configuración do sistema literario/teatral¹ galego entre 1978 e 1994, período en que se están a dar os primeiros pasos para a institucionalización dunha cultura que historicamente estivera marxinalizada ou subordinada. Un obxectivo relacionado co anterior é analizar o papel que a literatura dramática —usada coma instrumento de difusión dunha ideoloxía nacionalista— desempeñou no proceso de construción nacional que se foi desenvolvendo en Galicia dende mediados do século XIX ata a actualidade, os mitos e imaxes vencellados a identidade galega que se difunden a través dos textos dramáticos, como este imaxinario nacional vai evoluíndo co paso do tempo e os cambios de circunstancias políticas e socio-económicas, así como as repercusións a diferentes niveis (temático, estético, sistémico, etc.) que esta función pragmática tivo para a evolución do xénero e o desenvolvemento do propio sistema literario.

Dende unha perspectiva máis ampla, este traballo céntrase en aspectos literarios e teatrais pero tentando poñelos en relación cos factores históricos, políticos e sociais. Ademais este traballo presenta unha dimensión transnacional ao considerar o desenvolvemento do campo cultural galego na diáspora e mais ao analizar as relacións que unha cultura “minoritaria” e “minorizada” como a galega tenta establecer con outros sistemas culturais, algúns deles nunha posición semellante á do galego e outros que gozan dun estatus oficial e dun alto nivel de prestixio e lexitimación social; especial

¹ Ao longo deste traballo os termos “literatura” e “sistema literario” van ser usados nun senso amplo xa que o corpus que vai ser obxecto de estudio está constituído fundamentalmente por textos dramáticos, teóricos e críticos orixinais ou ben traducidos doutras linguas ao galego. O sistema literario, ao noso entender, desenvólvese a partir da interacción de diferentes axentes (autores, críticos, académicos, editores, lectores, etc.) e diferentes produtos textuais. No caso do textos dramáticos a cousa complicase aínda máis xa que hai que ter en conta os elementos que interveñen na posible representación escénica dos mesmos (produtores, directores, actores, espectadores, compañías teatrais, empresarios, críticos, etc.) e que constitúen un sistema que podemos chamar teatral.

atención merecerá a relación cos sistemas culturais español e portugués. Non se pode esquecer que o feito de formar parte dun proceso de construción nacional tamén vai incidir no tipo de relacións que a literatura galega forma con estes sistemas culturais “alleos”. Finalmente, tentaremos reconstruír as posicións ocupadas historicamente por unha serie de autores, textos e modelos literarios ao tempo que se analisan as tensións e os cambios que se producen neste momento (re)fundacional para a literatura (dramática) e o teatro galego.

1. Os Cadernos da EDG coma obxecto de estudio

Escolleuse como obxecto de estudio o *corpus* textual formado polos 105 números dos Cadernos da EDG (CEDG) publicados entre 1978 e 1994. En primeiro lugar, hai que subliñar a relevancia desta colección xa que constituíu o proxecto editorial con máis continuidade nun eido —o do teatro galego— que ata entón estivera moi descoidado e fora tratado con escasa sistematicidade. En segundo lugar, o período cronolóxico resulta fundamental para a historia de España e de Galicia: no ano 1978 aprobábase por *referendum* popular a Constitución Española que garantía un réxime político democrático descentralizado e a posibilidade para as chamadas “nacionalidades históricas” de desenvolver Estatutos de Autonomía que lles outorgarían uns poderes políticos —e consecuentemente de planificación cultural— que ata entón nunca tiveran. Para os principais estudosos da dramaturxia galega contemporánea, polo feito de desenvolverse simultaneamente ao proceso xeral de apertura dun espazo público e de institucionalización da cultura galega, o que posibilitaba a separación do discurso literario do discurso político nacionalista, a publicación dos Cadernos constituíu un fito de enorme relevancia na difícil tarefa de converter o teatro galego nun teatro “nacional”,

propondo en grande medida a través da súas páxinas as principais vías estéticas e temáticas polas que debería transcorrer.²

Aínda que hai continuas referencias e aproximacións parciais a este *corpus* por parte dos investigadores especializados nas actividades teatrais en Galicia,³ cremos que non se fixo unha análise sistemática de todos os textos que viron a luz nesta colección dende unha dimensión de conxunto no seu contexto de produción e recepción. Neste senso este traballo tenta encher ese baleiro. O conxunto de textos publicados nos Cadernos constitúe unha crónica do que estaba a acontecer no teatro galego nese

² En relación con isto, Manuel Vieites considera que “un feito de singular transcendencia no desenvolvemento e proxección editorial da dramática breve actual, foi a posta en marcha da colección dos Cadernos da Escola Dramática Galega, iniciativa promovida pola Escola Dramática Galega e dirixida por Francisco Pillado e Manuel Lourenzo [...] Tanto os Cadernos como o Certame, foron os dous factores máis determinantes na promoción da nosa dramática breve máis recenté”. Vieites, Manuel F., ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega. A brevidade como imposición e como elección’, *Grial*, 131 (1996), 363-378. Pola súa banda, Dolores Vilavedra manifesta unha opinión semellante, afirmando que “o principal elemento vertebrador” da xeración de dramaturgos que comezaron a súa actividade teatral durante a década de 1980 “foi a convocatoria do Premio de Teatro Breve da EDG, no que se revelaron moitos destes dramaturgos e quizais o seu sinal de identidade sexan os Cadernos da EDG, onde viron o lume os seus textos”. Vilavedra, Dolores, ‘As novas promocións’, Vieites, Manuel F. (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais, 1998), pp. 109-143 [122]. Carlos Caetano Biscaíño Fernandes considera que os Cadernos constituíron “unha radical novidade dentro do sistema teatral galego” xa que “por vez primeira, Galiza contaría cunha publicación periódica dedicada única e exclusivamente ao teatro”. Biscaíño Fernandes, Carlos C., *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns-Ames-A Coruña: Laiovento, 2007), p. 82.

³ Precisamente nunha conferencia de Manuel Quintáns Suárez pronunciada no Salón de Caixa Galicia en A Coruña o 4 de outubro de 1993 co gallo de celebrar a publicación de cen números dos Cadernos, Quintáns lamentaba o feito de que malia teren acadado 100 números, “acontecemento cultural de enorme relevo”, os Cadernos permanecían “víctimas dese desinterese que parece rodea-lo mundo do teatro”, engadindo que “nin a crítica nin os estudos ofrecen, sobre esta publicación, unha mostra bibliográfica medianamente significativa”. Quintáns Suárez, Manuel, *Os Cadernos da E.D.G. Unha escola aberta* (CEDG nº 101, febreiro 1994), p. 2. Anos despois da súa desaparición seguimos sen atopar un traballo monográfico sobre esta colección. No excelente traballo de Biscaíño Fernandes sobre a EDG, por mor da amplitude do mesmo, o autor non pode deterse na análise polo miúdo dos textos publicados. Iolanda Ogando trata o tema en ‘Pequeno formato para un grande proxecto: os Cadernos da Escola Dramática Galega’, *Casahamlet*, 2, 60-63. Dolores Vilavedra fai unha análise breve dos textos publicados de dramaturgos que ela agrupa na Xeración dos 80 buscando elementos técnicos e temáticos común nas obras destes autores. Véxase Vilavedra, Dolores, ‘A escrita dramática galega contemporánea’, *Grial*, 122 (1994), 207-218, ‘As novas promocións’, pp. 109-143 e ‘El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez’, separata de *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, V (1998), 297-311. Inmaculada López Silva tamén analiza os premios no Concurso de Teatro Breve da EDG en ‘O desenvolvemento dunha nova dramaturxia’, en Vieites, Manuel F., *Cento vinte e cinco anos de teatro galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento 1882-2007* (Vigo: Galaxia-Xunta de Galicia, 2007), pp. 213-222. Noemí Pazó menciona a súa actividade á hora de editar traducións ao galego de textos alleos e proporciona una lista en Pazó González, Noemí, ‘Teatro e tradución. Unha perspectiva xeral’ en Vieites, Manuel F., *Cento vinte e cinco anos de teatro galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento 1882-2007* (Vigo: Galaxia-Xunta de Galicia, 2007), pp. 297-317.

periodo de grandes cambios políticos, sociais e culturais que se estaban a producir en Galicia no periodo da súa publicación. Hoxendía resulta difícil ter acceso a todos estes textos xa que as edicións están agotadas e a natureza do seu formato non axudou a que se puidesen conservar de maneira íntegra e organizada en bibliotecas ou outros lugares de doado acceso. Esta é unha das razóns fundamentais para que na análise que facemos dos textos se inclúan descrições detalladas do seu contido. Consideramos, por unha banda, que os lectores deste traballo non terán necesariamente lidos todos os números publicados nesta colección e, por outra banda, cremos que isto pode contribuír a abrir novos camiños e facilitar futuras investigacións relacionadas con este tema. Ademais disto, cremos necesaria a mestura de análise e descripción na nosa aproximación para poder avaliar os movementos de textos e modelos dentro do sistema, así como as tensións que se producen no interior do mesmo.

Os Cadernos da EDG tiñan unha tirada de 1.000 exemplares dos cales reservábanse 10 para os arquivos da Escola, 20 para o autor e 30 en concepto de promoción. Inicialmente, editaríanse un máximo de 6 cadernos ao ano e os costes de publicación corren a cargo da EDG. O director dos Cadernos decide a prioridade dos traballos e hai un encargado de supervisión lingüística coa fin de acadar unha unificación do idioma.⁴ A publicación en maio de 1978 dos primeiros dous números dos Cadernos por parte da EDG,⁵ constitúe só unha parte dun ambicioso proxecto que anceiaba ser unha resposta ás carencias e necesidades que os seus principais responsabeis, Francisco Pillado e Manuel Lourenzo, detectaran no sistema teatral galego durante a década dos 70 e que se poderían sintetizar da seguinte maneira: (1) formación de actores, directores e especialistas nas diferentes actividades escénicas; (2)

⁴ Véxase Biscainho, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 86-87.

⁵ Os dous primeiros números consisten no ensaio de Manuel Lourenzo *O teatro infantil galego* e a tradución de dúas farsas de Federico García Lorca: *O paseo de Buster Keaton* e *A doncela, o mariñeiro e mais o estudante*.

investigación sobre o teatro galego popular e culto e difusión dos resultados; (3) chegar a novos públicos nun momento de cambios económicos, políticos e sociais e Galicia. Esta colección, así como a publicación pola mesma época do monográfico *O teatro galego* (1979),⁶ a *Antoloxía do teatro galego* (1982)⁷ e o *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (1987),⁸ insírese nun proxecto consciente por parte dos seus impulsores, Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, de contribuír á “normalización” do teatro en galego.⁹

Aínda que a EDG empeza a funcionar “de facto” dende principios do ano 1978, non será ata o 27 de novembro dese ano, tras un longo proceso de constitución legal, cando o Ministerio de Traballo aprobe a inscrición dos estatutos da Sociedade Cooperativa de Consumo para o Ensino «Escola Dramática Galega» no rexistro de cooperativas.¹⁰ O 4 de decembro asínase na Coruña a acta fundacional da EDG e disólvese Teatro Circo.¹¹ Como atinadamente subliña Carlos Caetano Biscaíño

⁶ Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco, *O teatro galego* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1979).

⁷ Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco, *Antoloxía do teatro galego* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1982).

⁸ Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco, *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (Barcelona: Sotelo Blanco Edicións, 1987).

⁹ Na introdución á *Antoloxía do teatro galego*, os autores fan a seguinte declaración: “A caréncia de publicacións, máis grave no caso do teatro que no da novela, ensaio ou poesía, ten motivos históricos e psicolóxicos, ambos interrelacionados. Xulga-se desde sempre que a aparición do teatro en Galiza é tardía, cando o que é tardío –tanto que aínda non se produciu inteiramente– é o feito da súa reclamación social como tribuna inevitable de invencións e ideas; e pensa-se –agora si, con moita razón– que toda empresa teatral é perigosa, tanto social como economicamente. As precárias institucións galegas non asumen o teatro, e este distancia-se cada vez máis das institucións. A final, o teatro faise «ghetto», convencido da súa marxinalidade. Este proceso, se queremos entendé-lo, sitúa-se nun marco histórico de indefensión social, fruto da prolongación da dependencia” [pp. 7-8].

¹⁰ Nos seus estatutos aprobados en xaneiro de 1976 manifestábanse coma funcións da EDG: (1) Promover a formación e profesionalización de xentes para o teatro galego: directores, actores, escenógrafos, etc., por medio de cursos, representacións, conferencias, etc., prestando unha atención especial a todo o relacionado coa creatividade infantil. (2) Manter un grupo de teatro que recorra a xeografía galega dando a conocer os espectáculos que na Escola se producirán. (3) Crear un Centro de Investigación e Información que estude, por unha banda, o teatro galego popular e culto e, pola outra, que espalle doadamente os materiais resultantes. Neste sentido a escola será un centro de traballo e consulta. A tal efecto manterá un Arquivo que recolla toda información relacionada co teatro galego, e mais unha biblioteca de teatro galego e do teatro en xeral, con un fondo especial adicado aos autores que, por calisquera circunstancia, fiquen inéditos.

¹¹ Os fundadores da Escola Dramática Galega na Coruña foron Francisco Pillado Mayor (presidente); Manuel Lourenzo (secretario); X. M. Vázquez (tesoureiro); R. Barrio, A. Gómez e X. M. López Eiris (vogais); M. Modia, A. Rodríguez, A. Vega, E. Rilo, A. Lamapereira, X. González, A. López Oliver, X.

Fernandes, non se pode deixar de ter en consideración a dimensión lexitimadora e de restitución dun pasado “amputado da memoria colectiva” deste proxecto, empezando polo propio nome, que remite á Escola Dramática Galega, fundada en 1922 e dirixida por Leandro Carré, herdeira á súa vez, do Conservatorio Nazonal de Arte Galego creado pola Irmandade da Fala da Coruña no ano 1919:

Para alén de servir de homenaxe ao realizado polo cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña —do que tomaban a denominación—, a escolla implicaba para o colectivo un importante factor de lexitimación no pasado: unha agrupación como a EDG podía aspirar a desenvolver todas as iniciativas que abrigaba porque xa existira unha outra que o fixera. Evidentemente, este razoamento lexitimador tiña as súas limitacións, posto que os grupos dramáticos de comezos de século non acolleran actividades que o novo colectivo promovería —publicacións, diferentes cursos de formación, convocatoria de premios, etc.—, mais a idealización do pasado xogaba, neste sentido, a favor da nova EDG. Con todo, o sistema teatral galego que agora se (re)fundaba si que se vía fortalecido por estas experiencias pasadas; e lexitimando o sistema, lexitimábase os seus axentes —entre os que se encontraba a EDG.¹²

En xeral, a EDG tiña coma propósito promover os estudos teatrais no campo interpretativo, a criación dramática e a investigación e por iso mesmo o seu organigrama comprendía tres departamentos: Dramáticas, Didácticas e Estudos Teatrais.¹³ A vocación pedagóxica, exemplificada no fornecemento de material teórico e divulgativo, a necesidade de poñer en circulación un conxunto de textos inéditos

Guisán e M. Veira. Biscainho Fernandes fai unha exhaustiva historia dos antecedentes e desenvolvemento da Escola Dramática Galega en *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 25-93.

¹² Biscainho, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 79.

¹³ O primeiro deles estaba a cargo da produción de espectáculos, o segundo comprendía cursos de especialización teatral que eran impartidos dentro e fóra da Escola e o terceiro incluía varias actividades: investigación parateatral; organización de actos culturais coma seminarios, recitais, conferencias, proxeccións, traballos de animación teatral e cursos teóricos; e publicacións, onde se encadra a edición dos Cadernos, colección dirixida por Francisco Pillado, dende 1978 e dun Boletín de Información Teatral, dirixido por Antón Lamapereira, dende 1983.

contemporáneos de difícil acceso no seu momento pola falta de plataformas editoriais, a conciencia da necesidade de recuperar o pasado esquecido e estudar o repertorio teatral galego existente e a vontade de adaptalo ás novas circunstancias e ampliálo incorporando novos modelos, sexa por medio de darlle pulo á creación de novos textos ou a través da adaptación ou tradución ao galego de produtos (textos) procedentes doutros sistemas literarios, atópanse detrás da publicación dos Cadernos.¹⁴ Dende a EDG había conciencia de que a afirmación e lexitimación do sistema de produción teatral galego pasaba tamén polo fortalecemento do sistema literario e ademais “intuíron desde o comezo o papel que os Cadernos podían xogar como elemento de cohesión entre os diferentes colectivos teatrais, fortalecendo o sentimento de pertenza a un sistema”.¹⁵ En relación con isto hai que ver a concocatoria do Concurso de Teatro Breve da EDG en 1979 e a publicación nos Cadernos dos textos dramáticos gañadores e de textos que recibiron mencións.

Trátase dunha colección miscelánea, composta maioritariamente por pezas breves de literatura dramática —algunhas delas de teatro infantil— mais tamén inclúe ensaios críticos e de historia do teatro, traballos de teoría e investigación teatral e traducións de obras dramáticas, manifestos e traballos teóricos procedentes doutros sistemas literarios.¹⁶ A escolla deste *corpus* textual vén dada por dúas razóns metodolóxicas fundamentais: por unha banda, o conxunto de textos dramáticos editados

¹⁴ Biscaíño Fernandes describe o papel desta publicación de maneira moi sintética: “Unha das plataformas desde as que a EDG fixo as súas propostas de repertorio foi a colección dos Cadernos. Neles concretáronse as proxeccións que a entidade coruñesa facía sobre os repertorios teatrais galegos, tanto no que atinxe á sanción de certos modelos —canonización dinámica— como á consagración de produtos do pasado como monumentos identificadores do grupo social —canonización estática”. Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 382. Discutiremos ao longo deste traballo os conceptos de Even-Zohar de canonicidade “estática” e “dinámica”. Polo que respecta ao labor de conservación, cómpre suñar que esta callou *a posteriori* na creación da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado, anexo á Universidade da Coruña, no que se conserva todo o material reunido ao longo de case catro décadas.

¹⁵ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 84-85.

¹⁶ Cómpre sinalar a ausencia da crítica de representacións teatrais. Biscaíño Fernandes explica este feito co seguinte argumento: “Tan só a crítica de encenacións ficou fóra dos Cadernos; a inmaduridade do sistema e a implicación directa nesta publicación dun dos axentes produtores provocarían enfrontamentos que non interesaban”. Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 84.

permítenos facer unha análise do sistema dende unha perspectiva diacrónica, polo feito de funcionar de maneira semellante a unha antoloxía do teatro breve galego;¹⁷ por outra banda, as pezas de literatura dramática contemporánea —sexan orixinais ou traducidas— e mais os ensaios críticos e teóricos publicados nesta colección ofrécennos unha clave para entender as transformacións que estaba a experimentar o sistema literario/teatral e mais o tipo de relacións que se establecen co pasado e entre o sistema galego e os outros sistemas literarios. En última instancia, a aceptación ou rexeitamento dos modelos —proprios e alleos— que estes produtos textuais representan deberían contribuir ao desenvolvemento do propio sistema literario/teatral. Sen embargo observamos certas contradicións entre a aproximación aos produtos textuais propios e aos “alleos” e a súa análise pode contribuír a dar luz sobre certos aspectos do propio sistema que non resultan aparentes a primeira vista.¹⁸

Con respecto á dimensión “antolóxica” que acabamos de sinalar, cómpre ter en conta que as antoloxías foron un elemento esencial, cunhas funcións definidas —divulgadora, lexitimadora, canonizadora, arquivística e incluso patriótica— na articulación do sistema literario e no propio ideario galeguista. Dende o século XIX constituíron un instrumento clave para a produción e reprodución das culturas nacionais europeas e isto é aínda máis evidente no caso da cultura galega por mor da súa

¹⁷ A vontade inicial da Escola non era facer unha antoloxía, non hai que esquecer que Manuel Lourenzo e Francisco Pillado son os responsabeis tamén da *Antoloxía do teatro galego* (1982) e dos textos que se publican nos Cadernos só seis aparecen tamén neste volume, mais tendo en conta as escollas textuais atopamos produtos que se poden encadrar nos diferentes períodos/fases de evolución do teatro galego considerados pola crítica e a recuperación de textos e autores do pasado para poñer a disposición dos axentes involucrados no sistema teatral un repertorio propio o máis amplo posíbel que servise como base para o seu labor.

¹⁸ Non hai que esquecer a dobre dimensión lexitimadora que pode ter a tradución para un sistema minorizado: por unha banda, contribúe ao seu propio desenvolvemento mediante a introducción de novos modelos e referentes estéticos; e, por outra, reforza o carácter de lingua culta e dá prestixio ao propio sistema literario/teatral que asume esas novidades. Esta dobre dimensión pode provocar unha aproximación aos textos traducidos diferente da que se ten cara os textos propios.

precariedade editorial, especialmente no eido dramático.¹⁹ No caso dos Cadernos da EDG semellan estar presentes as devanditas funcións: en primeiro lugar, contribúen á configuración ou revisión do canon da literatura dramática en galego, constituíndo unha proposta de “lexitimación” e “descalificación” dunha serie de modelos literarios; en segundo lugar, forman parte dun proxecto de recuperación e reivindicación dun pasado cultural pouco coñecido ou ben silenciado; en terceiro lugar, percíbese un intento de articulación dunha continuidade histórica da literatura dramática galega xunto a unha vontade de investigación arquivística; finalmente, a través de todo o proxecto da EDG, os seus responsabeis interveñen dunha maneira crítica e ideolóxica no sistema, propagando determinados “gustos” e “ideas” coa intención última de acadar un proveito social e cultural para o conxunto da nación. Como sinala González Millán, todas estas funcións das antoloxías nun sistema cultural precario como o galego “hacen de esta modalidad discursiva un vehículo privilegiado para estudiar cómo una sociedad produce y consume su literatura, pero sobre todo para indagar sobre el papel de la literatura como discurso social polivalente”.²⁰

En liñas xerais, a nosa análise pretende dalgún xeito avaliar as liñas de intervención da EDG a través dos Cadernos e tamén ata que punto tivo éxito ou non esta intervención á hora de fortalecer un sistema teatral que á volta de 1978 os seus responsabeis consideraban que estaba nunha situación de “anormalidade”.

2. Sistema literario e campo literario

Ao longo deste traballo o concepto de “literatura” vai ser empregado coma o conxunto de actividades que inclúen a produción e mais o consumo, o mercado e mais as relacións de negociacións entre as normas, segundo propón Itamar Even-Zohar en “The

¹⁹ Véxase González-Millán, Xoán, ‘La articulación del discurso antológico gallego en el siglo XIX’, *BHS*, 80 (2003), 485-508 [487].

²⁰ González-Millán, ‘La articulación del discurso antológico gallego en el siglo XIX’, p. 485.

Literary System”.²¹ Este concepto resulta un instrumento teórico moi axeitado para establecer un modelo científico do acontecer literario e permite unha descrición que vai alén da historia literaria tradicional, centrada nos elementos inmediatos do proceso (autor, texto e lector), ao incluír outros axentes e factores que interveñen no funcionamento do feito literario: a teoría e mais a crítica literaria, a tradución de produtos doutros sistemas, as institucións ou os diferentes elementos que interveñen no propio proceso editorial.²² Cremos que este marco teórico é especialmente relevante para o noso estudio polo carácter antolóxico e misceláneo que acabamos de sinalar do *corpus* escollido.²³ Sen embargo, esta aproximación non impide o emprego doutros instrumentos teóricos máis tradicionais centrados nunha análise máis inmanente dos propios produtos literarios.

A teoría dos polisistemas, dentro da que se encadra o concepto de sistema literario, tamén resulta moi útil á hora de analizar situacións en sociedades bilingües ou multilingües en que dúas ou máis literaturas están operando ao mesmo tempo como é o

²¹ Segundo Even-Zohar, o sistema literario baséase nunha serie de normas e modelos aos que a sociedade atribúe valores, os cales afectan a autores, críticos e lectores dentro dun contexto socio-cultural determinado. Os valores, de natureza colectiva e convencional, son organizados e atribuídos polo propio sistema sen criterios obxectivables. Estas normas e valores producen habitualmente conflitos entre os diferentes estratos do sistema (centro/periferia ou conservación/anovación) e a decantación destes conflitos dá coma resultado a evolución do sistema. Even-Zohar, Itamar, “The Literary System” en ‘Polysystem Studies’, *Poetics Today*, 11, 1 (1990), 1-268.

²² Even-Zohar, tomando coma modelo e punto de partida o esquema dos elementos da comunicación de Roman Jakobson, distingue unha serie de factores que están involucrados no conxunto de actividades ás que normalmente se lles aplica o adxectivo “literario”, de xeito que “escritor”, “lector” ou “texto”, especialmente este último, deixan de ser os factores privilexiados á hora de analizar o feito literario. Segundo Even-Zohar, non se poden establecer xerarquías neses factores porque son interdependentes e esa interdependencia é precisamente o que fai que funcionen: “Thus, a CONSUMER may “consume” a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the “product” (such as “text”) to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme”. Even-Zohar, “The Literary System”, p. 34.

²³ “Falar de sistema, implica pensar o teatro como complexidade organizada e integrada por elementos que configuran estruturas e que cumpren unhas funcións, que esixe unha descrición interna e externa e sempre interdependente, o que nos leva a considerar dinámicas intrasistémicas e dinámicas intersistémicas e as relacións entre as mesmas. Implica, en consecuencia, partir dun enfoque globalizador, que integre sincronía e diacronía, á hora de enfrontar esa realidade na súa complexidade, ora nunha análise da carácter histórico que nos axude a entender dinámicas socioculturais concretas nun tempo determinado, ora nunha proxección das conclusións da análise que nos axude a transformar a realidade actual”. Vieites, Manuel F., *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003), p. 16.

caso galego. Para un estudio máis completo, o enfoque ideal sería analizar a dinámica do “sistema literario/teatral de Galicia”, sen partir da consideración do código lingüístico en que se producen as súas actividades e manifestacións, pero sobrepasaría doadamente os límites do noso traballo. Polo tanto analizaremos o “sistema literario/teatral galego” coma un subsistema determinado polo código que opera dentro dun sistema de maiores dimensións.²⁴

Outras aproximacións sociolóxicas ao feito literario como a teoría do campo de Pierre Bourdieu, contribúen a complementar a teoría dos polisistemas e mais o concepto de sistema literario de Even-Zohar.²⁵ Bourdieu define o campo literario como un campo de forzas que se exercen sobre todos aqueles que penetran nel, de maneira diferencial segundo a posición que ocupan, ao tempo que é un campo de loitas de competencia que tenden a conservar ou a transformar ese campo de forzas. Esas forzas ás que Bourdieu se refire son os lectores, os editores, os críticos, os demais autores (cos seus moi diversos graos de recoñecemento social).²⁶ O campo literario, por conseguinte, evolúe en función das loitas internas e as sancións externas seguindo unha dinámica de

²⁴ Vieites fai esta distinción operativa en *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, p. 30. Como sinala Vieites, o uso das categorías ou tendencias “hexemónica”, “marxinal”, “desprazada” e “subxugada” que establece Juan Villegas pode resultar de utilidade á hora de situar o teatro (en) galego no marco do sistema teatral de Galicia, isto é, tendo en conta o teatro (en) español no seu funcionamento. O teatro (en) galego situárase historicamente na última das catro tendencias. Véxase Villegas, Juan, *Para un modelo de historia del teatro* (Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997), pp. 117-133.

²⁵ Para as elaboracións máis enfocadas no campo literario véxase Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993); *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997); *O campo literario* (Bertamiráns-Ames-A Coruña: Laiovento, 2004). De todos xeitos, Bourdieu desenvolve moitos dos conceptos centrais para esta teoría, especialmente o de *habitus*, noutros traballos que non se concentran especificamente no campo literario. Véxase Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

²⁶ Bourdieu, como Even-Zohar, ve na loita por ocupar posicións dominantes e na dinámica conflitiva entre “conservación” (da orde establecida) e “subversión” o motor da evolución e desenvolvemento do campo: “El proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el campo (en virtud de su capital específico), propenden a la conservación, es decir a la defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra, del orden simbólico establecido, y quienes propenden a la ruptura herética, a la crítica de las formas establecidas, a la subversión de los modelos en vigor y al retorno a la pureza de los orígenes. De hecho, sólo el conocimiento de la estructura puede aportar los instrumentos de un auténtico conocimiento de los procesos que conducen a un nuevo estado de la estructura y que, en este sentido, incluyen también las condiciones de la comprensión de esa estructura nueva”. Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 307-309.

desgaste das obras consagradas, aparición dunha avangarda que crea un efecto de ruptura e a banalización dese efecto de ruptura.

O campo literario está incluído dentro dun campo máis amplo que Bourdieu denomina campo de produción cultural, o cal, á súa vez, forma parte do que o sociólogo francés define coma campo do poder. Bourdieu establece os conceptos de capital económico, capital cultural e capital simbólico coma os elementos que van ser definidores das posicións ocupadas polos artistas/escritores dentro do campo.²⁷ O *habitus* dun artista/escritor xunto co feito de posuir determinados tipos de capital contribúen a determinar a súa tendencia a ocupar determinadas posicións dentro do campo.²⁸ Este concepto de *habitus*, segundo Even-Zohar, axuda a establecer un vínculo entre o repertorio,²⁹ xerado socialmente, e os procesos de inculcación e internalización no individuo. Para Bourdieu, os modelos que un individuo ou grupo pon en funcionamento non son universais senón que son esquemas ou disposicións que se

²⁷ O capital simbólico relaciónase co grao de prestixio, fama ou consagración e a súa adquisición depende da dialéctica entre “coñecemento” e “recoñecemento”. Pola súa banda, o capital cultural defínese coma unha forma de coñecemento, un código internalizado ou unha adquisición de coñecementos que lle dá a un determinado axente social a empatía, aprecio ou competencia para descifrar relacións e artefactos culturais. O capital cultural obtense por medio dun longo proceso de adquisición e inculcación a través acción pedagóxica da familia, os membros do grupo e das institucións sociais (educativas). Polo que respecta ao capital simbólico, Bourdieu afirma o seguinte: “El poder simbólico que se adquiere a través de la obediencia a las reglas de funcionamiento del campo se opone a todas las formas de poder heterónimo que algunos artistas o escritores, y, más ampliamente, todos los poseedores de capital cultural —expertos, mandos intermedios, ingenieros, periodistas— pueden acabar recibiendo como contrapartida de los servicios técnicos o simbólicos que prestan a los dominantes (especialmente en la reproducción del orden simbólico establecido)”. Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 327-8.

²⁸ “La propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas, y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera prescindiendo de todo beneficio económico a corto plazo, parecen depender en gran medida de la posesión de un capital económico y simbólico importante”. Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 387.

²⁹ Para Even-Zohar o repertorio non se reduce a un conxunto de textos senón que designa o conxunto de leis e materiais que determinan a elaboración (produción) e uso (consumo) dun determinado produto (texto): “Therefore, a ‘repertoire’ may be the shared knowledge necessary for producing (and understanding) a ‘text’, as well as producing (and understanding) various other products of the literary system. There may be a repertoire for being a ‘writer’, another for being a ‘reader’, and yet another for ‘behaving as one should expect from a literary agent’, and so on. All these must definitely be recognized as ‘literary repertoires’”. Even-Zohar, “The Literary System”, p. 40.

adquiren, adoptan e adaptan da experiencia e o sistema de relacións dominante nun determinado entorno (*milieu*).³⁰

Na sociedade capitalista, o campo do poder defínese polo feito de que o capital económico é máis determinante có capital cultural á hora de ocupar unha posición central ou dominante. Sen embargo, no campo de produción cultural dáse o fenómeno inverso, porque nel, segundo Bourdieu, opera a idea do “desinterese”, e o capital cultural resulta máis valorado có capital económico. Este feito dá lugar á formación de dous subcampos: o subcampo de produción restrinxida, onde os produtores veñen definidos pola posesión de capital cultural e a ausencia de capital económico e onde se sitúan aqueles que son valorados polos seus iguais e polos novos artistas que tentan acadar a consagración; e mais o subcampo de gran produción, onde os produtores están consagrados por premios, gozan de recoñecemento social ou son “profesionais” na pescuda do éxito comercial e a obtención de capital económico por riba do capital cultural, máis estes escritores adoitan ser simbolicamente desacreditados polos seus iguais. O primeiro destes dous subcampos ten un maior grao de autonomía e organízase segundo o principio de xerarquización interna: o recoñecemento dos pares que sitúa aos seus integrantes nas categorías de vangarda bohemia e vangarda consagrada. Namentres que o segundo deles ten un menor grao de autonomía e, polo tanto, organízase segundo un principio de xerarquización externa: o éxito comercial e de público, é dicir, a consagración popular e burguesa do artista/escritor.

En resumo, o campo literario sería aquel espazo social onde se producen as loitas pola lexitimidade entre aqueles que o integran, e esas loitas, evidenciadas en obras, manifestos, tendencias, etc., son as que determinan a propia evolución do campo.

³⁰ Bourdieu define o *habitus* coma “a system of internalized embodied schemes which, having been constituted in the course of collective history, are acquired in the course of individual history and function in their practical states, for practice (and not for the sake of pure knowledge)”. Bourdieu, *Distinction*, p. 467.

Ademais, para Bourdieu, as posicións ocupadas polos artistas/escritores dentro do campo van estar determinadas polo espazo dos posíbeis³¹ para os axentes nese campo e polas súas disposicións, configuradas a partir da súa orixe social e, fundamentalmente, polo seu *habitus*.³²

3. A literatura nos procesos de construción nacional: “nacionalismo literario” e “literatura nacional”

Para poñer nun contexto axeitado moitas das ideas que se van tirar da nosa análise dos Cadernos da EDG sería necesaria unha introdución en detalle sobre o funcionamento dos procesos de construción nacional e mais sobre a orixe, os protagonistas, a ideoloxía e mais a evolución do nacionalismo galego dentro de (e contra) o Estado español ao longo dos últimos cento cincuenta anos.

A orixe das nacións e do nacionalismo levan sendo obxecto de estudo e análise dende hai moitos anos, o que deu lugar á existencia dunha amplísima bibliografía sobre o tema. Unha reflexión detida sobre esta aspecto vai alén dos obxectivos deste traballo polo que nesta sección imos limitarnos a sinalar unha serie de ideas que foron xurdindo e que se desenvolverán máis de vagar nos capítulos correspondentes. Partindo dunha aproximación constructivista aos procesos de construción nacional, aceptamos para a nación o concepto de “comunidade imaxinada” formulado por Benedict Anderson no

³¹ Bourdieu caracteriza o espazo dos posíbeis coma “el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un *habitus* determinado, es decir como un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer», «movimientos» por lanzar, revistar por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por «superar», etc.” En opinión de Bourdieu, “La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta a cada agente como un espacio de posibles, como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles.” Véxase Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 348.

³² De todos xeitos, dende o noso punto de vista, cómpre ter certa cautela ao aplicar o modelo teórico de Bourdieu xa que o sociólogo francés, ao contrario que Even-Zohar, o constrúe tomando coma base un sistema literario nacional —o francés— consolidado, oficial, altamente institucionalizado, que goza de grande prestixio e autonomía e os principios xerais que se tiran poden non funcionar no caso de literaturas en linguas minoritarias e contextos culturais dominados, coma é o caso do galego, que en moitos casos xorden ou forman parte de procesos conscientes de construción nacional.

seu traballo pioneiro *Imagined Communities* (1983).³³ Anderson e a meirande parte dos outros estudosos das orixes da cuestión nacional nos últimos tempos, malia ter diferentes puntos de partida, coinciden no carácter de “artefacto cultural”³⁴ e nunha serie de ideas sobre os procesos de construción nacional: a modernidade do fenómeno; a influencia decisiva das ideas da Ilustración (racionalismo e universalismo) e o Romanticismo (valoración do sentimento e da especificidade cultural); o papel determinante das linguas vernáculos e da idea de unidade lingüística;³⁵ a necesidade de crear homoxeneidade e cohesión socio-cultural coa “invención de tradicións” e mais o uso da literatura e da historia con esa función;³⁶ o papel de certas metáforas

³³ “It [the Nation] is an imagined political community –and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. [...] The nation is imagined as limited because even the largest of them has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations. [...] It is imagined as sovereign because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm. [...] Finally, it is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship.” Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, revised ed. (London: Verso, 1991), pp. 5-7.

³⁴ Véxase Smith, Anthony D., *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism* (London and New York: Routledge, 1998).

³⁵ Véxase Anderson, *Imagined Communities* e Hobsbawn, Eric J., *Nations and Nationalism since 1780* (Cambridge University Press, 1990).

³⁶ Véxase Hobsbawn, *Nations and Nationalism since 1780*; Gellner, Ernest, *Nationalism* (London: Phoenix, 1998) e Even-Zohar, Itamar, ‘A función da literatura na creación das nacións de Europa’, *Grial*, XXXI, 120 (1993), 441-458. Con respecto á “invención de tradicións” Hobsbawn describe o proceso coma “a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past”. Véxase Hobsbaw, Eric J. e Ranger, Terence, *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press, Canto ed.1992 [1983]), p.1. Esta obra concéntrase na invención de tradicións nas nacións que forman parte do Reino Unido (Escocia e Gales) e nas antigas colonias (India e África) mais o derradeiro artigo, ‘Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914’, escrito por Hobsbawn, concéntrase neste feito en Europa. Moitas novas institucións políticas, movementos ideolóxicos e grupos tiveron que inventar a súa continuidade histórica porque non tiñan precedente ningún, creando un pasado remoto alterando os feitos ou simplemente ficcionalizándoo. Segundo Hobsbawn, as “tradicións inventadas” responden a tres tipos que en moitos casos se solapan: as que establecen ou simbolizan cohesión social e pertenza a unha determinada comunidade, sexa esta real ou artificial; as que establecen e lexítiman institucións, *status* ou relacións de autoridade; as que teñen coma principal obxectivo a socialización inculcando crenzas, sistemas de valores ou pautas de comportamento. Sen embargo, segundo Hobsbawn, no momento en que o nacionalismo deixa de ser un movemento restrinxido a unha elite e comeza a estenderse entre sectores máis populares, especialmente a partir de 1918, a literatura vai perdendo relevancia como medio de expresión da identidade nacional en sociedades modernas, cun forte desenvolvemento urbano e tecnolóxico, sendo substituída polos medios de comunicación de masas (prensa, radio, cinema e, posteriormente, a televisión).

(*awakening*) e determinados sectores da sociedade (intelectuais) á hora de construír esa homoxeneidade.³⁷

Desafortunadamente tampouco temos espazo de abondo neste traballo para facer unha análise detida do desenvolvemento do nacionalismo galego mais tamén resulta ben coñecido polos estudosos da literatura galega. Por iso remitimos aos traballos históricos sobre a cuestión que se inclúen na bibliografía porque deles proceden unha boa parte das ideas e categorías neste eido que empregamos ao longo deste estudo.³⁸ Abonda con dicir aquí que, no caso de Galicia, o obxectivo máis importante da planificación cultural elaborada polos galeguistas a partir da segunda metade do século XIX foi, por unha banda, a difusión das súas ideas sobre a rexión/nación, especialmente no que se refire á construción da identidade galega —creando un espazo público³⁹ no que poidan circular

³⁷ Véxase Gellner, *Nationalism* e Smith, Anthony D., *The Ethnic Origins of Nations* (Oxford: Blackwell, 1986) e *National Identity* (London: Penguin, 1991).

³⁸ Dende o punto de vista meramente teórico cremos que o traballo de Miroslav Hroch ‘From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe’ publicado en Balakrishnan, Gopal (ed), *Mapping the Nation* (London: Verso, 1996), pp. 78-97 resulta moi útil para o caso galego ao concentrarse nas fases dos movementos de construción nacional nos países do de Europa central e oriental que estaban inseridos en unidades político-administrativas máis amplas. Segundo Hroch, calquera que sexa a natureza dos primeiros grupos sociais que a “conciencia nacional” capte, as masas populares son as últimas en verse afectadas por ela. Partindo deste principio, Miroslav Hroch estableceu unha división da historia dos movementos nacionais en tres fases: na Europa decimonónica, para a cal foi creada, a fase A era puramente cultural, literaria e folclórica, e non tiña ningunha implicación política, ou sequera nacional, determinada; na fase B atopamos un conxunto de precursores e militantes da “idea nacional” e os comezos de campañas políticas a favor desta idea; na fase C os programas nacionalistas obterían o apoio das masas, ou polo menos parte do apoio das masas que os nacionalistas sempre afirman que representan. A transición da fase B á fase C é evidentemente un momento crucial na cronoloxía dos movementos nacionais. Para elaborar unha visión ben detallada do desenvolvemento do nacionalismo galego nos últimos dous séculos remitimos ao traballo de Xusto G. Beramendi e Xosé M. Núñez Seixas *O nacionalismo galego* (Vigo: A Nosa Terra, 1995) e *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (Vigo: Xerais, 2007), do primeiro autor. Para unha visión moi sintética da evolución dos nacionalismos en España véxase o traballo de Xosé M. Núñez Seixas *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)* e *La España de los nacionalismos y las autonomías* de José Luís de la Granja, Xusto G. Beramendi e Pere Anguera (Madrid: Síntesis, 2001). *A idea de nación* de Ramón Máiz (Vigo: Xerais, 1997) conecta as diferentes compoñentes que entran a formar parte do nacionalismo galego coas aproximacións teóricas xerais á cuestión da construción nacional. *Figuras da nación* de Ramón Villares (Vigo: Xerais, 1997) fai unha aproximación a algúns dos persoeiros do nacionalismo galego e momentos e temas clave na súa orixe e desenvolvemento. Todos estes traballos atopan o seu complemento na *Historia de Galicia* de Ramón Villares (Vigo: Galaxia, 2004).

³⁹ Entendemos por espazo público un escenario das sociedades modernas no que a participación política exercece por medio da conversa; o espazo no que os cidadáns deliberan sobre asuntos de interese común, e polo tanto funciona coma un ámbito institucionalizado para a interacción discursiva. Véxase Fraser, Nancy, ‘Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy’,

discursos críticos fronte ao “oficial” e así poder contrarrestar o discurso hexemónico⁴⁰ español— e, por outra, acadar unha lingua e unha literatura nacionais que fosen quen de competir con outras linguas e literaturas nacionais percibidas coma prestixiosas, de xeito que a xente da nación puidese sentir o orgullo de identificarse con elas. Neste contexto xurde a literatura galega e unha vez consolidada a actividade literaria en galego nos xéneros poético e narrativo, o seguinte paso consistiu en desenvolver o xénero dramático, potencialmente o máis complexo, por mor dos múltiples factores que forman parte do feito teatral e pola súa dimensión de asunto “de Estado”.⁴¹ Pero o teatro tiña a vantaxe de que podía situar a lingua no espazo público e chegar a un público máis amplo o que o convertía nun instrumento privilexiado para artellar a experiencia colectiva e construír a identidade nacional.⁴²

Ao facermos unha análise diacrónica da evolución da literatura galega e mais do teatro, pódese falar da existencia de dúas fases diferenciadas: un primeiro momento que Xoán González-Millán define como “nacionalismo literario” e un segundo momento que —aínda en fase de consolidación, xa que comezaría coa posta en marcha das

en Calhoun, Craig (ed.), *Habermas and the Public Sphere* (Cambridge: The MIT Press, 1992), pp. 109-142 [110-111].

⁴⁰ Entendemos a hexemonía, en termos de control da sociedade política e da sociedade civil, imposta polo Estado central (español).

⁴¹ O teatro, como asunto “público”, convírtese en asunto “de Estado”, especialmente certo teatro político que cuestiona o *statu quo* e tenta espallar un discurso alternativo ao oficial ou dominante pode ser silenciado, excluído do espazo público de moitos xeitos e isto vén sendo o que aconteceu co teatro (en) galego durante certos períodos nos últimos douscentos anos. Juan Carlos Rodríguez traza o proceso de distinción entre o público e o privado e mais configuración do espazo público, que relaciona coa aparición do chamado teatro burgués e a idea do teatro coma un asunto “de Estado”. Véxase Rodríguez, Juan Carlos, ‘Lenguaje de la escena. Escena árbitro/Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)’, *La norma literaria* (Diputación Provincial de Granada, 1994), pp.137-211. O filósofo francés Alain Badiou tamén desenvolve a cuestión en *Rapsodia polo teatro. Breve tratado filosófico* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1994). Manuel F. Vieites, en ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega. A brevidade como imposición e como elección’, *Grial*, 131 (1996), 363-378 e Daniel Cortezón, en *Teatro e nacionalismo* (A Coruña: CEDG nº 45, 1984), ofrécenos unha panorámica que inclúe documentos sobre la prohibición de representar nos teatros pezas “que no sean en idioma castellano”. Esta exclusión é tamén en grande medida a que, segundo Vieites, explica a “brevidade” da literatura dramática en galego.

⁴² Nos seus traballos *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)* e *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia (1882-1936)* (Lugo: TrisTram, 2005), Manuel F. Vieites fai un estudio ben completo das orixes do teatro galego (moderno) e as súas relacións co movemento galeguista, así como do estado do sistema nesas etapas iniciais.

institucións autonómicas coincidindo no tempo co proxecto da EDG — denomina “literatura nacional”. Por “nacionalismo literario” enténdese “a utilización do discurso literario para consolidar e lexitimar un determinado ideario nacional” ou nacionalista; namentres que unha “literatura nacional” caracterízase por presentar unha serie de elementos comúns nun determinado corpus textual, gozar dunha certa autonomía e autodeterminación, presentar un certo grao de institucionalización e que a produción literaria se comportase coma un sistema en continuo diálogo consigo mesmo e cos outros sistemas literarios.⁴³

Ao longo deste traballo intentaremos amosar coma os textos dramáticos que encadramos dentro da fase do “nacionalismo literario” forman parte inicialmente dunha estratexia de resistencia fronte a unha situación asumida de subalternidade da cultura galega e como o emprego da literatura dramática e do teatro coma espazos privilexiados para a configuración dunha identidade nacional e a reivindicación política provoca, á súa vez, que o seu discurso se caracterice por unha estética conservadora, unha limitación en canto a temas, ambientación e personaxes, unha tendencia cara o épico e pola escritura e lectura en clave de grupo, dadas as abondosas coincidencias co discurso político-ideolóxico reivindicativo do nacionalismo galego anterior á Guerra Civil. Antón Figueroa expresa esta idea de xeito moi preciso en *Diglosia e texto*: “Se un mundo sociocultural se encontra con que durante séculos non produciu textos, non puido producir textos porque a palabra lle foi confiscada ó longo da súa historia, ocorrerá que os posibles textos que produza veranse sometidos a unha serie de condicionamentos que ameazan o seu funcionamento como textos estéticos”.⁴⁴ Para

⁴³ Véxase González-Millán, Xoán, ‘Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega’ en *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994* (1995), 67-81.

⁴⁴ Figueroa, Antón, *Diglosia e texto* (Vigo: Xerais, 1988), p. 32. E, poderíamos engadir, que os fan funcionar coma textos fundamentalmente pragmáticos. De feito, na fase do “nacionalismo literario”, cáseque se podería afirmar que hai unha nivelación entre os diferentes textos que se producen e, dentro do propio

comprobar isto servirémonos da análise dalgunhas das liñas temáticas e formais dominantes nos textos dramáticos que incluimos dentro da fase do “nacionalismo literario” que confrontaremos brevemente con algúns dos principais textos teóricos sobre o nacionalismo galego da época.

En contraste con esta situación poderemos comprobar, polo menos dun xeito aproximativo, como na fase de institucionalización do discurso literario existe un funcionamento máis autónomo dos textos dramáticos coma *opera aperta* e, a nivel xeral, un rexeitamento consciente da posibilidade de facer un uso pragmático dos mesmos aínda cando, aparentemente, as súas liñas temáticas puidesen ser a primeira vista semellantes. O tratamento que os autores contemporáneos farán dos vellos materiais resultará, coma veremos, ao analizar algúns motivos comúns, completamente diferente.

4. Literatura dramática e creación teatral

Un aspecto que sempre suscita polémica ao falar de teatro é a tendencia a reduci-lo á literatura dramática nos traballos académicos. Nada máis lonxe da nosa intención. De feito, somos conscientes de que unha análise sistemática do fenómeno “teatro” non debería deixar de lado a representación porque a conformación fundamental do teatro provén das súas convencións representativas: da necesaria presenza no tempo e no espazo dos dous “suxeitos” imprescindíbeis da comunicación teatral, actor e público; do necesario desdoblamento de cada un dos “elementos representantes” que, ao mesmo

proceso comunicativo, entre as distintas instancias que constitúen eses textos: unha total coincidencia entre o “autor empírico”, o “autor implícito”, o “lector implícito” e o “lector empírico” do texto que, coma acabamos de sinalar, provoca unha lectura e unha crítica de grupo. Darío Villanueva en ‘Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca’, en González del Valle, Luis T. e Villanueva, Darío (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (Society of Spanish and American-Spanish Studies, 1984) fai unha revisión teórica de todos estes conceptos. Sobre a lectura de grupo véxase Figueroa, *Diglosia e texto*, pp. 51-54.

tempo que son, se converten nun outro representado.⁴⁵ Mais somos conscientes tamén das dificultades que iso implica pola natureza “temporal” e “única” de cada representación teatral.⁴⁶

Todo texto literario, aínda que se lle engada o adxectivo “dramático” entra dentro dun sistema de comunicación —xa que ten unha intencionalidade comunicativa— e constitúe un produto, un obxecto lingüístico que como tal pode ser analizado. O texto dramático é un texto literario na medida en que nos presenta un mundo de ficción, autónomo e independente, creado por medio da linguaxe —que ten sentido e é un fin en si mesmo xa que a primeira recepción normalmente faise a través da lectura— mais é específico dentro dos textos literarios polo feito de presentar características procedentes da súa virtualidade teatral, é dicir, desa posibilidade de ser “outro”.⁴⁷ O texto literario (dramático) configura unha imaxe do mundo que vén determinada polas forzas condicionantes das transformacións do mundo dramático e ven xustificada por unha determinada ideoloxía. Como acontece con calquera outro texto literario, o texto dramático presenta un complexo de posibilidades interpretativas e o seu sentido é basicamente producido polo lector, mais presenta unha serie de características que o fan específico e diferente doutros textos literarios: (1) o uso da función apelativa da linguaxe e a ausencia de intermediario; (2) o funcionamento da palabra coma desencadeante da acción; (3) a configuración do mundo da ficción a

⁴⁵ García Barrientos, José L., *Como se comenta unha obra de teatro* (Madrid: Síntesis, 2001), p. 29.

⁴⁶ Tadeusz Kowzan en *Literatura y espectáculo* (Madrid: Taurus, 1992) proporciona una guía extremadamente valiosa para a análise e o estudo dos diferentes factores que constitúen o espectáculo teatral.

⁴⁷ Villegas, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1991), p. 16. Juan Villegas fai a distinción entre “texto dramático” para referirse ás obras literarias de carácter teatral e “texto teatral” para a manifestación escénica na que entran todos os elementos coma maquillaxe, escenografía, dicción, iluminación, vestuario, son, movemento corporal, etc. “El texto dramático configura un mundo que elimina la neutralidad de las situaciones y les proporciona su potencialidad dramática. Los sucesos, motivos, problemas ideológicos, personajes, etc., adquieren una dimensión que hace posible la realización de la virtud específica propia del drama al incorporarse a cierta clase de construcción del mundo o disposición de los sucesos. Su estudio e interpretación es uno de los aspectos más importantes de una estrategia de análisis en que se conciba la aprehensión de lo dramático” [p. 25].

través do diálogo dramático; (4) o papel das acotacións coma constituíntes do texto que cómpre analizar na medida en que se poden considerar coma o discurso do dramaturgo ficticio e teñen dúas funcións fundamentais: establecen unha relación visual entre o mundo do drama e o lector, mostrando o mundo imaxinario coma espectáculo, e contribúen á caracterización de personaxes, á descrición do mundo físico e mais á enunciación ideolóxica de comportamentos; finalmente, (5) o maior ou menor condicionamento do texto dramático pola virtualidade teatral, é dicir, a potencialidade do texto para ser representado. Á intertextualidade que se dá en todo texto literario, no caso do texto dramático hay que engadir a contextualidade teatral.⁴⁸

En resume, cremos que non se pode negar o carácter autónomo e literario dos textos dramáticos e cómpre ter en conta que nun sistema cultural coma o galego, no que a precariedade na que se desenvolve impediu a representación de moitos espectáculos e condicionou a produción textual de moitos autores, causando a case total ausencia de persoas dedicadas de maneira constante ao teatro como espectáculo, os textos dramáticos funcionaron e foron recibidos en moitos casos como libros e non como espectáculos teatrais, sen deixaren por iso de exercer unha forte influencia no sistema, de maneira que cremos que é totalmente lexítima a súa consideración coma obxecto de análise.

⁴⁸ García Barrientos emprega o concepto de “drama” que se atoparía a medio camiño entre a fábula e a escenificación e o define coma un “conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados.” É posíbel concibir o drama como “la acción teatralmente representada” (o punto de intersección entre o contido diexético — argumento/fábula— e a escenificación propiamente dita). Esta concepción significa que non só se considera todo o representado nin o significado sen máis, senón o que se representa dunha maneira, dun “modo” característico: “el propio del teatro”. O teatro é a “actuación por excelencia” e o drama a “fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa”. Para este autor existen dúas maneiras de plasmación dun “drama”: o espectáculo e a obra literaria, sendo esta última a maneira maioritaria para a conservación do “drama” na literatura occidental. Véxase García Barrientos, *Como se comenta unha obra de teatro*, pp. 29-32.

5. Criterios de organización e síntese dos capítulos

A organización do contido deste traballo non resultou un labor doado por mor do carácter misceláneo dos textos que son obxecto de estudio polo que houbo que aplicar diferentes criterios relacionados co obxectivo prioritario que se lle dá á análise de cada texto. Basicamente a distinción establecida en primeiro lugar é entre os produtos das actividades e relacións intra-sistémicas e os produtos das actividades e relacións inter-sistémicas sen facer unha distinción exclusiva dos tipos de produtos que están involucrados. No primeiro caso a meirande parte destes produtos van ser textos dramáticos, aínda que tamén se consideran outros tipos de textos: de teoría e crítica literaria, de investigación teatral e parateatral, materiais de traballo, literatura dramática dirixida á infancia, etc. No segundo caso predominan as traducións directas de textos dramáticos, pero tamén se terán en conta todos aqueles textos que caen baixo a denominación de “versión” ou “adaptación”, manifestos e textos de teoría e crítica literaria/teatral sobre produtos de literaturas “alleas”. A relevancia que todos estes textos teñen no funcionamento do sistema é semellante pero os textos dramáticos galegos recibirán unha atención especial polo feito de teren funcionado coma instrumentos privilexiados para a reivindicación e mais a construción nacional.

Para a análise dos produtos textuais das relacións e actividades intra-sistémicas imos empregar o criterio cronolóxico fundamentalmente por razóns prácticas: a el poden vencellarse unha serie de acontecementos históricos, desenvolvementos políticos e cambios sociais relevantes, unha serie de etapas no desenvolvemento do proceso de construción nacional, unha serie de actividades (intelectuais, artísticas, editoriais, políticas, dinamizadoras, etc.) e colectivos (Irmandades da Fala, Nós, Abrente, etc.) fundamentais na constitución e desenvolvemento do sistema literario/teatral e existe

unha periodización xa establecida polos expertos na historia do teatro galego que, con pequenas variantes, resulta en xeral aceptada.

Así, pois, no capítulo I farase unha análise do sistema literario/teatral galego centrado nos textos dramáticos que foron producidos antes do ano 1915,⁴⁹ periodo en que o galeguismo opera baixo a categoría de “rexionalismo”, discutindo o concepto de textos fundacionais e prestando especial atención ás orixes da literatura dramática en galego, aos trazos que van caracterizar o teatro da época e mais á aparición, desenvolvemento e papel desempeñado polo subxénero “drama histórico”, xa que un número significativo dos textos correspondentes a este periodo que se publican nos Cadernos se poden encadrar nese subxénero. Un aspecto que ocupará tamén un lugar destacado na nosa análise será o uso de metáforas e mais a “invención” de mitos nacionais e a lexitimación da propia existencia do xénero que se fai dende os Cadernos.

No capítulo II vanse comentar unha serie de textos dramáticos que foron escritos e publicados entre 1915 e 1936 e algúns textos de crítica literaria relacionados con eles.⁵⁰ A constitución das Irmandades da Fala produciuse en 1916 e con ela veu a redefinición ideolóxica do galeguismo coma “nacionalismo galego”. 1936 é a data na que o acontecemento traumático que supuxo a Guerra Civil española e a victoria

⁴⁹ Este periodo correspóndese *grosso modo* co que Vieites denomina “dramática rexional” ou “teatro rexionalista”. Vieites, ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega’, pp. 363-378 e *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, Vieites emprega 1812 como data inicial, considerando así *A casamenteira* coma o texto fundacional do xénero dramático, e 1919, ano de fundación do Conservatorio Nazonal de Arte Galega, coma límite. A creación das Irmandades da Fala é no ano 1916 e é a partires dese ano cando o ideario galeguista pasa a ser definido en termos de “nacionalismo”. Laura Tato en *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936* (Vigo: A Nosa Terra, 1999) emprega a denominación “teatro rexionalista” e coincide con Vieites na data de 1919 aínda que retrasa o inicio deste periodo ata 1882, ano de estrea de *A fonte do xuramento*. Sen embargo noutros traballos usa o ano 1915 como fronteira entre estas dúas fases. Véxase *Teatro e nacionalismo (Ferrol, 1915-1936)* (Santiago de Compostela: Laivento, 1995) e *Teatro galego (1915-1931)* (Santiago de Compostela: Laivento, 1997). Os dous autores fan subdivisións en cada un destes periodos que non van resultar especialmente relevantes para o noso traballo.

⁵⁰ É a etapa que Vieites denomina “dramática nacional”, categoría que vai resultar pertinente na nosa análise. Vieites, ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega’, pp. 363-378. Tato non lle dá un nome específico senón que o divide en varias fases. Para o noso traballo o uso do adxectivo nacional para o teatro dese periodo vai ser relevante e é coherente en certa maneira co concepto de “nacionalismo literario” de González-Millán.

franquista deixa o proxecto galeguista ferido de morte. Nese periodo presenciamos a construción dun repertorio para o sistema e mais as primeiras loitas por ocupar as posicións centrais ou dominantes do mesmo que se manifestan na produción textual, nos debates nos medios de comunicación —defendendo ou propoñendo certos modelos— e nas primeiras tentativas de institucionalización e elaboración dun canon da literatura dramática galega. Dada a estreita relación entre o discurso nacionalista e o discurso literario neste periodo, imos deternos neste capítulo na análise do contexto político-ideolóxico en que se producen as imaxes da nación que se constrúen a través dos textos dramáticos, a estética ou técnicas empregadas, o lugar que ocuparon eses autores e eses textos no seu momento, en que posición son resituados no momento (re)fundacional en que aparecen os Cadernos e cales son os criterios dos responsabeis dos Cadernos á hora de escoller esas obras para a súa publicación.

No capítulo III vanse analizar os textos dramáticos producidos orixinalmente entre 1936 e 1978 e todos aqueles outros textos que se relacionan con este periodo, tanto en Galicia como na diáspora, considerando o contexto en que aparecen, os seus obxectivos no momento de produción, a súa estética e temática, as imaxes nacionais que propoñen e a consideración e función que os responsabeis dos Cadernos lles outorgan na (re)configuración do sistema literario. Basicamente abrangue todo o periodo da ditadura franquista e os tres anos que tiveron que pasar dende a morte do ditador ata a aprobación da Constitución española de 1978. Por suposto, 1978 tamén é o ano de fundación da EDG. Somos conscientes de que esta periodización é discutíbel e que resulta difícil separar a actividade da EDG das coordenadas ideolóxicas en que funcionou o movemento teatral impulsado por Abrente, pero cremos que é importante considerar o conxunto de textos producidos e publicados durante a existencia da Escola nun capítulo independente. No caso de autores que participaron activamente nos

proxectos de Abrente, aínda que os textos sexan posteriores, serán incluídos neste capítulo.

No capítulo IV, como adiantabamos máis arriba, consideramos os textos dramáticos producidos e publicados durante a andaina da EDG, que transcorre paralela ao proceso de institucionalización da cultura galega e de autonomía do sistema literario/teatral. Prestámoslle especial atención a aqueles que foron premiados no Concurso de Teatro Breve pola dimensión canonizadora de “modelos” e a importancia que os premios teñen na lexitimación dun (novo) repertorio. Tamén comentamos os temas, técnicas —especialmente o uso do monólogo— e estética en que se moven estes autores/textos. Outro aspecto que discutiremos neste capítulo é a cuestión da verosimilitude unha vez que as “imaxes nacionais” semellan desaparecer da escea. Tamén se incluírá neste capítulo a literatura dramática dirixida á infancia que se produciu neses anos e foi publicada nos Cadernos prestando atención ao imaxinario que empregan e ata qué punto hai correspondencia ou non entre ese imaxinario e o que aparece nos textos dramáticos dirixidos aos adultos. Este capítulo vén presentado baixo o epígrafe neutro de teatro contemporáneo, aínda que somos conscientes da existencia de diferentes periodizacións.⁵¹

O capítulo V céntrase nas relacións inter-sistémicas, analisando as relacións do sistema galego cos diferentes sistemas dos que se decide conscientemente importar textos e “modelos” fundamentalmente por medio da tradución. Neste capítulo intentamos analizar os criterios de selección e esas tendencias e “modelos” considerando o grao de coherencia existente entre os “modelos” propugnados a través

⁵¹ Dolores Vilavedra e Manuel Vieites coinciden no establecemento de tres grupos: o grupo/xeración de Abrente, a xeración dos 80 e a xeración dos 90. A creación do Centro Dramático Galego e do IGAEM en 1985 funciona coma o acontecemento que funciona de eixo para dividir os dous últimos grupos. Véxase Vieites, Manuel F., ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega’, pp. 363-378 e Vilavedra, ‘A escrita dramática galega contemporánea’, pp. 207-218. Nós preferimos non entrar en cuestión de periodización aquí e empregar o termo “teatro contemporáneo” no dobre sentido máis amplo e restrinxido da palabra (contemporáneo ao funcionamento da EDG).

da tradución e aqueles modelos autóctonos que son canonizados ou rexeitados, xa sexa mediante a reedición de obras, a concesión de premios ou a publicación de textos.

Todos os produtos textuais que consideraremos xogan un papel fundamental á hora de canonizar ou rexeitar modelos, organizar repertorios, definir a posición e mais os límites do sistema propio, as relacións con outros sistemas e mesmo a posición da propia EDG. Cremos que a análise deste *corpus* textual poderá amosar a consistencia ou contradicións nas que se movía a EDG que en grande medida poderían extrapolarse ao propio teatro galego neste período.

A intención deste traballo non é facer unha historia do teatro galego nin da EDG senón facer unha aproximación a un conxunto de textos moitas veces citado en diferentes traballos mais nunca verdadeiramente analizado coma conxunto. Diante dese conxunto de textos agromaron ideas e cuestións sobre diferentes aspectos —que é teatro galego, que obras forman parte do teatro galego e cales son canónicas, ata que punto é relevante o teatro (en) galego para os galegos, como constrúe a imaxe de nós mesmos, é válida esa imaxe, que imaxe debería dar dos galegos (se é que debería dar algunha), que teatro se debería facer en Galicia, etc.— que obrigaron a adoptar unha aproximación multidisciplinar ao tema, a que proporciona aquel conxunto de disciplinas (historia da literatura e do teatro, teoría e crítica literaria, estudos históricos, socioloxía, etc.) que se agrupan baixo a denominación de estudos culturais. Isto levounos tamén a empregar unha cantidade importante de fontes de información secundarias —máis das desexadas— co obxectivo de contextualizar axeitadamente o noso obxecto de estudio e as ideas que intentamos desenvolver e mais de buscar probas que confirmasen as hipóteses formuladas. Observárase, pois, que en cada capítulo pode haber ás veces un exceso de descrición ou “contexto”, mais cremos que esa descrición resulta necesaria para a xustificación e comprensión das ideas que se queren expoñer. A orixinalidade

deste traballo radica na consideración para a súa análise dos textos literarios e non literarios, dos textos producidos no sistema literario/teatral galego e dos textos “alleos”, importados doutros sistemas, nun contexto de produción común e acoutado. Cremos que a outra aportación deste traballo está na análise/lectura dos textos (literarios) dramáticos nun dobre eixo temporal: coma produtos da fase do “nacionalismo literario” (tendo en conta os efectos e posición ocupada no sistema no momento da súa produción) e como factores no proceso de construción dunha literatura nacional (tendo en conta factores como a canonización/non-canonización dos modelos que representan).

Finalmente é necesario recoñecer a débeda cunha serie de investigadores e traballos que contribuíron en grande maneira á elaboración do noso. En primeiro lugar, as ideas de Xoán González-Millán e Antón Figueroa sobre o funcionamento da literatura galega expostas en diferentes traballos son as que serviron coma inspiración e base firme para o conxunto. Tamén existe unha forte débeda co traballo de Carlos Caetano Biscainho Fernandes *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* xa que contribuíu en grande maneira a contextualizar moitas cuestións que tratamos aquí proporcionando información sistemática e extremadamente relevante para este traballo e expoñendo ideas e opinións que en certos casos reafirmaron as nosas propias hipóteses pero que noutros obrigaron a facermos un rephantexamento. Ademais dos traballos cáseque pioneiros sobre o teatro galego de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado —aos que nos referimos ao principio desta introdución— e as historias da literatura galega de Ricardo Carballo Calero (1981) e Dolores Vilavedra (1999), temos que recoñecer a nosa grande débeda cos traballos de Manuel Vieites (*A configuración do sistema teatral galego 1882-1936 e Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia 1882-1936*), Henrique Rabunhal (*Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*), Laura Tato Fontaiña (*Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-*

1936); *Teatro galego 1915-1931*; *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*), Iolanda Ogando (*Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*) e Inmaculada López Silva e Dolores Vilavedra (*Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*). Tampouco se poden esquecer os traballos de diferentes investigadores recollidos nos volumes de recente publicación coordinados por Manuel Vieites: *Do novo teatro á nova dramaturxia. 1965-1995 Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento 1882-2007* (2007) e *Literatura dramática. Unha aproximación histórica* (2007). O *Catálogo de dramaturgos galegos (1973-2004)*. *De Abrente ata hoxe* (2005) tamén proporcionou unha información sistematizada inestimábel sobre os axentes protagonistas do teatro contemporáneo. A publicación destes volumes e o número de investigadores que neles aparecen é un indicador da boa saúde dos estudos teatrais, un factor fundamental no desenvolvemento do sistema, hoxendía en Galicia.

I. TEXTOS FUNDACIONAIS E MITOS NACIONAIS: HISTORIA E DRAMA HISTÓRICO

Un dos trazos máis rechamantes da colección dos Cadernos da EDG é o número de textos vellos que se reeditan ou, nalgúns casos, se publican por vez primeira. Cómpre subliñar ao respecto disto o feito de que a EDG é unha institución con fins pedagóxicos que, por medio dos Cadernos, está a recuperar ou propoñer unha tradición textual ao mesmo tempo que tenta elaborar un repertorio textual e mais un canon para un xénero, a literatura dramática galega, considerado deficitario no momento en que xorde esta colección de textos dramáticos (1978). Esta actividade forma parte do proceso xeral de institucionalización da cultura galega que se produciu, fundamentalmente, entre 1975 e 1985. Neste capítulo vaise analizar a publicación nos Cadernos da EDG dunha serie de textos dramáticos que se consideran fundacionais para o xénero. Por textos fundacionais entendemos, seguindo a definición que fai Xoán González Millán, aqueles textos caracterizados “por inaugurar unha nova vía de articulación discursiva ou temática.”⁵² O propio González-Millán, nun traballo anterior, formulaba unha tipoloxía dos textos canónicos dunha literatura nacional en situacións de deficiencia institucional onde fai a seguinte distinción: texto/arquetipo, texto/xénero, texto/ideario, texto/reivindicación, texto/contestación e texto/etnia.⁵³ Esta distinción vai resultar útil á hora de caracterizar os textos que recupera a EDG a través dos Cadernos.

Antes de comezar a nosa análise dos textos fundacionais da literatura dramática galega e mais do uso do drama histórico para a creación de mitos nacionais cómpre facer unha breve recapitulación das orixes e primeiros desenvolvementos do teatro galego.

⁵² González-Millán, Xoán *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social* (Vigo: Xerais, 1996), p. 53.

⁵³ González-Millán, Xoán, ‘Do nacionalismo literario a unha literatura nacional’, p. 73.

1. Orixes do teatro galego

O teatro, entendido como literatura dramática culta, non aparece en Galicia ata o século XIX. Hai indicios da existencia de formas teatrais ou parateatrais vencelladas á liturxia na época medieval —drama litúrxico— e nos séculos de decadencia —vilancicos de Nadal e Reis— mais non se conservan textos que poidan confirmar definitivamente estas hipóteses.⁵⁴ Fóra do ámbito relixioso é posíbel supoñer a existencia dun teatro vencellado á Corte na época medieval, xa que é indubidábel a conexión de Galicia na Idade Media coa cultura e tendencias artísticas que se estaban a desenvolver noutros lugares de Europa —fundamentalmente grazas ás peregrinacións polo Camiño de Santiago— e mesmo na lírica trobadoresca, como sinala Henrique Rabunhal, albíscanse elementos teatrais, especialmente nas *tençons* e composicións de estrutura dialogada como as cantigas de amigo ou as pastorelas.⁵⁵ Por outra banda, no período dos Séculos Escuros non se pode desbotar a existencia dun teatro popular de tipo farsesco ou entremesista, con continuidade durante o século XVIII, do que *O Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, escrito polo licenciado Gabriel Feixoo de Araúxo arredor de 1671, podería constituír un exemplo.⁵⁶ A partir do século XIX, especialmente na súa

⁵⁴ Véxase Lourenzo e Pillado Mayor, *O teatro galego*, pp. 25-33. Por outra banda, o profesor e erudito Filgueira Valverde, defensor da existencia dun teatro litúrxico medieval en Galicia, é o autor en 1969 do *Aucto de como Santa María foi levada aos ceos pra a festa da Nosa Señora de Agosto*, obra indicativa dese hipotético teatro medieval que está baseada nun texto en prosa dos Miragres de Santiago e en poemas do cancionero mariano de Afonso X. Ao tema dos vilancicos adícase un número dos Cadernos: o estudio de Xoán M. Carreira *Os “vilancicos de galegos” na liturxia do Nadal nas eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII* (CEDG nº 68, decembro 1987).

⁵⁵ Rabunhal, Henrique *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1994), pp. 13-14.

⁵⁶ Esa é a opinión que sosteñen Manuel Lourenzo e Francisco Pillado en *O teatro galego*, pp. 28-30. Suscribimos esta opinión polo feito de que resulta pouco probábel que unha obra de teatro popular como *O Entremés famoso...* xurdise da nada, sen haber unha tradición teatral popular detrás dela. Recentemente coñeceuse unha obra posterior a esta titulada *O Entremés do portugués*, obra anónima do século XVIII que tamén conecta co teatro popular. O texto foi descuberto e publicado por José Luís Pensado no volume *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (ensayos)* (A Coruña: La Voz de Galicia, Biblioteca Gallega, 1985). Esta peza breve está composta por 312 versos octosílabos, en romance, respondendo así ao modelo métrico habitual do entremés. Tamén no argumento responde ao modelo codificado, pois o seu asunto non pasa de ser unha anécdota carente de contextura espacio-temporal, inscrita totalmente na perspectiva cómico-burlesca, e que se divide en dúas partes: exposición e

primeira metade, desenvolveuse un “teatro de ocasión” constituído por breves pezas, principalmente diálogos de propaganda política ou reflexións de carácter didáctico.⁵⁷ A este teatro didáctico habería que adscribir o primeiro texto impreso da literatura dramática galega moderna: *A casamenteira*, peza breve escrita por Antonio Bieito Fandiño en 1812 e publicada por primeira vez en 1849, que se analizará máis adiante. Mais a literatura dramática en galego non tivo continuidade e non volven producirse textos ata finais de século.

Daniel Cortezón, no número 45 dos Cadernos da EDG que leva significativamente por título *Teatro e nacionalismo*, recolle algunhas leis sobre o teatro promulgadas en España que axudan a entender as circunstancias nas que se atopou o teatro galego durante o século XIX. O 15 de marzo de 1801 publícase a *Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas de estos reynos fuera de la corte aprobada por S. M. En real orden de 11 de marzo de 1801* e esta instrución di textualmente:

En ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni baylar, piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos

desenlace. Semella que o *Entremés do portugués* ía dirixido a un público galego, pois rompe totalmente co tópico que o teatro español creara sobre os galegos. Por outra banda, cómpre salientar a posibilidade de que houbera representacións de teatro galego durante o século XVIII. Leandro Carré en ‘Apontamentos para a historia do teatro galego’, *Boletín da RAG*, 235-240, 213-224 informa da representación de pezas escritas en galego nun teatro feito construír en Sada por Cornide e Saavedra, información da que se fan eco Manuel Lourenzo e Francisco Pillado en *Teatro Galego*, p. 33. Tamén deste século semella que é unha obra teatral perdida da que se conserva o chamado *Papel de Toribio*, constituído polas respostas dadas en verso por este personaxe, según afirma Henrique Rabunhal en *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, p. 24. Ademais de todo isto, non hai que esquecer pezas de teatro didáctico compostas por Diego Cernadas de Castro, o Cura de Fruime (1698-1777), como a *Loa para la fiesta de los dolores gloriosos de de María Santísima en Fruime*, seguida do *Coloquio entremesado entre el Sacristán y los Domésticos del Cura de Fruime*, nas que algúns personaxes, ocasionalmente, expresábanse en galego.

⁵⁷ Empregamos a denominación xenérica de “teatro de ocasión” para aquelas pezas que xorden a carón dun determinado acontecemento histórico, político, social, etc. Por exemplo, a principios do século XIX atopamos pequenas pezas teatrais, a maior parte delas de carácter propagandístico ou didáctico, que se relacionan con eventos como a Guerra contra os franceses ou as loitas político-ideolóxicas entre liberais e conservadores.

Reinos, así como está mandado para los de Madrid, en real Orden de 28 de diciembre de 1799.⁵⁸

Sesenta e seis anos máis tarde atoparemos outra *Real Orden* asinada por Isabel II aparecida no *Boletín Oficial del 29 de Enero de 1867, número 244* na que se di textualmente:

En vista de la comunicación pasada a este Ministerio por el censor interino de teatros del reino con fecha 4 del corriente, en la que se hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan a la Censura escritas en los diferentes dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono de las mismas destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional; la Reina (Q.D.G.) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.⁵⁹

Estes son só dous exemplos que poñen de manifesto a consideración do xénero dramático, fronte a outros xéneros literarios, coma un “asunto de Estado” e a exclusión do teatro en lingua galega dos circuítos teatrais, é dicir, dos espazos públicos.⁶⁰ Como consecuencia disto, o teatro en galego ficou reducido unicamente ao ámbito popular e marxinal sobrevivindo nas manifestacións festivas (Entroido, Maios, Semana Santa e Nadal) ou noutras celebracións relacionadas cos ciclos agrícolas (Fiadas e Muiñadas). Manuel Vieites sinala ao respecto que “nestas ocasións representábanse pequenas composicións e xogos dramáticos de carácter popular, herdeiros do teatro profano medieval e, posteriormente, da tradición entremesista”.⁶¹

⁵⁸ Cortezón, Daniel, *Teatro e nacionalismo* (CEDG nº 45, 1984), p. 5.

⁵⁹ Cortezón, *Teatro e nacionalismo*, p. 6.

⁶⁰ A consideración do teatro como un feito “comunitario” vencellado ao Estado —véxase Badiou, *Rapsodia polo teatro*, pp. 27-30— e a idea da “lingua” coma algo que bota raíces no máis fondo dunha comunidade —véxase Anderson, *Imagined Communities*, pp. 141-148— subxacen nestas leis.

⁶¹ Vieites, ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega’, p. 365. Os Cadernos recollen algunhas destas festas parateatrais: *As festas parateatrais en Galicia. A Semana Santa* (CEDG nº 6, maio 1979) e *As festas parateatrais na Galicia 2. O Entrudío –e outras festas de inverno– en Lubián* (CEDG nº 52, xaneiro 1985).

En consecuencia, durante a segunda metade do século XIX continúa desenvolvéndose un teatro popular de ocasión en forma de diálogos ou “parrafeos” sobre cuestións de actualidade ata que, o 13 de agosto de 1882, se estrea *A fonte do xuramento, drama de costumes gallegas en dous autos en verso* de Francisco María de la Iglesia González,⁶² primeira representación dunha obra de teatro galego culto da que hai noticia documentada. A obra foi estreada pola sección de literatura e declamación do Liceo Brigantino da Coruña no Teatro do Liceo, sendo director escénico Francisco Lumbreras e apuntador Luís Vicente Santos; a peza representouse por segunda vez o 27 de agosto e a terceira representación produciuse o 22 de outubro dese mesmo ano no Teatro Principal da Coruña. Hai outros textos dramáticos anteriores a 1882 dos que se ten noticia e se conservan, mais ningún deles —tampouco *A casamenteira*— aparece citado por Galo Salinas na *Memoria sobre la dramática gallega* (1896)⁶³ nin por Euxenio Carré na *Literatura Gallega* (1911)⁶⁴ ou na *Memoria crítica-bibliográfica del teatro regional* (1913).⁶⁵ Estas exclusións poden deberse basicamente a dous factores: á ausencia de “valor literario” dos textos antes citados e ao feito de seren pezas de teatro popular que non entrarían no proxecto ideolóxico de recuperación cultural dos rexionalistas, quen non tiñan en conta as manifestacións de cultura popular nin a vertente oral da lingua.⁶⁶ Esta é a razón pola que *A fonte do xuramento*, de Francisco

⁶² Francisco María de la Iglesia González (A Coruña, 1827-1897) ademais desta peza é autor de *Gallegos ¡A Nosa Terra! Escena coral en verso e nun auto, escrita para Orfeón Brigantino da Cruña* (1879) e *Os Artabros. Escena orfeónica* (1889) ambas as dúas con música de P. Veiga. Deixou en borrador unha zarzuela (*O último brindes. Zarzola nun auto*) e mais un drama sobre a guerra carlista (*O bordón salvador. Drama en dous autos*). A obra foi reeditada recentemente: *A fonte do xuramento, drama de costumes gallegas en dous autos en verso*, ed. Manuel Quintáns (Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Política lingüística, 1992).

⁶³ Salinas, Galo, *Memoria acerca de la Dramática Gallega, causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo* (A Coruña: Elsinor Teatro, 1995 [1896]).

⁶⁴ Carré Aldao, Eugenio, *Literatura Gallega*, 2nd ed. (Barcelona: Maucci, 1911).

⁶⁵ Carré Aldao, Eugenio, *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional* ed. Xoán López Viñas (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2006 [1913]).

⁶⁶ *La Galiciana* (1861), zarzuela nun acto, e *María Pita* (1862), ópera nun acto, son dúas pezas de Xan da Cova Gómez que se conservan en sendos manuscritos da Biblioteca Nacional de Madrid dos que deu noticia Xesús Alonso Montero en *Lengua, literatura e sociedade en Galicia* (Madrid: Akal, 1977); *Conversa entre os arrieiros Cosme da Grouxa, Marcos Rielo e Roque Durán* e *O litigante labrador* son

María de la Iglesia, foi considerada naquel momento o texto fundacional da literatura dramática galega: por ser a obra a partir da cal comezou a construírse un sistema teatral galego. Esta peza vén definida polos seguintes trazos: o costumismo⁶⁷ en canto á súa temática; o realismo⁶⁸ polo que atinxe á posta en escena; a forte influencia do romanticismo polo que atinxe fundamentalmente á caracterización dos personaxes; a técnica do melodrama⁶⁹ no referente á construción dunha trama con grandes doses de narratividade e escaso conflito dramático en base a antinomias do tipo bondade-maldade, amor-odio, traizón-virtude, castigo-recompensa, agresión-defensa, etc. Podemos afirmar, entón, que o drama de Francisco María de la Iglesia constituíuse no verdadeiro texto fundacional da literatura dramática galega na medida en que se convertiu na referencia inmediata —ademais do teatro español en boga— para aqueles autores que, por unhas razóns ou outras, decidiron implicarse na tarefa de construír un

dúas pezas en verso de carácter satírico e finalidade didáctico-moral de Ramón Varela conservadas por Leandro Carré; *Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo*, de Laureano Guitián Rubinos, gañadora en 1877 do Certame literario convocado co gallo da Exposición Rexional de Lugo, publicada nesta cidade en 1885 e coñecida a través dunha publicación arxentina de 1909; *Calabazas, sainete n'un auto*, escrita en 1881 por Manuel Lago González recuperada por Filgueira Valverde no volume *Lago González. Biografía y selección de su obra*, publicado en 1965. Sen embargo, Salinas afirma coñecer dúas comedias anónimas bilingües publicadas entre 1800 e 1825: *O pleito do gallego* e mais unha peza sen título que constitúe unha sátira dos realistas contra os liberais do ano 1812 onde se rende homenaxe á figura do almirante inglés Wilson, quen axudou os galegos na guerra contra os franceses.

⁶⁷ Non resulta doado facer unha definición do costumismo. Pode considerarse un xénero habitualmente breve que obriga á condensación do tema e do desenvolvemento da acción. Reflicte o ambiente popular, empregando personaxes xenéricos, sucesos reais e descrições de lugares concretos e costumes vernáculos. “En su modalidad retrospectiva, es muy frecuente que el cuadro típico se entrefiera con la divagación histórica, necesaria en muchos casos para la comprensión de lo expuesto. Del mismo modo, suele producirse la aleación del costumbrismo con la geografía humana, la historia interna, la descripción etnográfica, hasta el punto de que pueda dudarse si tanto como cuadros de costumbres deberíamos considerarlos como estudios folklóricos.” Véxase Correa Calderón, Evaristo, ‘El cuadro de costumbres’, Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española vol. 5 (Romanticismo y realismo)* (Barcelona: Crítica, 1982) pp. 349-354 [352]. Na segunda metade do século XIX o costumismo acadou o seu máximo apoxeo e pódense distinguir nel dous subxéneros: “escenas” e “tipos”. O obxectivo final do costumismo é facer un estudo do “espírito colectivo nacional.” Véxase Ucelay DaCal, Margarita, “Escenas” y “tipos” en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española vol. 5 (Romanticismo y realismo)* (Barcelona: Crítica, 1982) pp. 354-357 [357].

⁶⁸ Para unha definición do realismo aplicado ao teatro, véxase Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, ed. revisada y ampliada (Barcelona: Paidós, 1998), pp. 380-383.

⁶⁹ Para unha caracterización deste subxénero teatral, véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 286-287.

sistema teatral autóctono en Galicia.⁷⁰ Despois desta data e ata comezos do século XX, a literatura dramática galega, sempre en verso e dentro da estética realista, camiñará basicamente por tres vías: o ruralismo costumista que segue o modelo establecido por *A fonte do xuramento*; o teatro lírico (zarzuela), especialmente desenvolvido na emigración cubana e arxentina; e mais o drama histórico⁷¹ fomentado polos rexionalistas.⁷²

Este primeiro teatro en galego vai estar tamén caracterizado por unha serie de trazos que, polas limitacións do propio sistema, vanse manter como dominantes na meirande parte das obras publicadas ou representadas ata 1936. Moitos destes trazos están claramente vencellados á situación da lingua na sociedade galega. Por unha banda, o feito de que o galego ficase reducido ás manifestacións públicas no eido

⁷⁰ Isto resulta evidente, por exemplo, no drama de Galo Salinas *¡Filla...!*, escrito e publicado en 1892 e representado por primeira vez en Buenos Aires en 1894. Este drama será tamén o elixido para o seu primeiro espectáculo pola Escola Rexional de Declamación en 1903.

⁷¹ Caracterizamos un drama coma “histórico” se utiliza para a elaboración do seu argumento os feitos da historia: “Unha obra histórica é un texto literario en que o autor —dentro de todas as convencións do xénero— reconstrúe unha acción que aconteceu nun tempo pasado e ademais foi recollida no discurso histórico”. Ogando, Iolanda, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional* (Universidade da Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004), p. 48. Discutirase máis polo miúdo a cuestión do drama histórico en posteriores seccións deste capítulo prestando atención ás súas funcións no proxecto político-cultural do galeguismo.

⁷² Ao primeiro grupo pertencen obras como *A horfa de San Lourenzo* (1886), de Roxelio Civeira; un drama de 1887 de Roque Pesqueira Crespo do que se conservan 86 versos pertencentes á segunda escena do primeiro acto; a comedia *Amor e meiguería*, de Urbano González Varela, premiada nos Xogos Florais de Tui en 1891 mais nunca publicada nin representada; e mais *¡Filla...!*, de Galo Salinas, premiada no Certame de Pontevedra en 1892 e estreada en Bos Aires en 1894. Dentro do terceiro grupo pódense incluír as seguintes pezas: *Mari Castaña*, de Emilio Álvarez Giménez, premiada no Certame de Pontevedra en 1884; *Men Rodríguez Tenorio*, de Manuel Amor Meilán, premiada nos Certame de Pontevedra en 1886; *A torre de Peito Burdelo*, de Galo Salinas, premiada no Certame literario do Liceo Brigantino da Coruña en 1890; e mais *Pedro Madruga* (1897), de Xoán Cuveiro Piñol. Ademais destas pezas, cómpre subliñar que tamén na emigración en Cuba e Arxentina comezaba a dar os seus primeiros pasos o teatro galego, neste caso seguindo unha vía máis lírica: en 1884, Manuel Lugrís Freire leu ao cadro de declamación do Centro Gallego de La Habana a súa comedia en verso *A costureira de aldea* e Ramón Armada Teixeira publicou en 1885 *¡Non máis emigración! A propósito lírico-dramático*, a obra estreouse na Habana un ano despois; en 1894 *El Eco de Galicia* publicou a escena coral *Os Ártabros*, de Francisco M^a de la Iglesia e en xullo dese mesmo ano presentouse ao público o ‘Orfeón Centro Gallego’ estreando en Bos Aires o drama *¡Filla...!*, de Galo Salinas, e o monólogo *A volta da romaría*, de Manuel Novoa Costoya; a finais de 1897, o Orfeón Gallego sufriu unha escisión da que xurdiu o ‘Orfeón Gallego Primitivo’ mais, ao ano seguinte, o Orfeón Gallego estreou o cadro lírico *A volta da romaría de Santa Xusta*, de Manuel Novoa Costoya, e mais a traxedia nun acto e sete cadros *A orfa de Bastabales ou O pan da emigración*, de Eduardo García. Mentres, o Orfeón Gallego Primitivo estrea a comedia nun acto e en verso, *O xastre aproveitado*, de Xesús San Luís Romero, e mais o pasillo cómico *Recordos d’un fiadeiro*, de autor descoñecido. Para ampliar a información véxase Tato Fontaiña, Laura, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936* (Vigo: A Nosa Terra, 1999), pp. 42-47.

popular e identificado co espacio rural levou aos dramaturgos rexionalistas a tentar recrear escenicamente eses mundos aldeáns coa vontade de reivindicar os aspectos esenciais da cultura galega, incorporando ás súas pezas algúns elementos “festivos” da cultura popular ou incluso apropiándose de elementos tirados de xéneros dramáticos considerados populares como o sainete; de aí a abondosa produción de “parrafeos”, “paliques”, “lerias”, “desafíos”, “enredos”, “cadros líricos”, etc. Por outra banda, esta situación tamén levou a unha tentativa de recreación da fala popular por parte dos autores, tratando de reproducir, con diferente grao de éxito, os usos lingüísticos do mundo rural, o cal tivo coma consecuencia a alienación do público de procedencia urbana.

Nun primeiro momento, o realismo costumista resultaba unha técnica axeitada para que os autores (rexionalistas) galegos puidesen levar a cabo o seu proxecto de reivindicar a lingua e cultura autóctonas, reflectir nas súas obras con verosimilitude a “realidade” de Galicia, denunciar os males do país, romper cos tópicos sobre os galegos que se crearan dende a literatura española e amosar os valores positivos tradicionais da sociedade galega. Esta é a razón principal pola que o uso desta técnica no teatro se prolongou ao longo do primeiro tercio do século XX, coas súas conseguíntes desviacións que resultaron no teatro folclórico que nesta época representaron os coros populares e foi tan denostado polos intelectuais das Irmandades da Fala e de Nós.

Polo que atinxe á extensión das pezas, o cultivo de xéneros breves nos primeiros tempos do teatro galego vén imposto inicialmente por condicións políticas, socioeconómicas e culturais: por unha banda, os autores redixen os seus textos dramáticos para certames literarios que adoitan impor unha limitación da súa extensión e, aínda así, non garanten a publicación dos mesmos; por outra banda, a causa da situación sociolingüística, as representacións de teatro galego tiñan lugar en veladas nas

que, principalmente, se representaba teatro español, funcionando a obra en galego como un entretemento breve entre dúas obras máis longas en español, o cal evidenciaba a propia situación diglósica da sociedade galega. Ata ben entrado o século XX o teatro breve non deixará de ser unha obriga e se transformará nunha elección estética para aqueles dramaturgos que queiran escribir en galego.⁷³

2. Textos fundacionais do teatro galego

Na colección dos Cadernos da EDG podemos atopar publicados os xa citados dous primeiros textos conservados da literatura dramática galega: *O Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, escrito polo licenciado Gabriel Feixoo de Araúxo en 1671 (CEDG nº 41, decembro 1983), e *A Casamenteira*, obra de teatro didáctico escrita polo xornalista liberal Antonio Bieito Fandiño en 1812 e non publicada ata 1849 (CEDG nº 15, xaneiro 1981). Estes dous textos están presentes nesta colección respondendo ao carácter de textos fundacionais do xénero dramático no conxunto do sistema literario. Porén, como veremos a seguir, o carácter “fundacional” destes dous textos dramáticos pode ser suxeito a discusión.

*O Entremés famoso en que se contiene la contienda que tubieron los labradores de la feligresía de Caldelas con los portugueses sobre la pesca del río Miño*⁷⁴ trata dun feito real acontecido un ano despois do remate da Guerra de Restauración portuguesa (1669). A obra reflicte as continuas loitas entre galegos e portugueses polo dereito a

⁷³ Segundo Manuel Vieites, “se hai dous ámbitos que mostran con claridade a proxección social da nosa lingua, eses son, sen dúbida, o da creación dramática e o da realización teatral; dous campos que reflicten a loita permanente por conquistar os espazos públicos de expresión e comunicación”. A ausencia dunha estrutura teatral propia constitúe a razón fundamental pola que a brevidade foi durante moitas etapas unha imposición para a literatura dramática en galego. Vieites, ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega’, p. 363.

⁷⁴ O texto de 1671 atópase no manuscrito 16.717 da Biblioteca Nacional, a letra é do século XVII, consta de catro follas en cuarto e procede da Casa de Osuna. A primeira edición foi publicada en Vigo por Fermín Bouza-Brey en 1953 na editorial Monterrey. A edición dos Cadernos foi levada a cabo por Manuel Ferreiro en 1983. A peza foi estreada en Marín polo Teatro Circo da Coruña en decembro de 1973, en versión de Manuel Lourenzo e montaxe de José Estruch Sanchis.

pescar no río Miño. A rede das troitas no Miño entre galegos e portugueses víñase facendo segundo usos e costumes tradicionais e a transgresión da norma por parte dun fidalgo portugués ocasiona unha liorta no río que remata coa morte de varios portugueses. Finalmente, portugueses e galegos fan as paces, único xeito de que a convivencia sexa posíbel, celebrando a renacida amizade cunha canción e unha danza exaltadoras do amor. O texto, construído a base de sucesivos monólogos, é basicamente narrativo e a loita entre o fidalgo portugués e o labrego galego representa a batalla que acontece fóra de escea e que o personaxe galego vai narrando. A peza tamén incide sobre as consecuencias da guerra, a dor e mais o odio entre os vencidos —expresado no monólogo da portuguesa— e a permanente desconfianza entre os vencedores —expresada no monólogo do galego— polo que a conclusión da acción non pode ser outra que o enterramento dos mortos e o esquecemento das liortas.

O *Entremés famoso...*, desenvolvido a base de monólogos e diálogos en 433 versos de métrica variada, encaixa relativamente nas técnicas do teatro menor barroco español. Este xénero dramático, que pode ter a súa orixe nas escenas ou cantos onde Deus ou o Diaño comentaban as escenas precedentes interrompendo os misterios que se representaban na Idade Media, foi creado e desenvolvido na Península por Lope de Rueda e Gil Vicente e defínese pola súa brevidade, xa que era representado entre os actos da comedia principal, comicidade, escaso número de personaxes, realismo, trazos costumistas e o uso dunha linguaxe coloquial e natural.⁷⁵ Expresións e recursos escénicos que aparecen na obra do Licenciado Gabriel Feijoo de Araújo, como o esquematismo dos personaxes, o uso do aparte con intención cómica ou fragmentos de diálogo construídos a base de réplicas, apuntan nesta dirección, aínda que haxa aspectos que puidesen ser característicos dunha teatralidade propiamente galega como a

⁷⁵ Sobre as orixes e características do xénero, véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 161.

estructura paralelística e composición simétrica. A peza, de acordo coa análise feita por Henrique Rabunhal, podería dividirse en tres partes bastante simétricas: a primeira (vv. 1-136), en romances octosilábicos de rima asoante, abrangue os parlamentos tamén bastante simétricos do portugués e mais o galego; a segunda (vv. 137-295), caracterizada polo uso da redondilla, amosa a contenda entre portugueses e galegos; e a terceira parte (vv. 344-433), precedida polo pranto da portuguesa (vv. 296-343), abrangue a resolución feliz do conflito.⁷⁶

Sen embargo, hai outros elementos como a variedade métrica, a localización espacio-temporal concreta nunha determinada xeografía e momento histórico preciso e o tratamento do conflito —de natureza social e prantexado nunha dimensión colectiva e cunhas consecuencias que tamén afectan a toda a colectividade— que afastan a peza das convencións meramente cómicas do entremés. Ademais hai trazos sociolóxicos ben definidos no entendemento dos dous personaxes fundamentais: o fidalgo portugués, de fala requintada e autoritarios modos, e o labrego galego Roleiro, de expresión simple, directa e popular mais non o “rústico” típico, simple, do teatro español. Ambos os dous hai que entendedos como personaxes colectivos representativos de cadanseu pobo e caste social, feito ao que tamén contribúe o bilingüismo da peza. No manuscrito orixinal o personaxe galego exprésase en galego e os portugueses nunha lingua “intencionalmente” portuguesa, aínda que se podería dicir que a lingua de todo o texto corresponde basicamente a unha variedade occidental (tudense) do galego e os lusismos non deixan de ser un mero recurso dramático. Sen embargo os paratextos e as acotacións aparecen en castelán aínda que o editor, Manuel Ferreiro, considera que o manuscrito podería ser copia doutro anterior totalmente en galego ao que se lle traduciron as didascalias.

⁷⁶ Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, pp. 16-18.

A segunda obra máis antiga que aparece na colección dos Cadernos da EDG é *A casamenteira*, escrita polo xornalista liberal compostelán Antonio Bieito Fandiño (1770-1830) en 1812 pero que non foi publicada ata trinta e sete anos despois en Ourense, na oficina de D. Juan María Pazos, sendo o primeiro texto dramático galego impreso. *A casamenteira* é unha obra de encargo de 456 versos de temática e ambiente rurais, escrita en redondillas, cun diálogo dinámico e unha hábil construción dramática. A peza aparece subtitulada polo propio autor como “Sainete, pasillo, entremés o lo que quiera llamarse” mais, como acontece no caso do *Entremés famoso...*, presenta problemas de clasificación xenérica: nas súas orixes o sainete é unha obra cómica ou burlesca nun acto do teatro español clásico que serve como intermedio durante os entreactos das comedias. Neste senso, é equivalente ao entremés, mais a fins do século XVII substitúe o entremés convertíndose nunha obra autónoma, sobre todo nas composicións de Ramón de la Cruz, que o transforma nunha obra popular dirixida ao divertimento do público. Desenvolvido entre os séculos XVII e XVIII por Quiñones de Benavente (1589-1651) e especialmente por Ramón de la Cruz (1731-1795), seguiu en boga ata fins do século XIX. O sainete caracterizábase pola presentación dun cadro animado da sociedade popular cunha escenografía sobria e con trazos burlescos e críticos, obrigando ao dramaturgo a esaxerar os defectos, a pór en relevo os caracteres cómicos e propoñer unha sátira virulenta do seu propio entorno, empregando tamén a música e mais a danza sen moitas pretensións intelectuais.⁷⁷ Como se poderá deducir da análise da obra, *A casamenteira* non presenta case ningunha das principais características definidoras tanto do sainete como do entremés, especialmente no que atinxe á intencionalidade do texto. Máis que dun entremés ou un sainete, a peza, concordando coa análise da mesma que fai Laura Tato Fontáña, é unha “comedia nun

⁷⁷ Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 407.

acto”.⁷⁸ Este feito da indefinición xenérica evidencia a carencia dunha tradición textual de teatro culto en galego que fai que os seus autores busquen os modelos xenéricos para os seus textos na tradición do teatro español.

A casamenteira trata o tema dos matrimonios argallados, habitual na época en que foi escrita, empregando unha técnica costumista con catro personaxes do ámbito popular e labrego presentados nun entorno escénico, constituído polo decorado verbal, obviamente galego, pois iría contra o decoro facer falar en galego a personaxes doutra extracción social. A acción da peza preséntase directamente: Perucho está namorado de Técola pero seu pai, Xan Rouco e mais a Tía Goras, a “casamenteira”, teñen a idea de casalo con Dominga, a ama do crego da vila, por interese económico; a Tía Goras consegue, finalmente, por medio dunha hábil argumentación, convencer a Perucho para que case coa candidata elixida por ela e mais seu pai perante a desesperación de Técola quen, no seu monólogo final, expón a tese da obra: o amor é necesario para o matrimonio e os casamentos argallados, “cousa de señores”, só conducen ao fracaso. Henrique Rabunhal sinala a composición da peza en tres partes practicamente simétricas: a primeira parte (vv. 1-142) caracterízase pola actitude de rexeitamento de Perucho a casar con Dominguiña; a segunda parte (vv. 143-308) amosa a mudanza na opinión de Perucho por mor da intervención da Tía Goras e as razóns que lle dá ao rapaz para aceptar o casamento que lle propoñen; a derradeira parte (vv. 309-456) está dominada polo abatemento de Técola e a súa condena do casamento.⁷⁹

A obra está claramente encadrada nunha liña de pensamento liberal herdeira da Ilustración e tense sinalado a súa semellanza temática con *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. Sen embargo, sen negarmos a posíbel influencia da obra de Moratín sobre a peza de Fandiño en canto ao tema dos casamentos argallados, os límites

⁷⁸ Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, p. 27

⁷⁹ Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, pp. 28-29.

da autoridade paterna e a liberdade dos fillos, polo demais as dúas pezas son bastante diferentes. A comedia de Moratín é moito máis complexa desde o punto de vista estrutural dende o momento en que se fai explícito o triángulo amoroso, desenvólvese nun ambiente social refinado e urbano e dá unha solución satisfactoria ao conflito. Pola súa banda, a peza de Fandiño presenta unha estrutura dramática moito máis simple: o personaxe da casamenteira xoga o papel central á hora de facer progresar a acción, os factores que entran en xogo á hora de establecer o conflito dramático son meramente económicos e non se alude a cuestións de idade ou educación e, finalmente, o conflito non ten unha solución satisfactoria xa que, neste caso, os cartos fican por riba do amor. De todos xeitos, aínda sendo *A casamenteira* unha peza bastante simple no seu aspecto temático, tamén presenta unha velada crítica social, elaborada dende a perspectiva liberal da época, sobre feitos habituais como o pago como medio para evitar ser reclutado polo exército e un anticlericalismo que se manifesta na constante insinuación das relacións de carácter sexual existentes entre o crego da vila e máis a súa ama.

Cómpre tamén subliñar o feito de que hai unha preocupación explícita, na “Protesta” inicial de D. Juan María Pazos, polos problemas para representar ortograficamente os sons e palabras do galego na escrita.⁸⁰ Sen embargo, os paratextos, agás o título da obra, foron escritos en castelán polo propio autor, así coma tamén todas as acotacións, o que fai explícito dalgunha maneira o contexto diglósico no que xorde o texto. Isto vén confirmado nas palabras do autor, escritas en español, que D. Juan María Pazos reproduce no texto incluído ao remate da obra “Un homenaje al mérito”, nas que este declara a intención didáctica da obra: pintar un tipo —o da casamenteira— e

⁸⁰ Fandiño, Antonio B., *A casamenteira* (CEDG nº 15, xaneiro 1981), p. 4.

amosar as malas consecuencias dos casamentos amañados.⁸¹ Fica evidente que o autor quixo empregar a técnica costumista e tivo moi en conta o criterio da verosimilitude á hora de escribir a súa obra. Esta peza dramática, considerada na nota inicial á edición dos Cadernos como “histórica no decorrer do teatro galego”, estaba destinada a aparecer na *Antoloxía do teatro galego* pero é publicada nesta colección “afin de procurar-lle aos investigadores e ao público en xeral un máis pronto coñecemento” da mesma.⁸²

Manuel Lourenzo e Francisco Pillado afirman que *A casamenteira* podería considerarse, dende unha perspectiva crítica tradicional, coma o texto fundacional da literatura dramática galega na medida en que é o primeiro texto que segue as pautas do que se pode chamar drama moderno ou teatro burgués. Dende esta mesma perspectiva tradicional e erudita, o *Entremés famoso...* non formaría parte das manifestacións literarias xa que, como sinalan estes autores, “as formas seculares do teatro popular” non caberían dentro da literatura culta.⁸³ Esta é a aproximación na que coinciden Galo Salinas e Euxenio Carré quen, na *Memoria acerca de la dramática gallega* e na *Memoria crítico-bibliográfica sobre el teatro regional gallego* respectivamente, deciden obviar o teatro popular e considerar como obxecto exclusivo da súa análise a literatura dramática culta. Ademais disto, Galo Salinas non menciona no seu traballo a peza de Fandiño e Euxenio Carré, aínda sabendo da súa existencia, semella descoñecela, o que provoca que, de acordo coa perspectiva destes primeiros estudiosos do teatro galego sexa *A fonte do xuramento* a obra fundacional deste xénero. Se, por unha banda, entendemos a literatura e o teatro como froitos dun proceso consciente de planificación cultural e, por outra banda, o propio sistema teatral como unha rede de

⁸¹ “La Casamenteira va pintada, pues ella y cuantos hay en su flus mienten por precisión, de que resultan tantos malos matrimonios. San Agustin dice que es propio de gente vil tratar casamientos, y la experiencia lo acredita”. Fandiño, *A casamenteira*, p. 16.

⁸² Pola nota inicial semella que o afán divulgador está por riba do propiamente canonizador coa publicación deste texto.

⁸³ Lourenzo e Pillado Mayor, *O teatro galego*, p. 13.

interrelacións na que entran en xogo diferentes factores (textos, espectáculos, autores, actores, directores, críticos, lectores, público, editoriais, produtores, compañías, tradutores, etc.), non cabe dúbida de que o drama de Francisco María de la Iglesia, a primeira obra que se atopou no centro desa rede e acadou a súa dimensión espectacular, debe ser considerado a obra fundacional do teatro galego. Pola súa banda, *A casamenteira* podería considerarse o texto (literario) inaugural do drama moderno en galego. En ambos os dous casos estaríamos diante de textos/arquetipo que teñen un carácter fundacional no conxunto do sistema literario.⁸⁴

3. Mitificación do pasado e fetichización dos textos

Ademais dos que denominamos textos fundacionais, edítanse nos Cadernos outros tres textos dramáticos pertencentes á primeira etapa do teatro “rexionalista” coa característica común de seren todos eles dramas históricos: *Mari-Castaña. «Unha revolta popular»*. *Drama hestórico nun auto e en verso* (CEDG nº 50, decembro 1984) de Emilio Álvarez Giménez, escrita arredor de 1884, é a primeira obra de literatura dramática galega de temática histórica e inaugura un subxénero⁸⁵ que resultará moi productivo no teatro galego dos primeiros tempos; *A Torre de Peito Burdelo (Laoreado drama hestóreco-gallego n'un auto y-en verso, esquirto n'o idioma rexional, precedido*

⁸⁴ Anxo Tarrío, por exemplo, adopta esta posición no seu manual *Literatura Galega. Aportacións a unha historia crítica* (Vigo: Xerais, 1994) aínda que sen xustificalo axeitadamente, no único parágrafo que significativamente lle adica á literatura dramática do século XIX: “Polo que respecta á literatura dramática, detectamos intentos de iniciar unha certa actividade que non vai máis aló de tremendos dramas, algún histórico, ou cadros costumistas que máis adiante (desde 1915), han ser moi socorridos, sobre todo a partir da fundación de agrupacións corais con persoal espontáneo e diletante, do que moitas veces xurdía o propio texto da representación. Non obstante, sería inxusto esquecer os nomes de Galo Salinas (A Coruña, 1852-1926), non tanto polas súas desafortunadísimas pezas dramáticas como polo empeño que puxo en desenvolver o teatro en Galicia a través da efémera Escola Rexional de Declamación e da Revista Gallega, na que escribiu abundantemente e á que invitou a numerosas plumas do momento; Francisco María de la Iglesia (Santiago de Compostela, 1827-A Coruña, 1897), que escribiu o primeiro drama do Rexurdimento, titulado *A fonte do xuramento* (1882); Manuel Lugrís Freire (Sada, 1863-A Coruña, 1940), que se considera como o primeiro autor moderno e iniciador do drama social de lectura romántica” (pp. 186-187).

⁸⁵ Textos/xénero, por inaugurar un xénero ou un subxénero dentro do sistema, na tipoloxía establecida por González-Millán en ‘Do nacionalismo literario a unha literatura nacional’, p. 73.

d'unha carta-prólogo d'o reputado literato excmo. Sr. Marqués de Figueroa) de Galo Salinas Rodríguez (CEDG nº 104, maio 1994) foi o primeiro drama histórico impreso en lingua galega; e, finalmente, *Pedro Madruga. Drama Hestóreco nun auto e tres coadros en verso por Xan Cuveiro Piñol* (CEDG nº 70, marzo 1988) foi publicado por primeira vez en 1897.

Estas tres obras, a diferenza das dúas anteriores, forman parte xa do proxecto ideolóxico e cultural dos rexionalistas galegos. *Mari-Castaña* e *A torre de Peito Burdelo* foron premiadas respectivamente nos certames literarios dos Xogos Florais de Pontevedra en 1884 e do Liceo Brigantino da Coruña en 1890 e enmárcanse dentro da tendencia do drama histórico posromántico que respondía á necesidade histórica, política e literaria que, nese momento fundacional do galeguismo, había de reivindicar un pasado glorioso e uns heroes míticos que fosen defensores dos intereses galegos e de transmitir isto á comunidade “nacional”.⁸⁶ Hai que lembrar que os Xogos Florais foron utilizados polos rexionalistas como plataformas para reivindicar os valores distintivos da cultura rexional e difundir o seu ideario político. Tampouco hai que esquecer que os certames literarios foron, e aínda son, un mecanismo privilexiado para a canonización de certos textos, cos seus conseguintes modelos estéticos e valores ideolóxicos, especialmente nos sistemas literarios considerados febles. Nalgúns casos, as propias introduccións que se fan a estas obras nos Cadernos sinalan especificamente a escaseza

⁸⁶ Outro drama histórico que resultou premiado nun certame literario foi *Men Rodríguez Tenorio*, de Manuel Amor Meilán (1867-1933), no Certame de Pontevedra en 1886. Esta obra nunca foi publicada integramente, mais coñécese un fragmento publicado no nº 25 de *A Monteiro*, Lugo, o 22 de marzo de 1890. A través dos parlamentos do trovador galego Men Rodríguez, Amor Meilán reproduce a versión oficial da historia: o descontento da nobreza castelá contra D. Pedro o Xusticieiro e a traizón de Henrique de Trastámara estaban xustificadas polos excesos sexuais do rei e a súa extrema crueldade. Porén, a utilización que da historia realiza Amor Meilán non ten nada que ver coa que veremos nas tres pezas publicadas nos Cadernos. Mentres estas procuran na Idade Media heroes e momentos gloriosos que puidesen iluminar a sociedade do XIX, segundo Laura Tato Fontaiña, Amor Meilán limitouse a utilizala “co criterio romántico do exotismo” de xeito que “o drama histórico ficaba así reducido a un novo drama de paixóns desatadas” (*Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, p. 37). Sen embargo, Iolanda Ogando en *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp. 167-168, fai unha análise da obra na que xustifica a intención do autor de denunciar “as inxustizas sociais que sofren os máis débiles por causa dos poderosos” facendo unha “crítica dos nobres e poderosos da Idade Media” que sería coherente coas súas conviccións ideolóxicas federalistas.

de calidade literaria mais subliñan a súa importancia simbólica coma textos fundacionais, facendo nalgún caso unha lectura en clave nacional do sistema literario porque, como sinala González-Millán, “a proxección fundacional formula a súa interpretación no marco de renovación do sistema literario e considera un texto segundo criterios de orixinalidade”.⁸⁷ Isto percíbese con claridade no prólogo de Xosé R. Freixeiro Mato á edición de *A Torre de Peito Burdelo*:

Apesar do escaso valor literario que comparte co resto da produción do autor, ten o *grande mérito* de ser o primeiro drama histórico impreso en lingua galega, pois con anterioridade xa se premiara en Pontevedra *Unha revolta popular*, de Emilio Álvarez Giménez, do mesmo carácter, aínda que non se chegou a publicar.⁸⁸

Esta situación de recuperación de vellos textos nunha colección que tamén publica teatro contemporáneo encaixa na dinámica das literaturas cun baixo grao de institucionalización e lexitimación social ou en proceso de reestructuración. Nestes sistemas literarios, segundo afirma Antón Figueroa, a “reserva estábel” textual⁸⁹ “funciona irregularmente no seu interior. Nestes casos, obsérvase unha maneira distinta de imaxinar a historia literaria, que tende a aparecer como froito dun discurso necesario para autoidentificarse” de maneira que “os vellos textos teñen sempre unha maior (¿excesiva?) repercusión no momento presente, tanto na súa valoración pola crítica, na

⁸⁷ Véxase González-Millán, *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)* (Vigo: Xerais, 1994), p. 54.

⁸⁸ Salinas, Galo, *A Torre de Peito Burdelo (Laoreado drama hestórico-gallego n'un auto y-en verso, esquirto n'o idioma rexional, precedido d'unha carta-prólogo d'o reputado literato excmo. Sr. Marqués de Figueroa)*, ed. Xosé Ramón Freixeiro Mato (CEDG n° 104, maio 1994), p. 2. A cursiva é nosa.

⁸⁹ A reserva estábel está constituída por un conxunto de produtos teatrais que se consideran valiosos e polo tanto merecentes de seren preservados e estudados sen que os seus modelos teñan estar necesariamente funcionando de maneira activa —coma “modelos”— no sistema, aínda que a súa conservación implica que están dispoñíbeis para voltar a eles e reciclar o seu contido ou incluso, nun momento determinado, revivilos. Rakefet Sheffy define o canon coma “the accumulation of a rather stable reservoir consisting of the most valued and most established literary items of all past and present generations”. Para Sheffy “canonized items are present in the system without actually taking part in the cycle of literary production”. Sheffy, Rakefet, ‘The Concept of Canonicity in Polysystem Theory’, *Poetics Today* 11: 3 (Fall 1990), pp. 511-522 [517-518]. Véxase tamén Sheffy, Rakefet, ‘Estrategias de canonización: la idea de novela y campo literario en la cultura alemana del siglo XVIII’ en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Teoría de los Polisistemas* (Madrid: Arco Libros, 1999), pp. 125-146 [130].

súa repercusión no ensino, na súa lectura, coma mesmo na súa influencia literaria”. En ocasións, continúa Figueroa, “os textos do pasado semellan substituír as posibilidades do presente e obsérvase no presente igualmente unha especie de ‘canonización’ cara atrás, neste caso seguramente excesiva, de textos menores, que adquiren así un carácter oficial que no seu tempo non tiveron”.⁹⁰ En todo caso non se podería falar de ningún destes cinco textos citados coma texto emblemático na medida en que ningún deles “reproduce literariamente correntes sociais contemporáneas”.⁹¹ Hai que agardar quizais ata a publicación e representación de *Á man de Santiña*, de Ramón Cabanillas (1919) ou incluso *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte (1926) para atopar a primeira obra que se podería considerar realmente “emblemática” do teatro galego.⁹²

3.1. O Romanticismo e a historia

Existe un consenso xeral entre os diferentes investigadores, tanto no ámbito da historia como da arte e literatura, no que se refire á relación entre os anxeios liberais de reforma social xurdidos ao abeiro do Romanticismo e o auxe do nacionalismo dende finais do século XVIII a todo ao longo do século XIX. Vicens Vives xa o expresaba con claridade en 1950:

El movimiento romántico, superpuesto al reformismo liberal, prestó alas al individualismo político y estimuló la idea de libertad, que aquél hacía consustancial con su doctrina. En cambio, inyectado al reformismo tradicionalista, dióle argumentos en la polémica que sostenía con sus contrincantes. Puesto que, habiendo de legitimar una causa que no podía

⁹⁰ Figueroa, *Diglosia e texto*, pp. 37-38.

⁹¹ González-Millán, *A narrativa galega actual(1975-1984)*, p. 53. O propio autor engade un pouco máis adiante que a proxección emblemática ten que ver cos “ecos sociais que os textos recollen na súa codificación” (p. 54).

⁹² Falamos de *O Mariscal* como texto emblemático na medida en que definitivamente toma como posición a defensa da historia coma mito, sendo a propia a obra a construción do mito do individualismo revolucionario de dimensión colectiva e a pedra de toque da ideoloxía política das Irmandades da Fala. Como se verá na análise da obra, *Mari-Castaña. «Unha revolta popular»*, de Emilio Álvarez Giménez, anticipa algunhas das liñas mestras da traxedia de Cabanillas e Vilar Ponte, aínda que é probábel que esta obra non fose coñecida polos autores de *O Mariscal*.

ni debía apoyar en el antiguo régimen, halló en la resurrección de una supuesta admirable vida medieval los justos títulos que amparaban su acción y sus propósitos. Este fenómeno de legitimación, característico de movimientos similares, dio al romanticismo conservador ese gusto arcaico, gótico, caballeresco y feudalizante con el que aun hoy se distingue a la legua. La evasión hacia el medievo no fue, por tanto, repugnancia hacia la realidad circundante, sino fin deliberado para justificar un anhelo de reforma social, cultural, política y literaria. Sus consecuencias fueron extraordinarias: ya que rememorando a lo largo de la historia idílicos cuadros nacionales del pasado, comunicó al romanticismo liberal y conservador, que en esto no hubo diferencias, un tinte de extremado y fatal nacionalismo.⁹³

A maioría dos autores adicados ao estudio do nacionalismo galego recentemente coinciden en situar a orixe do galeguismo no liberalismo progresista que, na década de 1840, desenvolveu en Galicia unha tendencia propia que tiña coma obxectivo recuperar as vellas “liberdades” provinciais. Isto reflectiuse nos pronunciamentos de 1843 e 1846 e na posterior consolidación do provincialismo, que foi configurando un *corpus* ideolóxico no que, inicialmente, se mesturaban elementos de liberalismo, cristianismo social, romanticismo literario, “historicismo” e preocupación pola situación de atraso socioeconómico de Galicia.⁹⁴ Tras o Sexenio Democrático (1868-1874), en que os federalistas ostentaron a posición central na política española, abrollou de novo o provincialismo que, xunto cunha parte do tradicionalismo carlista e o federalismo, converxerán coas aportacións previas da historiografía galeguista⁹⁵ e o Rexurdimento

⁹³ Vicens Vives, Jaime, ‘El romanticismo en la historia’, *Hispania*, X (1950), 745-765. O artigo aparece recollido en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española vol. 5 (Romanticismo y realismo)* (Barcelona: Crítica, 1982) pp. 59-64 [62]. Este artigo, malia a súa visión tendenciosa do nacionalismo, resulta extremadamente útil para contextualizar as relacións entre este e mais o Romanticismo.

⁹⁴ Véxanse os traballos de Beramendi e Núñez Seixas, *O nacionalismo galego*, pp. 18-62; Máiz, *A idea de nación*, pp. 145-171; e Núñez Seixas, *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, pp. 41-44. Entendemos o concepto de historicismo como a actitude intelectual consistente en explicar os feitos da realidade humana en virtude da súa condición histórica.

⁹⁵ Os principais autores e obras desta corrente son José Verea y Aguiar, *Historia de Galicia* (1838); Leopoldo Martínez Padín, *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia* (1849); Benito Vicetto,

literario-cultural que se iniciara a mediados de século. É a partir desta converxencia cando o movemento provincialista se transforma nun auténtico rexionalismo concretado ideolóxicamente en tres tendencias: en primeiro lugar, unha vertente liberal dominante, procedente do provincialismo, encabezada por Manuel Murguía e exposta na súa obra *El regionalismo gallego* (1889), que ten coma obxectivo a modernización social do país e afirma a personalidade diferenciada de Galicia achegándose así á consideración da mesma como unha nación en clave orgánico-historicista; en segundo lugar, unha corrente tradicionalista, herdeira do carlismo e mais do catolicismo integrista, dirixida por Alfredo Brañas e exposta en *El regionalismo* (1889), que ten coma obxectivo a reactualización dos antigos “fueros” e privilexios corporativos xunto coa demanda de autonomía rexional para preservar a sociedade tradicional e combatir o Estado liberal moderno; finalmente, unha minoritaria tendencia republicano-federal, representada por Aureliano J. Pereira, Castro López e Leiras Pulpeiro, que busca incorporar aos labregos e á pequena burguesía artesanal ao proxecto galeguista.⁹⁶

3.2. Historiografía, historia e nacionalismo

Do dito anteriormente de xeito moi sintético infírese o papel decisivo que tiveron a historiografía e mais a literatura na configuración do *corpus* ideolóxico do primeiro galeguismo político. Habitualmente considérase un traballo de historiografía, a non rematada *Historia de Galicia* de Manuel Murguía (1865), o texto fundador do nacionalismo galego xa que, por vez primeira, esta obra postúlase coma unha “historia

Historia de Galicia (1865-1874); e Manuel M. Murguía, *Historia de Galicia* (1865-1913). A grande aportación destes historiadores, como subliña o tamén historiador Ramón Villares, é o feito de que por primeira vez conciben o proxecto de escribir unha historia xeral e global de Galicia, ademais inician un relato histórico minimamente cronolóxico, secuencial, empezando nos tempos antigos e, finalmente, introducen no relato unha idea xeral que serve de fio conductor, que artella todo o traballo. Os máis claros neste aspecto son Vicetto e Murguía, que pensan no seu labor de historiadores como unha obra de exaltación do espírito patrio. Véxase Villares, *Figuras da nación*, pp. 137-150.

⁹⁶ Núñez Seixas, *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, pp. 41-42.

nacional”. Nunha aproximación superficial á historiografía galega, segundo indica o historiador Ramón Villares, pódese afirmar que o agromar de traballos de índole histórica que se deu na segunda metade do século XIX habería que explicalo en Galicia, entre outras razóns, “pola necesidade, consciente ou inconsciente, de elaborar un conxunto de argumentos e probas históricas que fundamentasen o feito diferencial galego”; o que vén querendo dicir que “existía unha intuición de que a realidade diferencial de Galicia era froito dun proceso histórico”.⁹⁷ Trataríase, nun primeiro momento, de recuperar e establecer unha identidade de Galicia coma pobo diferenciado; posteriormente a historia será un dos factores que entrarán dentro do núcleo da formulación ideolóxica do discurso nacionalista galego e ocupará un lugar relevante, como se pode doadamente comprobar, nos principais textos teóricos do nacionalismo galego do século XX.⁹⁸

Benedict Anderson salientou en *Imagined Communities* o carácter “imaxinado” da nación como unha comunidade que se constitúe como tal pola crenza que os seus integrantes depositan nela, malia non se coñeceren entre eles. A reforzar esta crenza na idea de comunidade e, polo tanto, ao proceso de construír a nación contribúe unha serie de símbolos ou elementos que axudan a representar mentalmente a comunidade nacional imaxinada: a bandeira, o himno, a lingua, as representacións cartográficas, os censos, os museos, o folclore, as efemérides, etc.⁹⁹ Ademais dos devanditos, cómpre non esquecer o papel da historia e dos ancestros, os heroes representantes das virtudes

⁹⁷ Villares, *Figuras da nación*, pp. 135-164.

⁹⁸ Vicente Risco en *Teoría do nacionalismo galego* (1920) e posteriormente Ramón Otero Pedrayo no *Ensaio histórico sobre a cultura galega* (1932) partirán dunha concepción irracionalista posromántica articulada coas formulacións nacionalistas organicistas europeas de xeito que a historia considérase non xa coma mito senón coma “intuición orgánica do mundo”: a historia ao servizo da nación galega, entendida esta como un “feito natural, biolóxico, independente da vontade dos homes”, síntese de terra e raza. Véxase Máiz, *A idea de nación*, pp. 157-163.

⁹⁹ Anderson, *Imagined Communities*.

nacionais, unha paisaxe “típica” ou un modo de ser específico que en moitas ocasións se representan a través da literatura.¹⁰⁰

A historia é un instrumento fundamental á hora de crear un sentimento nacional xa que contribúe a reforzar a percepción por parte dos individuos de que a colectividade se constituíu en tempos pasados e perviviu coma un “organismo”, é dicir, a idea de continuidade entre o presente e o pasado. Cando se conta a súa historia a idea da nación vencéllase coa idea do seu destino, coa memoria común das súas orixes e de loitas heroicas, victorias e derrotas. A relación de comunicación que hoxendía alguén pode sentir pola xente que loitou no pasado transfórmase en amor polo portador actual deste destino, a nación.¹⁰¹ Polo tanto, a historia ocupará unha posición privilexiada na elaboración teórica do nacionalismo galego: así, Galicia vai ser considerada esencialmente unha nación natural e orgánica, malia os avatares históricos que a levaron a unha situación de subalternidade coma parte da Coroa de Castela. A historia está aí para corroborar a esencialidade e eternidade da nación galega, nela búscase un pasado glorioso, uns heroes míticos para a nación, pero, asemade, ten unha dimensión progresiva. Por unha banda, a historia establece o vínculo co presente e proxéctase sobre o futuro, e, por outra, mantén a memoria do pobo, empregándose en moitas ocasións como “memorial de aldraxes suscitadores de interpelación ao orgullo nacional na procura do espertar da súa conciencia” ou tamén como “lección de erros” cometidos polos propios galegos no pasado por mor “da propia actitude victimista ou internamente conflictiva”.¹⁰²

¹⁰⁰ Thiesse, Anne-Marie., *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle* (Paris: Seuil, 2001), p. 14.

¹⁰¹ Bauer, Otto, ‘The Nation’, en Balakrishnan, Gopal (ed.), *Mapping the Nation* (London / New York: Verso, 1996), pp. 39-77 [63].

¹⁰² Máiz, *A idea de nación*, p. 163. Isto evidénciase, sobre todo, na utilización da historia que fai Castelao en *Sempre en Galiza* (1944), por exemplo no capítulo II do libro I. Véxase Castelao, A. D. R., *Sempre en Galiza* (Vigo: Galaxia, 1999), pp. 33-36.

Ademais disto, narración e historia confúndense na historiografía romántica galega por mor do propio estado da ciencia histórica no século XIX e da fundamentación nesta do discurso político-ideolóxico do galeguismo.¹⁰³ Isto resulta moi evidente nos casos de Vereá e Aguiar e Benito Vicetto, que refugan a erudición e conciben o relato histórico como unha obra de imaxinación. A identidade nacional fundaméntase no autorrecoñecemento nun treito temporal, para o cal cómpre un relato que certifique esa continuidade dos tempos. Deste xeito, a historia dirixida á procura das orixes, provee un discurso de homoxeneidade temporal e social e elimina a diferenza. Por outra banda, o suplemento narrativo ou de ficción constitúe un exercicio libre de poder polo feito de se converter en orixe dunha expresión única, diferente e independente. Como sinalaba Andrés Bello en 1848 ao respecto do proceso de construción nacional das novas nacións de América:

[W]hen a country's history doesn't exist, except in incomplete, scattered documents, in vague traditions that must be compiled and judged, the narrative method [is] obligatory. Let anyone who denies it cite one general or particular history that did not start this way.¹⁰⁴

Así pois, dentro das coordenadas ideolóxicas da época, dominadas polo Romanticismo, a historia, por medio da ficción ou da semificción, constitúese en lugar de encontro dun pasado antigo ou mítico e o presente, sendo as ideas de permanencia e continuidade, xunto coa vontade de formar unha comunidade, as que constitúen o principio espiritual dunha nación. Isto afirmaba Ernest Renan en 1882:

¹⁰³ O carácter mediatizado do discurso histórico foi sinalado por Hayden White no seu traballo *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1973). Nesta obra o autor afirma que o discurso histórico non só está influído pola ideoloxía do historiador senón tamén polo estado da ciencia, a forma de facer historia do momento, ademais de servir como instrumento para a difusión de certos valores do grupo social produtor dese discurso histórico.

¹⁰⁴ Bello, Andrés [1848], 'Autonomía cultural de América', en Ripoll, Carles (ed.), *Consciencia intelectual de América*, (New York: Eliseo Torres, 1966) pp. 48-49. Citado en Sommer, Doris, 'Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America', en Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration* (London: Routledge), p. 77.

A nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form.¹⁰⁵

En consecuencia, o feito de ser a historia un factor tan crucial na creación dunha nación provoca que, como sinala Renan e corrobora Anderson, o progreso da historiografía como disciplina científica paradoxalmente constituía un perigo para a mesma:

Forgetting, I would even go so far as to say historical error, is a crucial factor in the creation of a nation, which is why progress in historical studies often constitutes a danger for [the principle of] nationality.¹⁰⁶

A partir desta práctica historiográfica constrúese tamén o mito, o cal, no canto de ser recibido coma a representación dun sistema de valores, é interpretado como un sistema de feitos indiscutibéis. Prodúcese así unha eliminación da historia coma relato crítico-xenético, problematizador das apariencias de continuidade, homoxeneidade e transparencia no tempo, o que, sen dúbida, beneficia o seu uso como apoio dunha causa nacional. Como atinadamente afirma Malinowski:

Myth acts a charter for the present-day social order, it supplies a retrospective pattern of moral values, sociological order, and magical belief, the function of which is to strengthen

¹⁰⁵ Renan, Ernest [1882], ‘What is a nation?’, en Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration* (London: Routledge), p.19.

¹⁰⁶ Renan, ‘What is a nation?’, p. 11. Cómpre lembrar que esta mesma idea é recollida por Benedict Anderson quen afirma que, no que atinxe á historia, é tan importante o que se “recorda” coma o que se “esquece”. Véxase Anderson, *Imagined Communities* pp. 187-206.

tradition and endow it with a greater value and prestige by tracing it back to a higher, better, more supernatural reality of initial events.¹⁰⁷

O mito, ademais, polo feito de condensar unha “realidade” humana con significación universal, resulta moi eficaz á hora de promover a fusión social por riba de clases e grupos, estreitando os vínculos da comunidade, fundamentando a súa propia existencia, delimitando as características dos seus membros, revelando o seu destino e obxectivos, inducendo os seus sinais de identidade, identificando ao inimigo histórico, creando solidariedade e mesmo lexitimando a hexemonía dunha clase ou a necesidade dunha clase social interior hexemónica que guíe a comunidade cara o seu destino. En palabras de Ramón Máiz, referíndose ao uso do mito céltico na obra de Murguía:

A comunidade de orixe constitúe un bloque nacional interclasista agrupando os máis diversos e mesmo encontrados sectores sociais, primando os factores de identidade e fraternidade sobre a disensión e o conflito: a posesión dunha mesma natureza étnica, non xa no pasado, senón na propia contemporaneidade, devén un elemento esencial na cristalización e consolidación do pobo-nación, produto das novas lealdades patrióticas que minimizan os enfrontamentos internos.¹⁰⁸

Ademais da historia, a literatura desempeña un papel fundamental no proceso de configuración da “comunidade imaxinada” xa que, polo feito de estar vencellada á lingua (nacional), a literatura é un elemento que contribúe ao ennoblecemento da mesma e ao proceso diferenciador da nación, de maneira que tamén devén en “asunto de Estado”, como demostran as leis aprobadas durante o período isabelino que se citaron ao principio deste capítulo.¹⁰⁹ Deste xeito, coma soporte desta liña mitificadora iniciada pola historiografía romántica galega, a aparición e cultivo do drama histórico

¹⁰⁷ Citado en Worsley, Peter, *The Third World* (Chicago: University of Chicago Press, 1964), p. 5.

¹⁰⁸ Máiz, *A idea de nación*, p. 227.

¹⁰⁹ Véxase tamén Casanova, Pascale, *A República Mundial das Letras* (São Paulo: Estação Liberdade, 2002), p. 53.

en Galicia a finais do século XIX e comezos do século XX serve para unir “dous discursos que predicán os valores e formas da nación”.¹¹⁰

3.3. O drama histórico na Galicia do Rexurdimento

Os primeiros dramas históricos escritos en galego están vencellados de tal xeito ao desenvolvemento da historiografía que aqueles sérvense de episodios “históricos” extraídos desta para re-crealos literariamente e popularizalos coa intención de que o pasado “mítico” se volva unha fonte de amor pola nación e un modelo de comportamento social para os seus membros, establecendo así unha continuidade entre pasado, presente e futuro. Neste senso, a Idade Media é unha época que fornece un material axeitado para os rexionalistas, por existir unha distancia temporal que lexítima o cuestionamento da historia e ser un período clave na constitución dos estados da Península Ibérica. O retorno á Idade Media, momento dos grandes señoríos feudais e da soberanía, esplendor e decadencia do Reino de Galicia, cando se podería considerar que a “nación”, en certo modo, se atopaba nunha situación “natural”, vai ser clave para proporcionar algúns mitos nacionais que sobreviviron ata o día de hoxe e o teatro, pola súa dimensión de espectáculo esencialmente comunitario, vese como un medio eficaz para a divulgación desta “historia” de Galicia, sendo o drama histórico o subxénero máis axeitado para esta tarefa.

Se partimos da base de que o teatro histórico é aquel que toma os seus temas do discurso histórico, entón estará condicionado pola concepción que o autor e a sociedade teñen do discurso histórico no que se basea: se o discurso histórico é recibido coma tal pola sociedade, tamén o será o teatro baseado nel.¹¹¹ O feito de ser o galego, a estas alturas do século XIX, un sistema cultural subordinado fará que o discurso histórico que

¹¹⁰ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 159.

¹¹¹ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 50.

produza sexa “alternativo”, que “non se corresponde co discurso mantido no espazo público dominante e oficial, o que provén do poder estatal” e que se empregue a literatura para cuestionar dalgunha maneira esa versión oficial da historia.¹¹²

En relación coa súa dimensión comunitaria, o teatro en xeral tamén aparece considerado como discurso educativo. É dicir, é un instrumento pragmático que contribúe decisivamente na exposición pública de modelos de lingua e na transmisión de modelos culturais cargados dos novos valores nacionais.¹¹³ Esta sobrecarga ideolóxica percíbese aínda máis notoriamente no teatro histórico, xa que a historia en si mesma constitúe un discurso imbuído de teoría e ideoloxía que ten un efecto de realidade, por moito que os procesos de emisión e recepción en moitos casos se produzan no presente e o pasado se reconstrúa dende a conciencia contemporánea do emisor e receptor. Este efecto de realidade da historia, ao que hai que engadir o propio efecto de realidade creado na escea, provoca inmediatamente o establecemento de analogías co tempo presente. Deste xeito, o drama histórico contén unha dobre significación: desenvolve un momento histórico preciso mais tamén propón unha visión da actualidade, creando novas relacións significativas entre o pasado e mais o presente. Ademais, o drama histórico proporciona a posibilidade de reafirmación ou negación dunha visión histórica, política e social dominante ou marxinal construíndo un pasado funcional e axeitado para os fundamentos ideolóxicos e culturais dos sectores produtores dese discurso:

Como todo discurso, el discurso teatral histórico construye un imaginario social que legitima un sistema social o desconstruye el imaginario social dominante con el fin de proponer un imaginario que lo sustituya. De este modo, legitima el imaginario social

¹¹² Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp.51-52.

¹¹³ Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, p. 37.

sustentador del texto, el cual, a su vez, legitima el sistema de valores o la ideología del grupo del emisor del discurso.¹¹⁴

Porén, o subxénero drama histórico na literatura galega presenta algúns problemas importantes no que atinxe á cuestión da “fidelidade”, polo feito de que tanto a historia como a literatura inclúense nun sistema cultural non normalizado. Por unha banda, non existía en Galicia un discurso histórico feito dende o propio país senón que este discurso fora establecido polo aparello cultural español dominante e non foi ata o século XIX cando apareceron os primeiros estudos importantes sobre a historia de Galicia. Mais estes estudos só serán coñecidos inicialmente por unha minoría ilustrada de persoas comprometidas co movemento rexionalista, xa que os outros elementos que contribúen á fixación da historia dentro do imaxinario colectivo —institucións académicas, museos, monumentos conmemorativos, efemérides, etc.— tampouco funcionan dunha maneira normalizada. Como consecuencia disto, “os autores van sempre contra corrente, pois que, como fontes para a construción dos seus dramas, escollen discursos non aceptados oficialmente e, nalgunhas ocasións rescriben os acontecementos do pasado de maneira contraposta á tradicional”, e esta desviación da historia oficial “rompe coa verdade do discurso histórico aceptado pola maioría”.¹¹⁵ Por outra banda, o acto de escribir en galego constitúe un feito culturalmente marcado que tamén rompe coas expectativas habituais e que, en moitas ocasións, pode afectar á

¹¹⁴ Villegas, Juan, ‘El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia’, en Romera Castillo, José e Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* (Madrid: Visor Libros, 1999), pp. 233-249 [235]. Esta idea de Villegas é atinadamente recollida por Iolanda Ogando: “O grupo emisor do discurso é o que vai condicionar a mensaxe transmitida, aparecendo obras históricas que reproducen a ideoloxía do grupo dominante e outras que contestan esa ideoloxía e constrúen un novo imaxinario que aspira a conseguir a situación de dominio”. Ogando, *Teatro histórico: construción dramática e construción nacional*, pp. 156-157.

¹¹⁵ Ogando, *Teatro histórico: construción dramática e construción nacional*, p. 66.

cuestión da verosimilitude do propio texto literario, esixencia habitual no teatro español da época que proporcionaba os modelos para a literatura dramática galega.

Como foi sinalado con anterioridade, nos Cadernos da Escola Dramática Galega recupéranse tres destes dramas históricos: *Mari-Castaña*, de Emilio Álvarez Giménez; *Pedro Madruga*, de Xan Cuveiro Piñol; e *A Torre de Peito Burdelo*, de Galo Salinas Rodríguez. Nas seguintes páxinas vaise facer unha análise máis demorada de cada unha destas pezas.

Mari-Castaña. «Unha revolta popular». Drama hestórico nun auto e en verso (CEDG nº 50, decembro 1984), peza escrita en redondillas e romances arredor de 1884 por Emilio Álvarez Giménez¹¹⁶ para ser presentada nos Xogos Florais de Pontevedra nese mesmo ano, é a primeira obra de teatro galego de temática histórica aínda que nunca chegara a publicarse.¹¹⁷ Trátase dun drama en verso que recolle a figura histórica de María Castaña, dama fidalga que viviu en Lugo a finais do século XIV, quen, xunto a seu marido Martín Cego e seus irmáns, Gonzalo e Afonso, dirixiu unha famosa revolta popular contra o bispo Pedro López de Aguiar polos abusos e inxustizas cometidos por este e mais o seu esbirro Francisco Fernández, amparados na omnipotencia do seu poder feudal e eclesiástico. Na revolta popular resultou morto Francisco Fernández polo que María Castaña e a súa familia víronse obrigados a declarar no ano 1386 ter sido autores de inxurias e danos contra o bispado de Lugo; o castigo consistiu na doazón das súas herdades ao bispado, o pago de mil maravedís e o desterro. Con todo, malia o seu final, que este texto deliberadamente ignora, a

¹¹⁶ Emilio Álvarez Jiménez (1830-1911) foi catedrático e escritor. *Mari-Castaña*. «Unha revolta popular» é o seu único texto dramático en galego.

¹¹⁷ Segundo Laura Tato Fontaiña, “o título *Mari Castaña* non foi coñecido na época, pois no seu nº 5, correspondente ao 23 de setembro de 1884, a publicación pontevedresa *O Galiciano* pedía ao autor que levase ao escenario *Unha revolta popular*. [...] E como o premio non incluía a publicación das obras, nin sequer Euxenio Carré chegou a coñecela, e non puido servir de exemplo e modelo para ningún dos dramaturgos posteriores, case todos eles principiantes.” Véxase, Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, p. 36.

personalidade de María Castaña ficou coma un símbolo das reivindicacións de liberdade dentro da memoria popular e este drama tira partido desta figura, facendo dela un líder que actúa polos intereses colectivos de Galicia contra a inxustiza e a opresión, neste caso figuradas no poderío señorial asoballante da Igrexa. Esta peza constitúe un claro exemplo deses dramas que, sen alterar notablemente os feitos históricos, optaron pola eliminación de datos e acontecementos transmitidos polo discurso histórico oficial coa fin de dotar á peza dunha “clara mensaxe vitoriosa e heroica” para así aumentar o “efecto mitificador” da mesma.¹¹⁸

As motivacións primeiras da rebeldía de María Castaña áchanse nunha dobre afrenta: en primeiro lugar á súa honra e, polo tanto, á da súa familia, e, en segundo lugar, ao pobo, pola tiranía que o bispo, a través do seu conselleiro, emprega contra el. Sen embargo, non se cuestiona en ningún momento, ao longo da peza, a situación social —o poder da Igrexa— ou política —co retorno da lei e a xustiza Lugo será salvada e volverá ser amada pola patria e o rei— senón o xeito inxusto como se exerce o poder por mor da distancia e o descoñecemento dos que o detentan.

Curiosamente o pobo, como tal, apenas aparece representado en escea por algún personaxe só ao remate da peza mais, ao longo da mesma, vaise elaborando o seu carácter, en moitos casos tomando símiles co mundo animal. O pobo é “sufrido com’un cordeiro prâ o bon” mais “prâ o malo será un león velente y enfurecido”, símil no que se insiste ao longo da obra; o que hoxe é “un fato d’escravos ha ser pobo de bravos ô grito de liberdade” que se ha volver “un gran exército forte, aguerrido” pero, ao mesmo tempo, xeneroso na victoria. Isto contrasta coas denominacións empregadas polos personaxes antagonistas, Francisco e Leirado, que comparan a María Castaña e aos seus

¹¹⁸ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 67.

con “raposos” a ao pobo o califican de “salvaxe” subliñando, deste xeito, a idea do distanciamento e deshumanización dos nobres.

Por outra banda, a peza recrea o mito de María Castaña seguindo procedementos tradicionais. Suprímese da obra o contexto histórico das tensións e conflitos de carácter urbano entre os veciños das cidades e o señorío eclesiástico na sociedade galega baixomedieval. O conflito de María Castaña —un asunto de honra— é persoal ou familiar e vén reforzado pola referencia á situación dramática pola doenza da nai de Martín Cego e o comportamento que a familia debe ter nun caso semellante. Pero este conflito adquire un carácter comunitario porque a solución da súa inxustiza grazas ao seu heroísmo e homildade significará a fin da opresión para a colectividade. A equiparación familia-comunidade constitúese ao longo do drama en paralelo á equiparación honra-liberdade, xa que o destino da familia é o destino da comunidade; María Castaña, como “autora” dese destino, ficará na memoria do pobo —a nación— e a “historia” faralle finalmente xustiza.

O discurso final de María Castaña é revelador do funcionamento do mito xa que, sen dúbida, vai dirixido aos hipotéticos espectadores da obra (co uso de “nós” e “noso”), identificados coa única aparición en escea de “algúns homes do pueblo” que saen para testemuñar a morte do opresor. Unha vez máis o texto emprega unha linguaxe que refire ao vínculo familiar da comunidade (dirixese ao pobo coma “fillos”) e máis a elementos conferidores de carácter —a relixiosidade, a xenerosidade, a xustiza, a humildade, a nobreza— considerados positivos que a converten nunha comunidade diferenciada. A obra remata coa exclamación “¡Viva Galicia!”.

A peza escrita por Álvarez Giménez, coma dixemos máis arriba, non fai mentes do final da historia real e presenta un personaxe e un pobo victoriosos nas súas reivindicacións de xustiza e liberdade. A obra prantexa un conflito de poder entre un

nobre e unha familia de viláns (fidalgos), mais o pobo está ausente como suxeito na toma de decisións. Do tratamento da historia que fai o autor infírese a necesidade de liderazgo, de ascenso dunha nova clase que tome a hexemonía e dirixa o destino da comunidade, unha clase que se podería identificar coa nova pequena-burguesía urbana, culta e máis achegada ao pobo, á que el pertencía. A obra está claramente tinxida dun pensamento liberal en aspectos como a crítica da vella nobreza/fidalguía dirixente, alonxada dos problemas de Galicia tanto física como espiritualmente, a crítica do feito de que se manteña unha estrutura civil en Galicia herdeira das vellas estruturas feudais ou a crítica que fai do excesivo poder que a institución eclesiástica segue a exercer na sociedade. Pero o máis salientábel da súa condición liberal é que, por boca da heroína da historia, pon a liberdade como supremo valor, por riba do respecto á autoridade, cando esta é usada de xeito incorrecto.

Dende un punto de vista máis formal, coñecedor da retórica e das convencións do teatro, o autor pon en uso as características do drama histórico posromántico “dosificando os apartes”, acadando un ritmo vivo de entradas e saídas de personaxes, un “diálogo dinámico” e respetando en todo momento o “decoro” da obra, como ben sinala Xosé María Álvarez Blázquez na introducción que fai a esta edición dos Cadernos.¹¹⁹ Ademais destas características hai que sinalar o feito de que o drama está ambientado nun entorno urbano, libre de trazos costumistas mais dotado de verosimilitude por mor do recuamento temporal, que o personaxe principal é feminino, unha heroína dotada de todas as cualidades positivas que se poden aplicar, por extensión, á “nación” e aborda dun xeito intelixente cuestións sociais, políticas e económicas vixentes na Galicia de finais do século XIX. Para Laura Tato, a experiencia do autor na técnica teatral e mais o

¹¹⁹ Álvarez Blázquez, Xosé M., Introducción a *Mari-Castaña*. «Unha revolta popular». *Drama histórico nun auto e en verso* de Emilio Álvarez Giménez (A Coruña: CEDG nº 50, 1984), p. 5.

acerto na selección do episodio histórico, “converten o seu texto na obra máis valiosa do teatro rexionalista do século XIX”.¹²⁰

Pedro Madruga. Drama Hestóreco nun auto e tres coadros en verso por Xan Cuveiro Piñol (CEDG nº 70, marzo 1988),¹²¹ publicado por primeira vez en 1897, sinala pouco menos que o comenzo dunha tradición na historia da dramática galega. O drama mestura dúas accións principais: a historia do triángulo amoroso entre Don Álvaro, fillo de Pedro Madruga, Inés Henríquez, filla dun vilán, e Xan da Xesta, labrego rico; e os feitos históricos das loitas sucesorias emprendidas na Coroa de Castela entre os partidarios de Isabel e Xoana despois da morte de Enrique II de Trastámara. A peza responde aos esquemas habituais do drama histórico aínda que non respecta en ningunha maneira as unidades de acción, espacio e tempo. Malia estar escrita en verso romance, os diálogos dos personaxes teñen unha forte compoñente narrativa por mor da imposibilidade de representación dalgunhas accións e feitos que se contan.

Os feitos que se dramatizan semellan tirados da *Relación* de Vasco da Ponte recollida por Benito Vicetto (1827) e alteran algúns aspectos do que aparentemente foi a historia real, tanto na participación dalgúns personaxes e a súa adscrición a cada un dos bandos coma na mestura de acontecementos cronoloxicamente distantes. Sen embargo, isto pode responder a dúas causas: o coñecemento que se tiña da época no momento da escritura do texto e a interpretación romántica e mais o carácter mítico con que se quere dotar a figura de Pedro Madruga. De feito, a verdade histórica nesta peza literaria non é relevante. O señor feudal que loitara contra as revoltas irmandiñas (1467-69) — derrotando os sublevados e prendendo ou executando aos seus líderes— sen embargo aparece neste texto coma un personaxe nobre que non exerce os seus dereitos coma tal, coma benfeitor dos seus vasallos por reducirilles os tributos, coma guerreiro invicto que

¹²⁰ Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, p. 35.

¹²¹ Xoán Cuveiro Piñol (1821-1906) foi xornalista e escritor. *Pedro Madruga* é a súa única obra teatral en galego.

conta co favor divino e é representante dos valores e do carácter galego: defensor do dereito, a xustiza e os intereses de Galicia. Á falta de veracidade no retrato de Pedro Madruga, hai que engadir a falsa liñaxe que se lle atribúe a Inés Henríquez Monroi, na realidade filla de nobres de clase alta:

No primeiro caso, o carácter máis pacífico e conciliador amosado polo protagonista non concorda coas actuacións reais que a historia recolleu desta figura, pero consegue crear un personaxe máis amábel para o potencial público que puidese recibir esta obra. No segundo caso, seguramente a causa desta falta de “verdade histórica” se deba a un intento do Cuveiro Piñol de imprimir un maior dinamismo a través do conflito que suscita o namoramento entre don Álvaro e Inés.¹²²

Nesta obra tamén se vai construíndo unha idealización do carácter galego nos discursos dos personaxes nobres da mesma. Pedro Madruga, por exemplo, salienta o valor na loita e o respecto ás leis e tradicións. Pola súa banda, o discurso do Conde de Altamira rexeita a imaxe dos galegos fóra de Galicia creada fundamentalmente pola literatura española reclamando “respeuto”.¹²³

O autor, por medio do personaxe de D. Álvaro, fillo de Pedro Madruga, bótalle a culpa da derrota do bando de seu pai á desunión dos “fillos de Galicia”, ás “envexas e senreiras que eiquí lle teñen ós que valen algo”.¹²⁴ A idea da visión cíclica da historia xa está presente neste texto nas palabras do protagonista e semella, dalgún xeito, coma un programa de acción para a historiografía e máis o drama histórico: manter a memoria histórica para proxectar un futuro no que se aprenda dos erros cometidos e definitivamente se faga xustiza a Galicia.

O drama de Cuveiro outorga a unha serie de loitas feudais entre nobres, no marco histórico dunha guerra sucesoria, unha dimensión en certo modo nacional. De

¹²² Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp. 67-68.

¹²³ Cuveiro Piñol, *Pedro Madruga*, p. 9.

¹²⁴ Cuveiro Piñol, *Pedro Madruga*, p. 13.

todas maneiras a absorción do mito de Pedro Madruga como heroe dunha suposta loita pola independencia de Galicia non fica totalmente evidente nesta obra xa que este Pedro Madruga, unha vez rematada a guerra que consagra a Isabel como herdeira lexítima do trono castelán (1476-1479), amósase comprensivo e non manifesta rebeldía, máis ben acepta os feitos con resignación e certa esperanza, aínda que se sabe que o nobre galego, na realidade, manifestou resistencia á política da raíña en Galicia ata a súa morte en 1486. Segundo Iolanda Ogando, esta obra “encádrase perfectamente na procura de figuras que son utilizadas para reforzar a identidade de Galiza” de xeito que Cuveiro Piñol presenta e enaltece unha figura que entende como “heroica e propiamente galega” e, por esa mesma razón, non pode amosar a derrota nin os trazos negativos do personaxe de Pedro Madruga.¹²⁵ Ademais disto, o remate da peza non podía presentarse doutra maneira pois no propio cerne do rexionalismo reside o conflito político entre a defensa de Galicia e a fidelidade a España, pero o drama resulta bastante efectivo á hora de fundamentar a impugación do Estado centralista como produto dun acontecemento histórico e fornece, malia que dun xeito aínda pouco definido, o que Ramón Máiz denomina o “elemento relacional negativo” ou “etnia de exclusión”: Castela.¹²⁶

Dende o punto de vista da construción dramática, a falta de técnica por parte do autor é evidente: a trama é mínima, o desenvolvemento da acción resulta pobre e o conflito amoroso que se desenvolve nesta peza está ligado de xeito moi feble ao conflito histórico narrado. Porén, a súa maior aportación, neste senso, é o feito de que compartan escea, aínda que en número desproporcionado, personaxes nobres, fidalgos e labregos, e, ademais diso, compartan un mesmo ámbito espacial, unha mesma lingua e unha mesma causa, alén das distincións de estamento. Os diferentes membros integrantes da nación, por primeira vez, poden verse representados en escea coma

¹²⁵ Ogando, *Teatro histórico: construción dramática e construción nacional*, p. 165.

¹²⁶ Máiz, *A idea de nación*, pp. 317-322.

colectividade. O feito de que o amor —imposíbel ao principio da acción— entre D. Álvaro e Inés triunfe en forma de voda ao final da obra —e de que D. Álvaro renuncie ao privilexio de nobreza que empregara con Xan da Xesta— pode simbolizar a necesidade de unidade interclasista para que haxa unha esperanza de construír un futuro para Galicia. Finalmente, polo que atinxe á linguaxe, a obra caracterízase, segundo Laura Tato Fontaiña, por unha “retórica desbordada” e un exceso de artificiosidade e erudición, o que e explicábel pola necesidade de crear un teatro “culto” pero que con toda posibilidade provocaría o rexeitamento de un sector amplo do público en caso de ser representada.¹²⁷

A Torre de Peito Burdelo (Laoreado drama hestóreco-gallego n'un auto y-en verso, esquirto n'o idioma rexional, precedido d'unha carta-prólogo d'o reputado literato excmo. Sr. Marqués de Figueroa) de Galo Salinas Rodríguez (CEDG nº 104, maio 1994),¹²⁸ é un drama histórico nun acto e escrito en romances e estrofas de catro versos, de estrutura esquemática e escaso valor literario; foi premiado nun certame celebrado polo Liceo Brigantino en 1890 e ten o mérito de ser o primeiro drama

¹²⁷ A autora fai, en liñas xerais, un xuízo moi negativo do drama de Cuveiro: “A falta de técnica, a retórica desbordada e mais a ideoloxía asolagan esta peza da que o único que se salva son as boas intencións do autor. O rexurdimento de Galiza pasaba pola reivindicación da súa historia e a creación —ou resurrección— daqueles mitos que lle foran negados. Pedro Madruga formaba parte desa mitoloxía e como tal merecía que a súa figura fose glorificada. Mais Cuveiro Piñol formaba parte da corrente rexionalista que intentaba por todos os medios conxugar a súa defensa de Galiza coa fidelidade á unidade de España; de aí que tivese que realizar encaixe de palillos coa figura de Pedro Madruga para que o heroi da ‘patria chica’ non traizoase a ‘patria grande’”. Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, p. 41.

¹²⁸ Galo Salinas Rodríguez (1852-1926) é un dos persoeiros máis relevantes no desenvolvemento inicial do teatro galego. Escritor vencellado ás ideas rexionalistas e mais ao grupo da Cova Céltica, foi fundador e primeiro presidente da Escola Rexional de Declamación entre 1903 e 1904, cargo que deixou por mor do seu conflito ideolóxico con Manuel Lugo Freire. Ao longo da súa traxectoria, Galo Salinas practicou e defendeu un teatro ruralista seguindo as técnicas do realismo costumista decimonónico. A súa produción dramática é abundante aínda que só se editaron tres das súas obras: *A torre de Peito Burdelo. Drama hestóreco nun auto i en verso* (publicada e estreada en 1891); *¡Filla...! Cadro dramático de costumes gallegas nun auto i en verso* (publicada en 1892 e estreada en Bos Aires en 1894); *Bodas de ouro. Diálogo festivo para actriz e actor de caraute* (publicada e estreada en 1921). Ademais destas, Galo Salinas escribiu outras pezas que se estrearon mais nunca foron publicadas: *Sabela* (1903), *Feromar* (premiada en 1907 e estreada en 1922), *Copas e bastos* (1922), *Entre o deber e o querer. Zarzuela* (1923).

histórico impreso en lingua galega (1891).¹²⁹ A peza segue dun xeito parcial as convencións do drama romántico que estivera en auxe na literatura española entre os anos 1835 e 1850.¹³⁰ A acción da obra sitúase no ano 785 en Betanzos e trata o tema da loita dos betanceiros pola liberación do tributo das cen doncelas a que os cristiáns foran sometidos por parte dos mouros cando estes axudaron a chegar ao trono de Galicia ao rei ilexítimo Mauregato en condición de feudatario, tema que, por outra banda, semella estar vencellado á orixe da liñaxe dos Figueroa. A obra pretende facer unha gabanza da terra galega e do seu pasado mítico-histórico recollendo, segundo Xosé Ramón Freixeiro Mato, un episodio, máis ou menos lexendario, do tomo IV da *Historia de Galicia* (1865-1874) de Benito Vicetto, axeitado para exaltar a nobreza, cristianismo, lealdade, xustiza, valor, integridade e amor pola súa patria dos personaxes que nel interveñen, facéndoos representativos do carácter galego que, finalmente, os levará á victoria.¹³¹

Como no texto anterior, os feitos “históricos” están ligados a un conflito amoroso, aínda que dun xeito un pouco máis consistente. Rodrigo d’Ariza, nobre galego, está namorado de Sancha de Lema, doncela nobre que está fechada na Torre de Peito Burdelo agardando ser levada polos mouros, xa que forma parte do tributo de doce doncelas, seis nobres e seis vilás, que o rei galego lles tiña que pagar pola súa axuda para chegar ao poder. Como seu pai non a podía protexer, por estar este servindo

¹²⁹ Galo Salinas financiou el mesmo a publicación e estrea da obra. A peza foi publicada na Coruña en 1891 e en febreiro dese mesmo ano foi estreada en Betanzos por unha compañía profesional de zarzuela que tamén a levou a Pontedeume.

¹³⁰ Exemplos destes dramas son *Macías*, de Larra (1834); *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa (1834); *El trovador*, de García Gutiérrez (1836). Véxase Díaz Plaja, Guillermo, ‘Perfil del teatro romántico español’, *Estudios Escénicos*, nº 8 (1963), 35-53 e Ruíz Ramón, Francisco, ‘El teatro del siglo XIX’, *Historia del teatro español*, 2ª ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1971), pp. 364-402 e Ruíz Ramón, F., ‘El drama histórico’, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), pp. 165-185.

¹³¹ “Aínda no caso de entender que este acontecemento pode ser máis lendario ca verídico, no seu momento foi extraído do propio discurso da historia, co que se reafirma que *A Torre de Peito Burdelo* se escribiu como un drama histórico. Ademais, con todas estas consideracións consolídase a idea de que o autor sabía perfectamente cal ía ser o público da súa obra, e que daba por sabido que era un tema que procedía non só da narrativa propiamente histórica, senón tamén das lendas populares do colectivo”. Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp. 69-70.

ao rei, Rodrigo decide rescatar a doncela e librar ao pobo de Betanzos do pago dese deshonoroso tributo. Como acontece en *Mari-Castaña*, Rodrigo convértese nun líder do pobo que, empregando a metáfora pondaliana expresada no poema “Os pinos”, necesita que alguén o “esperte” e o dirixa cara á súa “emancipación”. Mais non é só o pobo quen ten que espertar. Cando este responde, Rodrigo fai un chamamento á nobreza para que tamén esta se una á causa.¹³²

A unión de nobreza e pobo —benedicida pola Igrexa— por unha mesma causa vai ser neste drama o factor que conduza á victoria, á liberdade e, polo tanto, á xustiza en Betanzos e, por extensión, na Galicia enteira. Do mesmo xeito que en *Mari-Castaña*, un conflito individual adquire unha dimensión colectiva e transfórmase nun proceso de liberación que se establece a partires da equiparación entre honra e liberdade. Como ocorría en *Mari-Castaña*, a esencia e a conciencia de Galicia aparecen simbolizadas en personaxes femininos: é por medio de Eldona e Sancha, representantes na obra do carácter galego —definido pola cristianismo, a nobreza, a lealdade e o amor— que se fai a louvanza da terra aínda que, neste caso, son os mouros quen funcionan como elemento de oposición.

Unha vez máis, vemos nesta peza coma tamén se lle outorga á “historia” un valor prospectivo, nesta ocasión por boca dos personaxes nobres do drama. Todo o texto está percorrido pola idea da equiparación do amor á patria —aínda que non fica ben claro cal é esa patria no drama xa que se mesturan os nomes de España e Galicia— co amor a Deus ou á muller dun. De feito, o texto remata afirmando que só ese triple amor pode ser liberador para un pobo, como “as ruínas”, é dicir, a memoria e a historia, nos proban no tempo presente e no futuro.

¹³² Salinas, *A Torre de Peito Burdelo*, pp. 13-14.

Nesta peza non se percibe claramente un enfrontamento explícito entre galegos e casteláns mais, como sinala atinadamente Iolanda Ogando, ao longo do texto todo hai unha liña sutil que permite pensar no intento de “reafirmación patriótica do país”, xa que “só dende esta perspectiva é posible entender as críticas ao reinado de Mauregato, usurpador do trono lexítimo de Afonso II.” Ademais, o pobo galego é presentado como “un colectivo virtuoso e valente que ten que se defender a si mesmo por causa dun rei usurpador e ilexítimo que non se interesa por Galiza”, establecendo así unha serie de características positivas dos galegos como “colectivo diferenciado”.¹³³ De todas maneiras, o drama resulta dunha calidade literaria escasa, presenta problemas de estruturación da acción dramática e o autor semella non ter un dominio axeitado da lingua porque emprega nesta obra unha linguaxe extremadamente artificiosa, tirada da fala popular, chea de arcaísmos e cun excesivo afán diferencialista e enxebrizador que a fan caer no vulgarismo e que dificulta en grande medida a lectura e comprensión do texto.¹³⁴ O editor do texto fai a seguinte afirmación na introdución: “Así pois, recoñecendo que o maior mérito da peza está no seu valor histórico e documental, editase o texto con total fidelidade ao orixinal”.¹³⁵

Na nosa opinión, máis interesante có drama en si mesmo resulta a ‘Carta-Prólogo’ que o Marqués de Figueroa dirixe a Galo Salinas en 1890 e que se inclúe nesta edición da obra. Nesa carta, escrita en castelán, obsérvase, por unha banda, o reparo que existía na época en relación co emprego literario do galego fóra do xénero poético e, por outra, pódese ver con claridade a concepción da historia e a súa funcionalidade mobilizadora cando o escritor fala dos feitos heroicos dos seus devanceiros: “Los

¹³³ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 166.

¹³⁴ Antón Figueroa aplica a esta situación o concepto de “filoloxización” ou “lectura filolóxica” do texto: “aquela lectura na que os problemas do código impiden en maior ou menor grao o funcionamento do texto coma tal. [...] Pódese dicir en todo caso que calquera preocupación introducida na lectura polo código afecta á recepción do texto e incide negativamente no seu funcionamento como soporte da multivalencia literaria e redúcea proporcionalmente”. Véxase Figueroa, *Diglosia e texto*, pp. 52-53.

¹³⁵ Freixeiro Mato, Xosé R., Introducción a *A torre de Peito Burdelo*, de Galo Salinas, p. 3.

grandes hechos de los antepasados deben servir á sus descendientes de estímulo para mostrarse dignos de ellos”.¹³⁶ Pero aínda máis salientábel é a referencia explícita á cuestión da fidelidade ao discurso histórico oficial e a defensa que fai da historia como tradición, como mito, como crenza, alén da verdade histórica demostrábel por medio de documentos, e a reivindicación do verdadeiro historiador como aquel que elixe as tradicións, ou selecciona os aspectos dentro delas, que hay que admitir e os que hai que rexeitar porque:

Esa creencia, transmitiéndose de siglo en siglo, llega á crear una verdadera realidad en los espíritus; y así, en tanto que se estingue el recuerdo de otros famosos sucesidos, la persistencia en la afirmación del tributo y de las hazañas que originó, constituye algo tan interesante, tan curioso como el suceso mismo, con serlo éste tanto [...] pues más realidad, más influencia social, mayor trascendencia e importancia tiene en el caso de ser ensueño que permanece, que en el de ser suceso, apenas ocurrido, enteramente olvidado.¹³⁷

É posíbel observar, pois, nestes dramas que, por medio da superposición do discurso histórico —percibido como factual en termos de produción e recepción— e do literario —percibido pragmaticamente como ficcional— hai unha dobre intención: en primeiro lugar, desempeñar un “certo rol informativo, de ensino da historia, que non se aprende na escola”, procurando o específico do imaxinario colectivo e intentando configurar a identidade do mesmo;¹³⁸ en segundo lugar, recuperar a memoria dun pasado afastado e erguelo á categoría de mítico para intentar explicar e contrarrestar a situación presente de Galicia por medio da idealización dunhas figuras individuais, “heroes” que encarnan o espírito colectivo e o proxectan cara ao presente, e duns feitos que se utilizan coma medio de contestación do discurso (español) dominante.

¹³⁶ Marqués de Figueroa, ‘Carta-Prólogo’, en *A Torre de Peito Burdelo*, de Galo Salinas, p. 6.

¹³⁷ Marqués de Figueroa, ‘Carta-Prólogo’, en *A Torre de Peito Burdelo*, de Galo Salinas, p. 7.

¹³⁸ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 90.

En relación co primeiro punto, cómpre ter en conta que o funcionamento pleno do drama histórico está baseado no coñecemento anterior común que autor e lector/espectador teñen sobre un determinado discurso histórico, de xeito que “a posibilidade de compartir ese referente é o que permite que un obxecto se transforme en signo, característica *sine qua non* do teatro” e o efecto que un drama histórico poida ter para un lector/espectador “nativo” pérdese para un lector/espectador “estranxeiro” que non comparta os mesmos referentes.¹³⁹ Tendo en conta o dito:

A historia do argumento dun drama histórico ten que lle pertencer dalgún xeito ao público, ao seu pasado, ou ao que sente como pasado. É o autor o que, dentro dun sistema cultural concreto, vai considerar un argumento como pertencente á historia do colectivo que conforma o campo literario en que produce a súa obra, e así esperará que o reciban os seus lectores/espectadores.¹⁴⁰

Mais nun sistema tan precario como o galego, culturalmente dominado e sen institucionalizar, especialmente a finais do século XIX, a relación que o público podía ter coa súa historia era moito máis complexa e o autor carecía do control necesario sobre o coñecemento que os posíbeis receptores da súa obra puidesen ter dos acontecementos ou personaxes referidos no seu drama histórico.¹⁴¹ De aí que o drama histórico asuma a misión de transmitir aos lectores/espectadores galegos unha historia “propia”, feita en e sobre Galicia, que naquel momento era só accesíbel a unha minoría ilustrada e de ideoloxía rexionalista.

¹³⁹ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 86. Como xa sinalaba Coleridge en 1836, “in order that a drama may be properly historical, it is necessary that it should be the history of the people to whom is addressed”. Véxase Coleridge, S. T., ‘Shakespeare’s English historical plays’, en Clark, Harper B., *European Theories of the Drama* (New York: Crown Publishers, 1965), pp. 418-419. Sobre esta cuestión pódense consultar os traballos antes citados de Villegas (1999) e Ruiz Ramón (1988). As súas perspectivas teóricas aparecen sintetizadas por Ogando (pp. 86-88).

¹⁴⁰ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, p. 89.

¹⁴¹ Sobre a cuestión do control que o autor exerce sobre a lectura do texto voltarase máis adiante en referencia á situación diglósica e o coñecemento e uso da lingua.

Polo que atinxe ao segundo aspecto, o dispositivo do mito presenta, por mor da súa intencionalidade político-ideolóxica, unha plural eficacia e funcionalidade no seo do primeiro galeguismo que se pode apreciar nestes textos. Por unha banda, pódese dicir que constitúe o alicerce da evidencia ideolóxica da propia identidade colectiva nacional, xerando unha certa homoxeneidade comunitaria que se complementa coa construción dun moitas veces idealizado carácter nacional que está por riba de calquera fenda social, política ou ideolóxica. Por outra banda, o desprazamento da “comunidade político-simbólica” —é dicir, o Estado— da “comunidade xenético-natural” —a nación— por causas históricas fundamenta a impugnación da organización política da época —o Estado español centralista— e a necesidade de autonomía rexional, e, en última instancia, dun autogoberno acaído ás características da “comunidade natural” galega. Finalmente, o mito, fundamentado nunha remota Idade de Ouro e nuns gloriosos personaxes representantes da “raza”, proxéctase cara ao presente e o futuro promovendo unha reserva adicional de seguridade ontolóxica cara á “decisión de nacionalidade”: a posibilidade de que a nación se desenvolva con éxito existe, é real, porque aconteceu no pasado.¹⁴²

Outro trazo que merece comentario nestes textos é o tratamento da lingua que foi mencionado con respecto ao drama da Salinas. Hai, en xeral, unha excesiva filoloxización dos textos que tamén se observa no caso de Cuveiro. Dalgún xeito, esta linguaxe cómpre tamén poñela en relación co obxectivo interclasista de creación dun marco nacional cando se usa unha literatura, e máis especialmente no caso do teatro. Os movementos de construción nacional, normalmente xurdidos en sectores da pequena burguesía urbana, buscan a “autenticidade” na linguaxe, creencias, actitudes e costumes do “pobo” que habita as áreas rurais, e isto se manifesta tamén na representación da

¹⁴² Máiz, *A idea de nación*, pp. 225-7.

linguaxe común como rexeitamento da linguaxe literaria das clases altas cosmopolitas non comprometidas coa causa nacional.¹⁴³ Mais o feito de ser estas obras produto dun sistema cultural dominado e dunha sociedade diglósica tamén limita a posibilidade de reflectir as variedades diastráticas da lingua na fala dos personaxes xa que se pode dicir que na época non existe unha variedade culta do galego. Coma exemplo do que estamos a dicir pode verse o discurso que o personaxe de Bermudo dirixe ao seu señor Rodrigo na escena primeira de *A Torre de Peito Burdelo*:

Vos, Señor, non iñorades
qu'est'endiañado castelo,
s'alcontra cheo de covas,
ascondrixos e sacretos,
ond'as doncelas caotivas
s'esmorriñan n'o mesterio,
sén qu'os seos queixumes tristes
os escôite mais qu'o Ceo,
qu'as veces parece xordo
e n'outras somella cego;
e si dend'en baixo en riba
non chegan os seus acentos,
d'en riba en baixo, Señor,
que non se sintan eu penso,
e por moito qu'esbafando
chamand'atenceón berremos,
par'ilas seremos müos,
mais non par'os sarracenos,

¹⁴³ 'Nationalism is an urban movement which identifies with the rural areas as a source of authenticity, finding in the 'folk' the attitudes, beliefs, customs and language to create a sense of national unity among people who have other loyalties. Nationalism aims at [...] rejection of cosmopolitan upper classes, intellectuals and others likely to be influenced by foreign ideas.' King, Bruce, *The New English Literatures* (London: Macmillan, 1980), p. 42.

que retirand’o primiso
d’entrar, votar hánnos leixos.¹⁴⁴

O drama histórico posromántico, nun intre en que xa estaba esteticamente superado, tomou no incipiente sistema literario galego a misión de re-crear ese tempo xa mítico e os seus textos foron no seu momento apreciados non tanto polos seus valores literarios ou calidade estética coma polo seu axeitamento aos obxectivos do discurso nacionalista e á utilización da historia que dende o mesmo se estaba a promover. Neste caso podemos observar coma a situación histórica de subalternidade do sistema literario galego fai que os criterios de valoración dos textos literarios cambien: por unha banda, na época contemporánea aos textos podemos deducir que o tratamento mítico dun tema histórico adquire unha maior “valencia” cá propia calidade estética do texto; por outra banda, dende a perspectiva do presente da colección, a maioría destes textos outórgaselles un valor de “fetiches” e son apreciados polo seu carácter fundacional e por constituíren, no seu momento, un discurso alternativo ou heterodoxo e un factor de resistencia fronte a unha cultura dominante e homoxeneizadora.

Esta liña de textos dramáticos, que respondía a unha intencionalidade pragmática, foi continuada, en grande medida, na época nacionalista, durante o período das Irmandades da Fala e Nós, aínda que cunha meirande preocupación estética: *O Mariscal*, de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte (escrito en 1922 mais publicado en 1926), ou *Hostia* (1924), de Armando Cotarelo Valledor, constitúen boa proba disto. O drama histórico retomouse tamén durante o último tercio da ditadura franquista cunha actitude claramente revisionista do discurso histórico. Segundo amosan Núñez Seixas e Xusto Beramendi en *O nacionalismo galego*, as diversas correntes agrupadas baixo a

¹⁴⁴ Salinas, *A Torre de Peito Burdelo*, p. 11. Non hai diferenciación alguna na fala de todos os personaxes da obra. A edición da obra de Xosé Ramón Freixeiro Mato contén un glosario ao final.

bandeira do nacionalismo galego coincidían nunca serie de ideas fundamentais que resultan relevantes en relación co drama histórico:

- a. En que a nación galega é un organismo obxectivo, natural e histórico, que vén dado e que ten unhas esencias nacionais invariábeis e independentes de calquera factor volitivo que non estea predeterminado.
- b. En que a nacionalidade de Galicia reside básicamente na súa etnicidade [...]
- c. En que a historicidade complementa a etnicidade por ser criterio de verdade da existencia da nación e fundamento lexítimo do nacionalismo e das reivindicacións nacionais. Estas funcións xeran unhas aplicacións da Historia de Galicia nas que todos concordan: 1) até o comezo da Idade Media, o seu fin sobranceiro é demostrar a orixe racial céltica, e a remanencia da pureza das esencias nacionais malia a dominación romana, a latinización, a cristianización e as invasións; 2) desde a Idade Media até o presente, amosar a xénese e o desenvolvemento do antagonismo nacional entre Galicia e Castela mediante a extensa nómina de prexuízos e aldraxes que sofre a primeira pola dominación da segunda, sobre todo a partir dos Reis Católicos.¹⁴⁵

Semella que ata aquí estamos a falar dun discurso literario ao servizo do discurso político galeguista no que a estética, en grande medida, ficaba en segundo plano (función heterónoma do discurso literario), aínda que a aproximación ao drama histórico era diferente no período anterior e posterior á Guerra Civil.¹⁴⁶ De todas maneiras, en liñas xerais, o drama histórico tiña, pois, un dobre efecto nacional xa que, por unha banda, funcionaba como preservadora da memoria nunha situación de

¹⁴⁵ Beramendi e Núñez Seixas, *O nacionalismo galego*, p. 122.

¹⁴⁶ O teatro histórico anterior á Guerra Civil está claramente vencellado á ideoloxía nacionalista e máis á súa concepción da historia no canto que os primeiros dramas históricos producidos dentro do país durante a ditadura franquista están vencellados ás ideas do galeguismo cultural do grupo de Galaxia que tiña como obxectivo amosar a peculiaridade do espírito galego elaborando un ideario galeguista alleo á loita política. Non será ata o período final da ditadura franquista cando os autores galegos empezan a facer a súa particular revisión da historia galega en clave ideolóxica nacionalista e de esquerdas centrándose na intrahistoria e rompendo cos mitos históricos creados na literatura anterior á Guerra Civil. Véxase Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp. 170 e ss.

deficiencia institucional e, por outra, ensinaba a amar un anaco da historia da nación e, a través del, a mesma nación. Como expón Otto Bauer:

There is yet a further driving force of national sentiment: it arises from the enthusiasm that, as Goethe writes, history arouses. In the telling of history, the idea of the nation is linked with the idea of its destiny, with the memory of heroic struggles, relentless wrestling for knowledge and art, with triumphs and defeats. The whole rapport that someone today may feel with the struggling people of the past is then transformed into love for the bearer of this motley fate, the nation. It is a root not a new element that is introduced here, but only an extension of the two last named; as the idea of the nation owes a good part of its wealth of sentiment to its close connection with the idea of my own youth, so too its connection with the idea of those people whom history teaches us to love and admire kindles new love for it. And as I learnt to love the nation if I recognize in its specificity my own nature, so does its history grow dearer to me if I believe I find in its destinies back to the dawn of time the forces that have etched the essential features of successive generations through to my own. All that romantic delight in the distant past thus becomes a source of love for the nation. And this is why a national work of art —such as Wagner’s *Die Meistersinger*— can have a national effect: because it teaches me to love a piece of the history of the nation and through it the nation itself.¹⁴⁷

Cara aos anos 60 e 70 comezan a aparecer obras de literatura dramática que fan relecturas do discurso histórico máis asentado que fora xa elaborado dende dentro do propio sistema literario galego mais, como atinadamente sinala Iolanda Ogando, “o cambio máis consciente e complexo respecto do discurso histórico prodúcese a partir de 1980. Os temas diversifícanse e a fidelidade ou infidelidade á narrativa da historia ten que ver con outros novos temas”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Bauer, Otto, ‘The Nation’, p. 63.

¹⁴⁸ Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp. 75-77. Non deixará de ser interesante, pois, contrastar estes dramas históricos iniciais cun texto contemporáneo publicado na mesma colección como *Xoana*, de Manuel Lourenzo (CEDG nº 91, maio 1991), producido nunha

4. Primeiras tentativas de institucionalización

Non vai ser ata 1903 cando se publique e se estree a primeira obra dramática escrita en galego e en prosa: *A ponte* de Manuel Lugrís Freire.¹⁴⁹ Con esta obra e a creación nese mesmo ano da Escola Rexional de Declamación, primeiro proxecto de institucionalización —sen contar, por suposto, con ningún tipo de axuda oficial— do teatro galego, comezará unha etapa de maior desenvolvemento da dramaturxia rexional que chegará ata a creación das Irmandades da Fala en 1916.

A Escola Rexional de Declamación funcionou entre 1903 e 1905. Durante o primeiro ano foi presidida por Galo Salinas, ocupando a dirección técnica Eduardo Sánchez Miño; posteriormente, a partir de 1904, Manuel Lugrís Freire ocupou a presidencia da institución, primeiro con Sánchez Miño e posteriormente con Bernardo Bermúdez Jambrina como directores técnicos das montaxes.¹⁵⁰ O conflito ideolóxico

situación de maior institucionalización do discurso literario galego e nun momento en que a historia comeza a reflectir voces e aspectos que ata entón non entraran dentro do discurso histórico tradicional.

¹⁴⁹ Manuel Lugrís Freire (1863-1940), presidente da Escola Rexional de Declamación entre 1904 e 1905, foi a figura máis importante na primeira andaina do teatro galego e o creador do drama social de tese que serviu para establecer a ponte entre o teatro rexionalista dos membros da Cova Céltica e o teatro nacionalista das Irmandades da Fala. Comezou o seu labor literario na emigración, en Cuba, onde leu ao cadro de declamación do Centro Galego da Habana a comedia de costumes *A costureira de aldea* en 1884, aínda que non consta que a obra fose representada. Xa de volta a Galicia, a súa produción dramática pode dividirse en tres etapas. Na primeira etapa, vencellada á Escola Rexional de Declamación, Manuel Lugrís estreou tres dramas sociais de tese: *A ponte* (estreada o 18 de xullo de 1903), *Minia* (estreada o 19 de marzo de 1904) e mais *Mareiras* (estreada o 15 de outubro de 1904). Outra obra, *Esclavitú*, impresa en 1906 mais non estreada ata 1910 podería incluírse nesta primeira etapa. Estas obras seguen o modelo de pezas de Joaquín Dicenta como *Juan José* (1895) ou *El señor feudal* (1897), que teñen en común o feito de presentar un conflito amoroso protagonizado por personaxes dicotómicos, relacionado cun conflito social, que se resolve dun xeito violento. A segunda etapa da produción de Lugrís vén marcada pola publicación de dous diálogos dramáticos entre 1907 e 1908 que nunca foron representados: *Ir por lan* (*A Nosa Terra*, nº 5, 4.10.1907) e mais *La ofrenda o los folletos verdes de don Pepiño* (*A Nosa Terra*, nº 30, 12.3.1908). A terceira etapa do teatro de Lugrís vencélase ao ideario das Irmandades da Fala e inclúe dúas comedias: *O pazo*, ensaio de teatro da natureza de ambiente rural impreso en 1917 no que se fai unha apoloxía do movemento nacionalista, que a partir da súa estrea en 1918 polo coro coruñés Cántigas da Terra foi unha das obras máis representadas do teatro galego; e mais *Estadeiña*, última peza do autor, de ambientación mariñeira, impresa en 1919 e estreada en agosto dese mesmo ano pola Compañía de Rodrigo García. Para ampliar información sobre o autor véxase Francisco Pillado Mayor, *O teatro de Manuel Lugrís Freire* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1991).

¹⁵⁰ A Escola Rexional de Declamación estreou as seguintes obras durante a súa breve andaina: *¡Filla...!*, de Galo Salinas, o 18 de xaneiro de 1903 no Teatro Principal da Coruña; *A ponte*, de Manuel Lugrís Freire, o 18 de xullo de 1903; *Minia*, de Manuel Lugrís Freire, o 19 de marzo de 1904 en Ferrol; *Mareiras*, de Manuel Lugrís Freire, e *Rentar de Castromil*, de Martelo Paumán, o 15 e 22 de outubro de 1904 na Coruña. Malia o anuncio de que se estaban a ensaiar dúas pezas: *Feromar*, de Galo Salinas, e

entre Galo Salinas e Manuel Lugrís Freire que levou á desaparición da Escola Rexional de Declamación en 1905, excelentemente documentado por Laura Tato, amosa as primeiras loitas por ocupar unha posición hexemónica dentro do sistema teatral galego.¹⁵¹ Herdeira da Escola Rexional de Declamación, en 1908 presentouse en Ferrol a Escola Dramática Galega, dirixida por Eduardo Sánchez Miño, poñendo en escena os espectáculos *Unha noite n'o moiño*, a partir dun texto do propio director, e *Mareiras e Esclavitú*, a partir das pezas homónimas de Manuel Lugrís, sen embargo, este proxecto tampouco tivo continuidade.¹⁵²

Así pois, neste período de 1903 a 1919 —cunha paréntese entre 1909 e 1915 en que a actividade dramática será máis ben escasa— vai ser cando comece a establecerse con claridade un sistema teatral minimamente operativo dentro do campo literario galego. As obras aparecidas durante este período foron agrupadas pola crítica baixo a etiqueta de “teatro ou dramática rexionalista”,¹⁵³ que, sempre dentro dunha aproximación realista e costumista ao feito teatral, inclúe tres tendencias claramente dominantes: o drama social de tese —seguindo o modelo de obras como *A ponte*, de Manuel Lugrís Freire— que foi promovido pola Escola Rexional Galega de Declamación e posteriormente pola Escola Dramática Galega; o teatro lírico costumista de autores como Nan de Allariz¹⁵⁴ e Avelino Rodríguez Elías¹⁵⁵ —do cal o máis claro

mais *Sacrificio*, de Euxenio Carré Aldao, estas non chegaron a ser estreadas pola Escola e, en 1905, esta fixo a súa última representación cun programa íntegro en español.

¹⁵¹ Véxase Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, pp. 47-56.

¹⁵² O repertorio da Escola, segundo recollía a prensa galega, incluía as seguintes obras: *A fonte do xuramento*, por Francisco María de la Iglesia; *Rentar de Castromil*, de Martelo Paumán del Nero; *¡Filla!* de Galo Salinas; *A patrea do labrego*, de Antón Villar Ponte; *Terra baixa*, de A. Guimerá, traducida por Antón Villar Ponte; e *Unha noite n'o moiño* e mais *¡A roín feira...!* de Eduardo Sánchez Miño.

¹⁵³ Por exemplo, Vieites, *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, pp. 201-259 ou Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, pp. 32-78.

¹⁵⁴ Alfredo Fernández, “Nan” de Allariz (1875-1927), publicou e estreou en Cuba *Recordos dun vello gaiteiro. Monólogo en verso gallego* (1904) e *O zoqueiro de Vilaboa. Boceto de zarzuela gallega nun acto e tres cadros con música do autor* (1907). Outras obras deste autor estreadas posteriormente son: *Loitas da alma. Cuadro dramático*, *Foiche boa festa. Monólogo*, *Airiños da miña terra. Boceto cómico-dramático* e *O vello e o sapo. Monólogo*.

¹⁵⁵ Avelino Rodríguez Elías (?-1958) é autor dunha abondosa produción dramática que recolleu en 1930 no tomo *Obras Teatrales Galegas: San Antón o casamenteiro, comédia nun auto inspirada nunca lenda*

exemplo é *O zoqueiro de Vilaboa* (1907-08)— que ocupou unha posición central no teatro da emigración cubana e arxentina desenvolvido polos Centros Galegos e os Orfeóns e sería retomado no país a partir de 1915 polos coros populares;¹⁵⁶ finalmente, os cadros de costumes de ambientación rural e ton melodramático —seguindo o modelo establecido por *¡Filla...!* (1892), de Galo Salinas— que serían moi representados tamén polos coros e diversas agrupacións teatrais. Unha variante deste último tipo vai ser a comedia rural costumista, que nalgúns casos pode conter certa crítica da sociedade — denuncia do caciquismo, da emigración, da perda dos sinais de identidade ou da ineficiencia dos representantes políticos— ou certos elementos reivindicativos, estruturada basicamente en diálogos como *Mal de moitos* (estreada en 1915) e outras pezas de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida.¹⁵⁷ Este vai ser en grande medida o tipo de teatro galego que ocupará unha posición dominante no sistema practicamente ata 1931.

de San Antón de Padua (publicada e estreada en 1920); *O garda Mor, comédia nun auto* (estreada en 1929); *O sobriño do abade, entremés* (estreada en 1927); *O pano amarelo, entremés*; *O miñato e mais a pomba, poema representable nun canto* (estreada en 1909 e publicada en 1913); *O trunfo da muiñeira, alegoría representable* (estreada en 1914 e publicada en 1920); *A tixeira da vida, soño representable nun auto*; *Os catro túneles, monólogo original y en verso* (estreada en 1910 e publicada en 1911 e 1913); *O embargo, monólogo original y en verso* (publicada en 1911 e 1913 e estreada en 1915) *¿Cásome ou non me caso? Monólogo* (estreada en 1919 e publicada en 1920); e mais *A venganza do sultán, monólogo*.

¹⁵⁶ Os coros eran agrupacións de carácter musical e folclórico que adoitaban crear un Cadro de Declamación como complemento das súas actividades preferentemente musicais, para enriquecer e diversificar os seus espectáculos. Tiveron un papel transcendental no que atinxe á conquista dun público específico e á extensión do uso da lingua galega e a súa orientación estética partía do folclorismo e o realismo costumista, caracterizado por unha reprodución ideal da vida rural. As pezas escollidas para a creación teatral inclúense na tendencia dramática rexionalista con aporpositos, parrafeos, desafíos, cadros líricos e estampas dialogadas que derivan en espectáculos en sintonía coa dimensión folclórica e co público das súas funcións. Nun primeiro momento os coros foron quen de conquistar un público propio, mais, co pasar do tempo, tamén mostraron unha notábel incapacidade para progresar e mellorar, feito que provocou críticas, sobre todo cando os galeguistas pertencentes á corrente máis culturalista e universalista se decataron da necesidade de darlle unha orientación cualitativa ós produtos culturais galegos. As agrupacións máis importantes foron Toxos e Froles (Ferrol, 1915), Cantigas da Terra (A Coruña, 1916), Coral De Ruada (Ourense, 1919), Brisas Futuras (Compostela, 1919) e Cantigas e Agarimos (Compostela, 1921).

¹⁵⁷ Euxenio Charlón Arias (1889-1930) e Manuel Sánchez Hermida (1888-1940) foron dous actores e dramaturgos que, en colaboración, escribiron e representaron diversas pezas dramáticas: *Obras teatrais galegas: Mal de moitos. Trato a cegas. Parrafeos* (1921); *Axúdate. O menciñeiro. Parrafeos* (1922); *Miña terra...! Ensaio escénico* (estreada en 1917).

Dentro do importante proxecto de recuperación de vellos textos dramáticos, os Cadernos obvian a literatura dramática escrita durante este período, aínda que si recollen un texto posterior dun autor vencellado á tendencia do drama social de tese: *O conto do abó*, de Xesús San Luís Romero (CEDG nº 35, maio 1983).¹⁵⁸ Nesta peza en verso escrita polo autor estando preso no Penal do Porto de Santa María no ano 1942, adapta a lenda popular da Batalla de Clavijo: o avó cóntalle ao neto a historia desta famosa batalla na que o Apóstolo Santiago interviu para derrotar os mouros. A obra segue a técnica do realismo costumista e emprega recursos tradicionais ou populares como o feito de contar contos ao calor da lareira, que é o que motiva o desenvolvemento da peza. O autor emprega unha grande riqueza léxica e un vocabulario moi enxebre e popular, o que dalgún xeito compensa a escasa elaboración e técnica dramática nesta peza, xa que o diálogo entre o avó e mais o neto non semella máis ca un mero marco para o relato da historia. O máis rechamante semella a intencionalidade do autor, pois aínda a salientar o enxebriño e a posible moralexa do conto, resulta bastante evidente a intención de facer unha crítica da “nova xustiza” que o ten na cadea. A participación de soldados mouros na Guerra Civil en apoio do bando nacional e o apoio que este tamén tivo por parte da Igrexa son criticados nesta obra, aínda que o autor advirte na “Acraración” que non é a súa intención ridiculizar o

¹⁵⁸ Xesús San Luís Romero (1872-1966), ademais de zapateiro e poeta, é autor entre outras pezas de teatro social de *O fidalgo*. Esta obra, que aborda os dous grandes problemas sociais da época: a redención dos foros e mais a loita anticaciquil, foi estreada en 1918 por ‘Brisas Futuras’, cadro de declamación da Federación Obreira de Santiago. O éxito foi tan grande que durante ese ano realizaron varias representacións en Santiago, A Coruña, Ferrol, Ourense e Vilagarcía e continuou representándose todos os anos ata que a ditadura de Miguel Primo de Rivera acabou co grupo, mais volveu aos escenarios durante a República. Segundo o empresario de espectáculos Isaac Fraga, nun artigo solicitado por *El Pueblo Gallego*, “Vigo teatral”, sobre a posibilidade para as empresas de espectáculos de investir en teatro galego, *O fidalgo* era a única obra galega que funcionaba desde unha perspectiva comercial. Outras obras de San Luís: *O xastre aproveitado. Comedia nun acto e en verso*, estreada en Bos Aires en 1898; *¿Para qué me namorei?* (1898); *Rosiña. Drama en tres actos*, estreada en Compostela en 1921; *No quinteiro* (1922); *Xenreira* (1951); *Unha noite no muíño. Revista folklórico-musical*, estreada en Compostela en 1959; *A foliada n-o Rueiro* (1959).

Santo.¹⁵⁹ A “Suxeréncea” inicial e a “Reflexión” coa cita dos Evanxeos contribúen a darlle á peza este sentido.¹⁶⁰

Manuel Vieites sitúa esta peza dentro da categoría de “literatura dramática dirixida a infancia”, o que resulta comprensíbel dado o marco en que se sitúa a acción e a simplicidade estrutural mais semella polos paratextos que non é a ese tipo de lector a quen vai dirixida a obra e o texto está cheo de alusións políticas máis ou menos veladas. Como se mencionou máis arriba, a publicación desta obra pode incluírse no proxecto de recuperación de textos perdidos mais tamén podémola ver como unha especie de pago dunha débeda co autor de *O fidalgo*, quen, ademais de ser un dos persoeiros que máis empeño puxo no desenvolvemento do teatro galego nos anos previos á Guerra Civil, foi unha das moitas vítimas da represión franquista durante a posguerra.¹⁶¹

5. Conclusións

En resume, pódese afirmar que o teatro galego entre 1882 e 1915 estaba nunha fase cáseque embrionaria. Como sinala Manuel F. Vieites, “os problemas do teatro galego eran coñecidos por todos cantos tentaran desenvolver un teatro propio e derivaban das carencias provocadas por séculos de dominación cultural, carencia de infraestructuras, de recursos materiais, de actores, de directores, de técnicos e, sobre todo, de

¹⁵⁹ “Señor leutor ou espeutador: Rogo-lle que non busque neste pequeno traballo, atisbos de ridiculizaceón dun santo; pois xuro-lle que neso non pensei. Soilo entrego ó seu boo xuíceo, o enxebriño do conto e a moralexa que do mesmo poida vostede tirar”. San Luís Romero, Xesús, *O conto do abó* (CEDG nº 35, maio 1983), p. 4.

¹⁶⁰ “A preséncia dun soldado mouro que fai centinela nunha guarita desta cadea do Porto de Santa María, no que a nova xustiza con moita razón me ten metido, suxereu-me, este pequeno traballo”. San Luís Romero, Xesús, *O conto do abó* (CEDG nº 35, maio 1983) p. 4.

¹⁶¹ Recentemente, en marzo de 2002, tamén foi publicado por Alfonso Rey López e Breogán Rey Souto na colección Follas de Teatro da editorial Follas Novas o drama inédito, ambientado na Guerra Civil, *Xenreira*, escrito en 1951. Curiosamente esa é a idea que tamén expresan os editores desta peza na presentación que fan da mesma na solapa da cuberta do libro: “A nosa intención ó editar esta obra é facer xustiza a un autor esquecido que debemos recuperar. Por iso só quixemos presentar ó lector unha versión o máis próxima posible ó orixinal, para que, así, poida server mellor como material de traballo ós estudiosos de San Luís.” O feito de aínda estarmos e editar estes vellos constitúe unha outra proba das dificultades que conleva o estudo do teatro galego e a precariedade histórica do propio sistema teatral que aínda se manifesta hoxendía.

públicos”.¹⁶² Ademais, o desenvolvemento dun sistema teatral propio en Galicia dependía da situación social da lingua, co seu uso naquel momento restrinxido ás clases populares e ao ámbito privado —agás nas manifestacións festivas da cultura popular no ámbito rural— sen que ningunha política institucional se fixese na súa defensa. Neste contexto de dominación cultural, como atinadamente observa Manuel F. Vieites, “os rexionalistas tomaron conciencia do poder mobilizador do teatro, excelente instrumento para a conquista de novos espacios públicos de expresión e comunicación. A representación teatral permitía non só a utilización e defensa pública da lingua, senón a reivindicación da cultura e a transmisión dun ideario político.”¹⁶³

Da análise histórica realizada poden tirarse unha serie de constantes que van dominar e determinar o desenvolvemento inicial do sistema teatral galego. En primeiro lugar, cómpre sinalar o claro vencello existente entre o rexionalismo e o desenvolvemento do teatro galego, do que a *Memoria acerca de la dramática gallega* de Galo Salinas, publicada en 1896, constitúe unha proba evidente. Neste ensaio, Salinas considera que para que se produza o desenvolvemento do teatro galego cómpre primeiro acadar a lexitimidade sociocultural que faga posíbel que se programen espectáculos teatrais en galego, se creen compañías e se escriban textos.¹⁶⁴ En segundo lugar, o teatro vese como un medio para conquistar un espacio público onde poder manifestar a cultura dominada, amosando os costumes e tradicións propias, e contrarrestar o discurso hexemónico imposto polas estruturas centralistas do Estado español; daquí derivase o emprego do teatro en galego para presentar unha serie de problemáticas que afectan o país nesta época e para a constitución dun conxunto de referentes necesarios no proceso de construción da identidade colectiva:

¹⁶² Vieites, *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, p. 206.

¹⁶³ Vieites, *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, p. 206.

¹⁶⁴ Vieites, *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, p. 208.

Ese fomento do “espírito autóctono” ten que ver coa constitución dunha esfera pública galega, coa promoción dun ámbito galego de expresión, creación, comunicación cultural e acción política, que podía desembocar nun proceso de construción nacional similar ós que teñen lugar en toda Europa no século XIX e que en Galiza tamén se vai desenvolver, con finalidades e obxectivos propios, nunha Europa das nacións que substitúe a vella Europa dos últimos imperios.¹⁶⁵

En consecuencia, da estreita relación entre teatro e rexionalismo despréndese a conseguinte dimensión instrumental e carácter didáctico do teatro galego. Desde un punto de vista temático, as obras de teatro galego redixidas nesta época porán de manifesto as ideas básicas do discurso político rexionalista: a reivindicación do propio fronte ao alleo, a exaltación dos labregos e mariñeiros coma depositarios das verdadeiras esencias e virtudes do pobo galego e mais a necesidade de asunción da identidade (galega) individual e de reintegración na comunidade para os membros daquelas clases ou grupos que renunciaron a esa identidade. Esta determinación temática provocará, desde un punto de vista estético, a permanencia dunha caracterización enxebrista e ruralista dos personaxes e mais os espazos e unha visión costumista da realidade escénica e mais dos mundos dramáticos que estes autores reflicten ata unha época na que esta aproximación ao xénero dramático fora ben superada nos sistemas considerados “normalizados”.

O traballo principal levado a cabo polo Departamento de Estudos Teatrais da Escola Dramática Galega consistiu na “recuperación e catalogación da literatura dramática galega de todos os tempos” co obxectivo fundamental de “dotar ao sistema galego de profundidade temporal”.¹⁶⁶ A publicación destes textos nos Cadernos forma parte deste obxectivo xa que contribúe a poñelos en circulación, máis para seren

¹⁶⁵ Vieites, *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, pp. 210-211.

¹⁶⁶ Biscaíño Fernandes, C. C., *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns, Ames, A Coruña: Laivento, 2007) p. 185.

estudiados que para seren representados. Porén, a presenza destes textos polo seu carácter inaugural ou fundacional nesta colección, en moitos casos un século ou máis despois de seren escritos, amosa as deficiencias do sistema teatral galego e deixa ver unha certa fetichización dos mesmos. De todos xeitos, tal vez contradictoriamente, os responsables dos Cadernos optan claramente por unha liña de publicación —a recuperación unicamente daqueles textos pertencentes a un teatro culto, deixando de lado o teatro costumista— que, dalgunha maneira, poida contribuir a crear unha imaxe máis prestixiosa do propio sistema e contribúa a lexitimar o labor da propia Escola Dramática Galega reforzando a súa posición dentro do campo. Neste senso, semella inevitábel a publicación de “textos fundacionais” coma *O entremés...* e *A casamenteira* pero, polo que respecta ao drama histórico, dificilmente poderían ter escollido uns textos dramáticos máis “cultos” e “recoñecidos” no momento en que apareceron.¹⁶⁷

En relación con esta intención de prestixiar o sistema e, fundamentalmente, lexitimar a súa existencia —que se percibe na publicación das primeiras manifestacións conservadas de literatura dramática en galego— hai que ver os números dos Cadernos adicados ás festas parateatrais: *As festas parateatrais en Galicia. A Semana Santa* (CEDG nº 6, maio 1979)¹⁶⁸ e *As festas parateatrais na Galicia 2. O Entrudío –e outras festas de inverno– en Lubián* (CEDG nº 52, xaneiro 1985).¹⁶⁹ A estes dous traballos hai que engadir o estudio de Xoán M. Carreira *Os “vilancicos de galegos” na liturxia do Nadal nas eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII* (CEDG nº 68, decembro 1987). Este traballo foi presentado no I Congreso de folklore das

¹⁶⁷ Non hai que esquecer que tanto *A Torre de Peito Burdelo* como *Mari-Castaña* foran premiados en certames literarios en 1884 e 1890 respectivamente.

¹⁶⁸ O material para este primeiro volume foi recollido por Xoan Guisán, Xoan Eirís e Amparo Gómez; Antón Lamapereira consta coma responsábel da elaboración deste caderno. Na introdución especificase a existencia dentro da EDG dun departamento específico que traballa na recolleita de material sobre as festas “parateatrais” galegas.

¹⁶⁹ Lubián é un pobo situado nunha zona xeograficamente galega, e de fala galega, pero pertencente á provincia de Zamora (partido xudicial de Puebla de Sanabria). O material para este traballo foi recollido por Xosé M. Pazos.

Comunidades e Nacionalidades Históricas (Santiago de Compostela, 26-27 de xaneiro de 1985) e resulta relevante para a busca dunha tradición dramática autóctona, xa que atopa nos vilancicos trazos teatrais mantendo a hipótese de que nalgún momento estes puideron ser cantados e representados como indicarían as súas formas monologadas ou dialogadas. Estes tres traballos que acabamos de comentar semellan ter coma obxectivo, ademais da divulgación de aspectos de carácter etnográfico de maior ou menor interese, a xustificación dunha tradición (para)teatral secular en Galicia e, polo tanto, da existencia dun teatro galego propio e diferenciado a longo da historia.¹⁷⁰

Nesa dobre labor de dotar ao sistema teatral galego de prestixio e profundidade e de lexitimar á propia institución enmarcarase a recuperación e edición, cunha intención máis claramente canonizadora, de textos dramáticos dalgúns dos integrantes da Xeración Nós, que foran canonizados noutros xéneros pero que tal vez precisamente por iso, e por mor da precaria situación en que se atopou o teatro galego durante a ditadura franquista, no viran recoñecidos na mesma medida os seus esforzos no eido teatral. Mais estas cuestións serán analizadas no capítulo seguinte.

¹⁷⁰ Tamén se pode facer unha lectura destes traballos como unha aposta da EDG pola introdución no teatro culto contemporáneo de elementos tirados da tradición popular que contrasta co rexeitamento inicial a ter en conta a tradición popular parateatral no período fundacional do sistema a finais do século XIX e principios do XX. Veremos operar estes factores sobre todo nalgunhas pezas de literatura dramática para nenos e nenas que analizamos no capítulo IV.

II. CARA UNHA LITERATURA NACIONAL: CONSTRUCCIÓN DUN CANON E REPRESENTACIÓNS DA NACIÓN

Como xa se mencionou ao remate do capítulo anterior, dende a desaparición definitiva da Escola Rexional de Declamación no ano 1905 ata 1915 a actividade dramática en galego fora certamente escasa, coa excepción das representacións da (primeira) Escola Dramática Galega que dirixiu Eduardo Sánchez Miño durante o ano 1908. Porén, no ano 1915 prodúcese unha recuperación da actividade teatral con tres acontecementos sobranceiros: en primeiro lugar, a representación por parte da Tuna Escolar Gallega da Universidade de Santiago do sainete *Antón de Freixide, pasillo cómico nun acto*, de Manuel María González,¹⁷¹ facendo un percorrido por diferentes lugares de Galicia; en segundo lugar, a fundación en Ferrol do primeiro coro popular, Toxos e Froles, cun cadro de declamación que contaba con actores formados na Escola Dramática Galega de Sánchez Miño;¹⁷² e, finalmente, a fundación o 13 de abril da Agrupación Artística de Vigo.¹⁷³ O feito de que, segundo Laura Tato, estas tres agrupacións “conseguiran romper preconceptos e abrir camiños para o teatro galego” resulta evidente, tendo en conta o considerábel número de representacións que foron efectuadas por grupos de afeccionados a partir deste ano.¹⁷⁴

¹⁷¹ Esta obra nunca foi publicada.

¹⁷² Presentouse o 29 de maio no Teatro Xofre coas obras *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz, e mais o diálogo *Mal de moitos*, de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida. As obras que “Toxos e Froles” representou este ano, en tres actuacións en Ferrol e unha na Coruña foron: *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz; *Os catro túneles*, *O miñado e mais a pomba* e *O embargo*, de Avelino Rodríguez Elías; *Mal de moitos*, de Charlón e Hermida e *Pote Gallego*, de Heliodoro Fernández Gastañaduy.

¹⁷³ Ademais dun coro e un cadro de declamación, incluía un orfeón e se presentou o 28 de agosto no Teatro Tamberlick de Vigo coa representación do apropósito lírico *A Virxe da Roca*, de Xosé María Barreiro

¹⁷⁴ Véxase Tato Fontaiña, Laura, *O teatro galego 1915-1931* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1997), p. 17. Tamén en 1915 aparece editada unha das comedias máis celebradas, e estudadas, do teatro galego: *O Chufón*,¹⁷⁴ do médico lugués Xesús Rodríguez López. Trátase dunha comedia de costumes que ten como antecedente un traballo de José M^a López Castiñeiras sobre ese personaxe amañador de casamentos e dotes que existe no Courel. O grupo de teatro da “Asociación de Dependentes do Comercio” de Lugo estreou esta obra o 26 de abril de 1916.

1. A evolución do sistema teatral galego entre 1915 e 1936

Nun ambiente social cada vez máis receptivo ao teatro galego, os tres anos seguintes viron en escea un considerable número de pezas galegas, das que a máis representada foi *Mal de moitos*, principalmente por tres razóns: o seu éxito inicial, a facilidade material da súa posta en escena e, sen dúbida, tamén polo feito de estar publicada e resultar doadamente accesible para os grupos de afeccionados.¹⁷⁵ Toxos e Froles, a Tuna da Universidade de Santiago e mais a Agrupación Artística de Vigo continúan coa súa actividade teatral,¹⁷⁶ aumenta o número de agrupacións que inclúen o teatro entre as súas actividades e a fundación das Irmandades da Fala no ano 1916 vai dar un novo pulo ao teatro galego xa que nos seus Estatutos se recollían, entre outros obxectivos, “fomentar o coñecemento da música galaica y-o amore ós bailes e costumes enxebres”.¹⁷⁷ Como resposta a estas recomendacións, apareceron os primeiros coros dependentes das Irmandades da Fala: Follas Novas en Santiago e Cántigas da Terra na Coruña. O primeiro deles non contemplaba o teatro dentro das súas actividades, mais o segundo presentouse en xullo de 1917 e nun período de dous anos estreou as obras *A*

¹⁷⁵ Charlón Euxenio e Hermida Manuel S., *Mal de moitos, parrafeo por* (Ferrol: Imp. e Est. de El Correo Gallego, 1915).

¹⁷⁶ En 1916 o coro Toxos e Froles, visitou Lugo, Betanzos, Monforte e Ourense, ampliando o seu repertorio con *Un vello paroleiro*, de H. Fernández Gastañaduy, e coa estrea de *Trato a cegas*, de Charlón e Sánchez Hermida. 1917 foi un ano de grande actividade dramática, xa que o seu cadro de declamación representou dez obras, das que cinco eran novas no seu repertorio, catro delas estreas: *¡Que pena tiña!*, de Roxelio Rivero; *O que non sabe mañas (O Menciñeiro)*, de Charlón e Hermida; *A Noite de San Xoán*, de Emiliano Balás Silva; *De conversa*, de Hixinio Ameixeiras; e mais *¡Miña Terra!*, de Lois Amor Soto. En 1918, embarcado nunha desgraciada viaxe a Madrid, a súa actividade reduciuse a tres actuacións, nas que non incluíu ningunha peza nova. Pola súa banda, en 1917 a Tuna levou a escena *A Consulta*, de R. S., á que sumou nas representacións de Lugo, A Coruña, Ferrol e Ortigueira, *Antón de Freixide*, de Manuel María González, e mais un monólogo, do que descoñecemos o título, de Xermán Prieto. En 1918, a Tuna Nova Galicia, representou a “volantería” nun prólogo e un acto, *Aventura na vila e conto na aldea*, de Manuel Vázquez Santamaría. Finalmente, a Agrupación Artística de Vigo, despois dun ano sen cadro de declamación, reparceu en 1917 con dúas estreas: *O meu Alfredo* e *Na casa do ciruxano*, ambas as dúas de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo. En 1918 levaron a escena catro obras xa coñecidas.

¹⁷⁷ *Os amigos da Fala Gallega. Estatutos*, A Coruña, 18.5.1916. Citado en Tato, *O teatro galego 1915-1931*, p. 24.

ruín materia e mais *Pra vivir ben de casados*, de Leandro Carré;¹⁷⁸ *O Pazo*, de Manuel Lugo Freire;¹⁷⁹ e, como estrea en Galiza, *Sabela*, de Galo Salinas.¹⁸⁰ Estrea tamén merecente de mención durante este período foi a do drama social *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero.¹⁸¹

O teatro galego que se leva a escena durante estes anos presenta unhas características semellantes ao que se fixera nos anos inmediatamente anteriores. Nas veladas organizadas polas diferentes asociacións de afeccionados e nas das propias agrupacións corais adoito mesturábanse representacións dramáticas e números musicais, polo que as pezas que se levaban a escena eran necesariamente de extensión breve e, en moitos casos, estaban incluídas nun programa con outras obras dramáticas en español, sendo as galegas predominantemente monólogos ou diálogos que seguían o modelo establecido por *Mal de moitos*: escenografía simple, non máis de dous actores en escena ao mesmo tempo, personaxes que respondían á caracterización de tipos populares, técnica costumista e ás veces podían incluír, dende o punto de vista temático, reivindicacións político-sociais na liña agrarista. Ademais dos poucos recursos económicos destes grupos e a escaseza do repertorio textual (editado), que facía que os coros populares e as distintas agrupacións representasen xeralmente as mesmas obras, existía tamén a polémica cuestión dos límites do teatro galego, xa que para aqueles que empregaban un criterio temático e non lingüístico o teatro “*regional*” incluía aquelas

¹⁷⁸ Carré Alvarellos, Leandro, *Pra vivir ben de casados* (A Habana: Rev. Suevia, 1918). A 2ª e 3ª edición desta obra publicáronse na Coruña nos anos 1919 e 1927 nas editoriais Roel e Lar respectivamente.

¹⁷⁹ Lugo Freire, Manuel, *O pazo* (A Coruña: Roel, 1917).

¹⁸⁰ Este drama de Galo Salinas fora estreado en Madrid en 1903, premiado en Santiago en 1904 e presentado sen éxito á Escola Rexional de Declamación durante a presidencia de Lugo sen que chegase a ser representado por esta institución. Malia o feito de ser representado posteriormente e varias ocasións, incluíndo dúas representacións da Escola Dramática Galega o 28 de xaneiro e o 25 de febreiro de 1923, o texto nunca chegou a ser editado.

¹⁸¹ San Luís Romero, Xesús, *O fidalgo* (Santiago de Compostela: Tipografía de El Eco de Santiago, 1918). A peza representouse por vez primeira o 18 de xaneiro de 1918 en Santiago a cargo da agrupación Brisas Futuras, cadro de declamación dependente da Federación Obreira de Compostela; o éxito alcanzado pola obra resultou tan impresionante que, ademais de catro funcións en Santiago, celebraron tres na Coruña e outras en Ferrol, Ourense e Vilagarcía e, co paso do tempo, convertiuse nunha das obras teatrais máis representadas en Galicia ata 1936.

obras redixidas tanto en galego coma en castelán sempre que fosen de ambientación galega.

1.1. A intervención das Irmandades da Fala no sistema teatral

Neste contexto, os membros das Irmandades da Fala decatáronse das moitas eivas que presentaba o teatro galego, do feito de que estética e tematicamente ficaba ancorado no pasado e de que carecía de modelos a imitar, fóra do teatro español que era representado polas compañías de repertorio que viñan a actuar nos teatros das cidades e vilas galegas. Para reaccionar diante desta situación decidiron intervir na orientación do teatro galego tentando actuar en tres planos fundamentais: o lingüístico, o temático e o estético.

No primeiro eido delimitaron a cuestión dos límites do teatro galego empregando o criterio lingüístico/filolóxico, de xeito que só consideraban como teatro galego aquel que estivese redixido en lingua galega. En relación co segundo aspecto, que tampouco podía separarse do anterior, a idea fundamental era desvincular a lingua da súa asociación coa antigüidade e mais co ámbito rural e as clases populares e presentar en escena ambientes urbanos e personaxes de clase media ou alta desenvolvéndose nunha lingua culta e nun rexistro elevado para amosar a validez da lingua galega en todos os contextos sociais. Para levar a cabo esta misión Antón Vilar Ponte¹⁸² encargoulle a escrita dun texto dramático a Ramón Cabanillas,¹⁸³ o escritor

¹⁸² Antón Vilar Ponte (Viveiro, 1881-A Coruña, 1936) foi promotor das Irmandades da Fala e director de *A Nosa Terra*. Obra dramática: *A patria do labrego* (1905; estreada en 1919); *Almas mortas* (1922; estreada por Ditea en 1977); *Tríptico. Do caciquismo: A patria do labrego. Da emigración: Almas mortas. Da superstición: Entre dous abismos* (1928); *Os evanxeos da risa absoluta* (1934); *Nouturnio de medo e morte* (1935). Colaborou con Ramón Cabanillas na peza *O Mariscal, traxedia histórica en verso* (1926). Traduciu xunto co seu irmán Ramón e P. R. Castro, *Dous folk-dramas de W. B. Yeats: Catuxa de Houlihan e O país da saudade* (1935). É autor de varios artigos de tema teatral recollidos no volume *Pensamento e sementeira* (1971).

¹⁸³ Ramón Cabanillas (Cambados, 1876-1959) é recoñecido fundamentalmente pola súa actividade poética máis ten tamén unha considerable produción dramática: *A man de Santiña, farsada en dous pasos* (1921; estreada pola Escola Dramática Galega en 1979); *O Mariscal, traxédia histórica en verso*, en colaboración con Antón Vilar Ponte (1926); *O Mariscal*, ópera con música de E. Rodríguez Losada (estreada en Vigo en 1929); *Romance do cristiano e do mouro na Franqueira*, no libro *Camiños no*

galego que gozaba de máis prestixio literario no momento, xa que o “Poeta da Raza” aseguraba o uso dun galego depurado e recensións positivas por parte da prensa e da crítica literaria ou teatral. O resultado foi a comedia en dous actos *A man de Santiña*¹⁸⁴ que, ademais de tentar dignificar a lingua eliminando a diglosia da escena, reflectía o ideario das Irmandades propugnando a necesidade de amar e mais defender a terra e ofrecendo a través do personaxe protagonista “o modelo de un home público namorado do seu país, orgulloso do seu idioma, rejeitando o caduco regionalismo dos jogos florais e a Galiza meiga”.¹⁸⁵

Polo que atinxe á cuestión da escaseza de “repertorio”, as Irmandades pretenderon dar a coñecer o teatro naturalista, que fora utilizado polas elites intelectuais nos procesos de construción nacional nas novas nacións de Europa e América, comezando polo portugués, xa que era o sistema literario que ficaba máis á man e non implicaba un grande esforzo de tradución ou adaptación. Nesta mesma liña de proporcionar novos modelos, emprenderon a tarefa de traduciren ao galego os grandes autores da literatura dramática universal, comezando con William Shakespeare e Henrik Ibsen. Ademais, coa intención de ampliar o repertorio textual, convocouse un certame literario en 1918 que na sección de teatro foi gañado por Leandro Carré Alvarellos coa comedia *Enredos*.¹⁸⁶ Finalmente, no referente á estética, os membros das Irmandades pretendían levar a cabo unha renovación total que abranguese todos os aspectos da representación dramática e con ese obxectivo creouse en 1919 o Conservatorio Nazonal de Arte Galega, auspiciado pola Irmandade da Fala da Coruña, ao fronte do cal vai estar

tempo (1949); *Macías o namorado, poema escénico —prosa e verso— a xeito de guieiro musical, sobor dunha cantada de Otero Pedrayo*, con libreto de A. de Lorenzo e música de I. B. Maiztegui (1956; estreada en Córdoba, Arxentina en 1981); *Ofrenda das fadas no portal de Belén. Retablo de Nadal*, no libro *Poesías ventureiras* (1958; estreada en Cambados en 1944). Deixou inéditas dúas obras: *Galicia, 1808* e unha versión escénica de *A Virxe do Cristal*, de Curros Enríquez.

¹⁸⁴ Cabanillas, Ramón, *A man de Santiña, farsada en dous pasos* (Balneario de Mondariz, 1921).

¹⁸⁵ Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, p. 132.

¹⁸⁶ Carré Alvarellos, Leandro, *Enredos* (Vigo: Terra A Nosa, 1919).

Fernando Osorio,¹⁸⁷ director formado no *Conservatório de Lisboa*, unha das institucións teatrais máis modernas dentro do panorama europeo da época. O Conservatorio Nacional de Arte Galega, malia a brevidade da súa actividade, que a penas chegou a un ano, vai marcar un fito no desenvolvemento do teatro galego xa que, por vez primeira, vaise propoñer unha alternativa ben definida ao “teatro rexionalista”, ata entón dominante, que vai producir os primeiros conflitos serios —estéticos e ideolóxicos— dentro do sistema.

O Conservatorio celebrou a súa presentación ao público no Pavillón Lino da Coruña, o día 22 de abril de 1919. O programa inaugural contaba coa representación do pasatempo *Unha anécdota*, do portugués Marcelinho Mesquita,¹⁸⁸ e a estrea de *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas. Esta primeira representación é sintomática das intencións do Conservatorio xa que se decide obviar todo o teatro galego escrito con anterioridade e a peza de Cabanillas vai acompañada dunha adaptación ao galego dun texto de teatro naturalista. A modernización do teatro galego, a diferenza do que acontecía por exemplo coa prosa, tiña necesariamente como consecuencia a exclusión da escea dos autores que practicaban un teatro realista de costumes e o enfrontamento cun público basicamente educado na dramaturxia española, a cal estaba tamén ancorada na comedia realista ou na astracanada¹⁸⁹ de autores como Jacinto Benavente ou Pedro Muñoz Seca.

¹⁸⁷ Fernando Osorio do Campo (A Coruña, 1894-Lisboa?) foi autor, actor e director. Titulado pola Escola da Arte de Representar do Conservatório de Lisboa, dirixiu a representación de *A man de Santiña* en 1919 interpretando á súa vez o papel de D. Pedro. Obra dramática: *Sem porta nem terra* (1913); *Norte* (1919); *Desourentación* (1924).

¹⁸⁸ Mesquita, Marcelinho, *Uma Anedota, episódio dramático* (Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, Biblioteca Dramática Popular, 279, 9 ed., s/d.) Outras obras de Mesquita (1856-1919) son *A pérola* (1885), *Senhor Barão* (1887) e *Leonor Teles* (1889).

¹⁸⁹ A astracanada é un subxénero teatral cómico baseado nunha teatralización da realidade, a creación de situacións disparatadas ás que se supeditan personaxes e acción. Son habituais os xogos de palabras, a tipificación dos caracteres e o uso do equívoco. O obxectivo é obter a risa do espectador e a ese obxectivo están dirixidos todos os recursos do drama, sendo a parodia e subversión da linguaxe os máis habituais. O exemplo deste tipo de obras é *La venganza de Don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, parodia das convencións e temas do teatro clásico español.

O éxito da estrea de *A man de Santiña* parecía augurar un bo futuro para a nova institución que, un mes despois, decidía preparar outra obra, o drama *Donosiña*, de Xaime Quintanilla.¹⁹⁰ Mais esta obra non chegou a ser representada e, vendo que o Conservatorio non ía estrealala, o autor decidiu levala á escena co seu propio grupo no Teatro Xofre de Ferrol, o 7 de abril de 1920. Catro días despois *Donosiña* foi encenada outra vez en Ferrol mais non volveu ser representada nin o autor chegou a editala malia as facilidades que tiña para facelo.¹⁹¹ Semella que o drama de Quintanilla precipitou a morte da institución polas discrepancias ideolóxicas internas que a súa escolla propiciou dentro das propias Irmandades.¹⁹²

A razón destas discrepancias radica fundamentalmente na estética da obra, na técnica empregada e no seu aspecto moral. *Donosiña* é un drama paixonal, no que hai adulterios, roubos e extorsións, que presenta dous triángulos amorosos e remata violentamente coa morte da protagonista e a exculpación do personaxe causante de toda a desgracia. A trama en si probabelmente non tería maior problema se fose presentada cunha técnica realista e as escenas máis conflitivas ocorresen fóra do escenario, mais Quintanilla emprega unha técnica de representación naturalista que o leva a mostrar ao público as escenas amorosas e violentas e incluso a morte da protagonista, o cal semellaba excesivo para o puritanismo da sociedade galega da época e para moitos dos seus correligionarios das Irmandades da Fala de pensamento conservador.

¹⁹⁰ Xaime Quintanilla Martínez (A Coruña 1898-Ferrol 1936), médico e escritor, membro das Irmandades da Fala, foi fusilado en 1936. Dirixiu a Colección Céltiga. Obra dramática: *Donosiña* (1920) e *Alén* (1921).

¹⁹¹ En 1921 Xaime Quintanilla publicou a súa segunda obra, *Alén. Comedia dramática n'un acto e tres cadros, en prosa* (Ferrol: Imp. El Correo Gallego, 1921), que nunca chegou a levarse a escena, mais non *Donosiña*, que fora un éxito na súa estrea. Tamén renunciou a editala cando en 1922 fundou, con Ramón Vilar Ponte, a revista *Céltiga*, malia que chegou a facer traducións por falta de textos. Finalmente, Laura Tato editou a obra recentemente: Quintanilla, Xaime, *Donosiña. Drama en tres autos e un prólogo, en prosa*, ed. Laura Tato Fontaiña (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 1997).

¹⁹² Laura Tato documenta amplamente as reaccións que provocou a estrea de *Donosiña* e mais o conflito que se estableceu entre os sectores das Irmandades representados fundamentalmente por Antón Vilar Ponte e Leandro Carré Alvarellos. Véxase Tato, *Teatro galego 1915-1931*, pp. 48-62.

O caso é que as discrepancias provocadas fixeron que Antón Vilar Ponte buscase chegar a unha reconciliación co sector máis crítico coas tentativas de renovación, xa que dende as filas nacionalistas considerábase que o sistema teatral galego non estaba en condicións de aceptar unha escisión, e finalmente o Conservatorio foi substituído en 1920 por un Cadro de Declamación dependente da Irmandade da Fala da Coruña, co conseguinte abandono do proceso de formación de actores e a escolla das obras en función do seu inmediato éxito de público. Este cadro de declamación en 1920, como exemplo da súa nova política, vai representar outravolta *A man de Santiña*, mais a obra de Cabanillas vai estar acompañada no programa por dúas obras de teatro “rexional”: *San Antón o casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías,¹⁹³ en Santiago, e *Na corredoira*, de Xavier Prado “Lameiro”,¹⁹⁴ en Ferrol e Lugo. A partir deste momento, o repertorio do cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña vai mesturar a representación de obras máis ou menos anovadoras coa representación de autores e obras adscritos á dramaturxia rexionalista.¹⁹⁵ A involución estética que supuxo a desaparición do Conservatorio pódese observar tamén na escolla do repertorio de obras portuguesas que fai este cadro de declamación entre 1920 e 1922; pasando de

¹⁹³ Rodríguez Elías, Avelino, *Obras teatrais galegas: San Antón o casamenteiro (comedia), O trunfo da miñeira (alegoría), ¿Cásome ou non me caso? (monólogo)* (Vigo: Establecemento tipográfico “Faro de Vigo”, 1920).

¹⁹⁴ A obra dramática de Xavier Prado “Lameiro” aparece recollida en dous tomos, *Monifates e Farsadas* (Ourense: La Región, 1928). Esta peza atópase no segundo tomo.

¹⁹⁵ O repertorio de obras estreadas ou representadas polo cadro de declamación da Irmandade da Coruña entre 1919 e 1922 é o seguinte: *A man de Santiña* (1919 e 1920), de Ramón Cabanillas; *A patria do labrego* (1919 e 1920) e *Entre dous abismos* (1919), de Antón Vilar Ponte; *Mal de moitos* (1919, 1920 e 1922), *O menciñeiro* (1919, 1920 e 1921) e *Axúdate* (1919 e 1920), de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida; *Norte* (1919), de Fernando Osorio; *Almas sinxelas* (1920 e 1921) e *Na corredoira* (1920, 1921 e 1922), de Xabier Prado “Lameiro”; *A tola de Sobrán* (1920), de Francisco Porto Rey; *¿Cásome ou non me caso?* (1920), *Os catro túneles* (1920), *San Antón o casamenteiro* (1920 e 1921) e *O miñado e mais a pomba* (1922), de Avelino Rodríguez Elías; *Dous amores* (1920), comedia anónima; *Na fonte* (1920), diálogo dun ‘coñecido escritor’; *O fidalgo* (1920, 1921 e 1922), de Xesús San Luís Romero; *Os monicreques* (1920, 1921 e 1922); *Pilara ou Grandezas dos humildes* (1920), de Manuel Comellas Coimbra; *Para vivir ben de casados* (1920) e *O corazón dun pedáneo* (1922), de Leandro Carré Alvarellos; *María Rosa* (1921), de Gonzalo López Abente; *¡Xusticia!* (1921), de Ramón Suárez Pedreira; *Estadeiña* (1922) e *Mareiras* (1922), de Manuel Lugo Freire; *Recordos dun vello gaitero* (1922), de Nan de Allariz. Para consultar a relación de obras teatrais en galego representadas entre 1915 e 1931 véxase Tato, *Teatro galego 1915-1931*, pp. 231-272.

representar obras clave do naturalismo portugués, como *Amanhã*, de Manuel Laranjeira¹⁹⁶ —considerada o manifesto do *Teatro Livre*— e de autores de recoñecido prestixio, como Marcelinho Mesquita ou Júlio Dantas, a poñer en escena obras cómicas de autores portugueses de segunda liña que, asemade, foron relegando o teatro galego a un segundo plano, especialmente dende que Rodrigo García se fixo cargo do cadro en 1920.¹⁹⁷

En 1922, a Irmandade da Fala da Coruña reaccionará diante desta situación e, baixo a dirección de Leandro Carré Alvarellos, realizará unha outra reconversión do cadro de declamación, nacente así a Escola Dramática Galega. Na primeira velada, celebrada o 22 de outubro, leva a escena *¡Filla...!*, de Galo Salinas¹⁹⁸ e *O corazón dun pedáneo*, de Leandro Carré.¹⁹⁹ Antes de comezar a representación, leuse un texto que constituía unha auténtica declaración de principios por parte desta nova institución.²⁰⁰

En primeiro lugar, a Escola Dramática Galega pretende establecer un elo coa Escola Rexional de Declamación de 1903, homenaxeando os seus membros e reivindicando os dramaturgos e o tipo de teatro por ela representado. En relación con isto, a Escola Dramática Galega vai supoñer unha continuación dos obxectivos do teatro rexionalista ao insistir na función pragmática do teatro como medio de representación do feito diferencial do pobo galego e de transmisión do ideario galeguista. Finalmente, a Escola Dramática Galega acepta a extensión temática do teatro galego a obras de

¹⁹⁶ Laranjeira, Manuel, *Amanhã (Prólogo dramático)* (Porto: Typ. da Empresa Literária e Typográfica, 1902).

¹⁹⁷ As obras portuguesas estreadas polo cadro de declamación da Irmandade da Coruña na tempada 1919-20 foron as seguintes: *O día de mañán*, de Manuel Laranjeira; *Unha anécdota* e *Fin de penitencia*, de Marcelino Mesquita; e mais *Mater Dolorosa*, de Júlio Dantas, todas elas inscritas dentro da corrente naturalista. Na tempada 1920-21 o cadro da Irmandade levou a escena por vez primeira *Rosas de todo o ano* e *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas; *Roncar sen durmir*, de L. F. De Castro Soromenho; e mais *Os dous xordos*, de Manuel Lourenço Rossado. Na tempada 1921-22 estreáronse as obras portuguesas *Alúganse cuartos*, de Júlio Howorth; *¿Choro ou río?*, de Santos Júnior; *O tío Pedro*, de Marcelino Mesquita; *Leonardo o Pescador*, de Baptista Dinis; e mais *Pouca vergoña*, de Ernesto Rodrigues. Ademais dos autores portugueses o cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña estreou en 1920 *Xan entre elas*, de William Shakespeare, en adaptación de Antón Vilar Ponte.

¹⁹⁸ Salinas Rodríguez, Galo, *¡Filla...!* (A Coruña: A. Gutenberg, 1892).

¹⁹⁹ Carré Alvarellos, Leandro, *O corazón d'un pedáneo* (A Coruña: Lar, 1921).

²⁰⁰ 'Teatro Galego. As Veladas da irmandade', *A Nosa Terra*, nº 172, 1.11.1922.

ambientación non rural ou mariñeira que propugnara o Conservatorio, mais rexeita totalmente calquera renovación da estética realista e da técnica costumista que prevaleceran ata entón. A ruptura que pretendera o Conservatorio semellaba ficar entón definitivamente coutada. A Escola Dramática Galega botaba raíces na tradición dramática e recuperaba aos dramaturgos anteriores ás Irmandades (Galo Salinas, Manuel Lugrís Freire, Eugenio Carré Aldao, Xesús Rodríguez López, Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, etc.), ao tempo que representaba as novas producións sen esixir que respondesen a ningún tipo de anovación temática ou estética.²⁰¹

Outro feito salientábel durante estes anos foi a formación en 1922 dun cadro de declamación galego dependente da Universidade de Santiago²⁰² que serviu como plataforma para a estrea das primeiras obras dun dos dramaturgos galegos máis sobresaíntes deste período: Armando Cotarelo Valledor.²⁰³ No ano da súa fundación, o Cadro Dramático da Universidade estreou o drama rural *Trebón*²⁰⁴ e mais o monólogo

²⁰¹ O repertorio de autores galegos e obras representadas pola Escola Dramática Galega despois da súa estrea nos anos 1922-23 é representativo desta involución estética: *A ponte* (1922 e 1923), *O pazo* (1922 e 1923) e *Minia* (1923), de Manuel Lugrís Freire; *A venganza* (1922), *Tolerías* (1922), *O corazón dun pedáneo* (1923) e *O pecado alleo* (1923), de Leandro Carré Alvarellos; *Sacrificio* (1922), de Eugenio Carré Aldao; *¡Ainda vive!* (1923), de Francisco Alcayde; *Almas sinxelas* (1923), de Xavier Prado “Lameiro”; *Axúdate* (1923), de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida; *O Chufón* (1923), de Xesús Rodríguez López; *Sabela* (1923), de Galo Salinas; *¡Vaites, vaites!* (1923), de Ricardo Frade Giráldez.

²⁰² O Cadro Dramático da Universidade estaba dirixido por Manuel Tito Vázquez e integrado por un conxunto de estudantes que xa mantiveran algún tipo de actividade teatral en galego con anterioridade. Neste cadro de declamación figuraban entre outros Xosé Mosquera, director de ‘Cativezas’; Xermán Prieto, director do ‘Cadro Escolar’; Posada Curros, dramaturgo; Juan Jesús González, autor do drama Carmiña, estreado nese mesmo ano; e mais Fermín Bouza Brei, que gañaría o derradeiro certame de teatro convocado pola Irmandade da Fala da Coruña en 1923. Véxase Laura Tato Fontaiña, *O teatro galego. Das orixes a 1936* (Vigo: A Nosa Terra, 1998), pp. 93-96.

²⁰³ Armando Cotarelo Valledor (A Veiga, 1879-Madrid, 1950) foi catedrático da Universidade de Santiago e presidente do Seminario de Estudos Galegos en 1923. Obra dramática: *Trebón, farsada dramática en tres autos* (1922); *Sinxebra, comédia bilingüe en dous actos* (1923); *Lubicán, conto dramático de lobos e amoras, en tres cadros en verso* (1924); *Hóstia, pantasia tráxico-histórica nun auto* (1926; lida no Seminario de estudos Galegos en 1924); *Beiramar, drama en tres actos* (1931); *Mourenza, lance dramático nun auto* (1931); *Ultreia*, ópera con música de E. Rodríguez Losada (estreada en 1932). Cotarelo é un dos poucos autores da época que viu practicamente toda a súa obra en escea. Estes textos foron reeditados en diferentes volumes ao longo dos anos 80 (en 1984 adicóuselle o Día das Letras Galegas).

²⁰⁴ Cotarelo Valledor, Armando, *Trebón, farsada dramática en tres autos* (Ferrol: Céltiga, 1922).

Paulos; no ano seguinte levaron a escena a comedia *Sinxebra*²⁰⁵ e *Pillounos*. A publicidade acadada en cada estrea deste cadro superou toda aquela que se lle dera ás actividades dramáticas organizadas pola Irmandade da Fala da Coruña. O feito de ser a Universidade de Santiago unha institución con prestixio social explica a grande repercusión das súas representacións e a necesidade de prestixiar socialmente a lingua galega para chegar a certo tipo de público.

De todos os xeitos, tanto o proxecto da Escola Dramática Galega como a actividade do Cadro Universidade ficaron abortados,²⁰⁶ esta vez polo establecemento en España, no mes de setembro de 1923, da ditadura de Miguel Primo de Rivera, que acabou drasticamente con toda a actividade política e cultural dos nacionalistas galegos. Como consecuencia da implantación da ditadura practicamente desapareceu todo o aparello organizativo das Irmandades da Fala e isto afectou tamén a todas aquelas actividades culturais que non estivesen vencelladas ao folclore rexional.²⁰⁷ Así pois, o teatro en galego durante o período da ditadura de Primo de Rivera ficou nas mans dos

²⁰⁵ Cotarelo Valledor, Armando, *Sinxebra, comedia bilingüe en dous actos* (Santiago de Compostela: Tip. *El Eco de Santiago*, 1923).

²⁰⁶ Aínda que a historiografía teatral mantivo que a Escola Dramática Galega perdurou ata 1926, estamos de acordo coa data de 1923 que Laura Tato fixa e xustifica como final das actividades desta institución. A Irmandade da Fala da Coruña convocara no outono de 1923 un certame de textos dramáticos no que resultaron premiados *Os hirmandiños*, de Xaquín López Riobó; *O romance de Don Galeor*, de Fermín Bouza Brei; e mais *Desourentazón*, de Fernando Osorio. As obras gañadoras tiñan que ser estreadas pola Escola Dramática Galega e en febreiro de 1924 apareceu en *A Nosa Terra* unha nota comunicando que nesa tempada a Escola representaría *Mareiras*, de Lúgrís Freire, *O engano*, de Leandro Carré e mais algunhas das obras premiadas pola Irmandade, mais nunca volveu funcionar. Segundo Laura Tato, este desfase cronolóxico parte da afirmación de Leandro Carré Alvarelos de que dirixiu a Escola Dramática Galega entre os anos 1922 e 1926 e dificultaba a comprensión global da historia do teatro galego, porque parecía pouco probábel que a ditadura de Primo de Rivera acabase coa actividade dramática de todos os grupos de teatro alleos ao folclore, mais non coa Escola. Por outra banda, de se manter a Escola Dramática Galega ata 1926, serían incomprensíbeis algunhas polémicas posteriores, especialmente a que se produciu no ano 1926 polo intento de crear en Santiago unha compañía de teatro galego. O 24 de novembro de 1924, pola súa banda, os membros do Cadro Universidade fixeron a súa derradeira representación coa estrea nunha función de homenaxe a un fillo ilustre da universidade do drama costumista *Lubicán*, tamén de Cotarelo Valledor, mais isto foi un feito illado, alleo a calquera programa de representación de teatro galego. Cotarelo Valledor, Armando, *Lubicán, conto dramático de lobos e de amores, en tres cadros en verso* (Santiago de Compostela: Tip. *El Eco de Santiago*, 1924). Véxase Tato, *Teatro galego 1915-1931*, pp. 75-85.

²⁰⁷ No ‘Real decreto dictando medidas y sanciones contra el separatismo’, *Gaceta de Madrid*, nº 262, 19.9.1923, p. 1140 prohibíase calquera acto ou manifestación que atacase a unidade da patria. Sen embargo, “el expresarse o escribir en idiomas o dialectos, las canciones, bailes, costumbres y trajes regionales no son objeto de prohibición alguna”.

coros populares,²⁰⁸ aínda que, entre 1926 e 1929, como veremos máis adiante, chegaron a publicarse algunhas das obras máis sobranceiras da literatura dramática galega e seguiron producíndose debates estéticos en torno da necesaria renovación do teatro galego, esta volta centrados nos coros populares.²⁰⁹

1.2. Efectos na configuración do sistema teatral galego

Malia que nunha aproximación superficial aos feitos puidese semellar que fracasara totalmente a tentativa de renovación do teatro galego por parte dalgúns membros das Irmandades da Fala, fundamentalmente a través do proxecto do Conservatorio Nacional de Arte Galega, a realidade, nunha lectura sistémica do feito teatral, resulta certamente diferente. Esta tentativa de renovación deixou unha pegada moi relevante na historia do teatro galego xa que supuxo a primeira loita estética seria pola hexemonía dentro do campo —feito que resultaría habitual en calquera campo de produción cultural “normalizado” e “autónomo”— contribuíndo á definición dun subcampo de grande produción e ao establecemento dun subcampo de produción restrinxida dentro do propio sistema, cuns modelos alternativos que constituíron os alicerces para o posterior desenvolvemento do mesmo. Daquela, é posíbel facer unha descrición do estado do campo teatral galego cara o ano 1925 como o dun sistema precario, no que predomina a heteronomía, polo feito de que o discurso literario está aínda totalmente vinculado ao

²⁰⁸ Nos primeiros anos da ditadura de Primo de Rivera os coros populares como Toxos e Froles e Ecos da Terra, de Ferrol; De Ruada e Os Enxebres, de Ourense; Foliadas e Cantigas, de Pontevedra; Cántigas e Aturuxos e Frores e Silveiras, de Lugo; Cántigas da Terra e Saudade, da Coruña; Queixumes dos Pinos e a Agrupación Artística, de Vigo; ou Cantigas e Agarimos, de Santiago, seguiron representando teatro en galego cun nivel de actividade considerable.

²⁰⁹ Coa publicación de obras dramáticas os intelectuais galeguistas tentaron paliar a ausencia de representacións libres de folclorismo, de xeito que se publicaron nestes anos algunhas das pezas fundamentais na historia da dramaturxia galega: *O Mariscal*, de Cabanillas e Vilar Ponte (1926); *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste (1927); *O bufón de El-Rei*, de Vicente Risco (1928); *A lagarada*, de Otero Pedrayo (1929). En canto ás polémicas centradas na necesaria renovación das actividades dos coros populares, cómpre salientar as propostas de seguir os modelos do Teatro da Arte e dos grupos de ballet formuladas por Jesús Bal y Gay en *Hacia un ballet gallego* (Lugo: Ronsel, 1924). Véxase Tato, *Teatro galego 1915-1931*, pp. 93-122.

discurso político galeguista, e no que hai unha loita desigual entre dúas correntes estéticas que aparentemente perseguen uns obxectivos extra-literarios semellantes mais partindo duns presupostos ideolóxicos ben diferentes.²¹⁰

O subcampo de grande produción vai estar ocupado polo considerado teatro “rexionalista” que conta con Galo Salinas Rodríguez, como autor fundador desta corrente, e con Leandro Carré Alvarellos e mais Armando Cotarelo como os autores máis sobranceiros.²¹¹ Este tipo de teatro vai ser o que contará cun maior apoio “institucional”²¹² e de público,²¹³ dentro das limitacións lóxicas dunha cultura minorizada carente de calquera poder político autónomo e con escasos recursos económicos. Os seguidores desta tendencia mantéñense fieis tanto ao realismo costumista —o teatro non debe ser unha vulgar copia do natural senón unha manifestación da cultura propia elaborada por medio dunha transposición artística da realidade— coma á técnica melodramática e mais á idea de verosimilitude do teatro decimonónico, establecendo un elo cos textos fundacionais do teatro galego. Mais pretenden levar a cabo unha dignificación do teatro galego considerando, en liñas xerais, que os problemas do teatro en Galicia son coxunturais: redúcenos ao desprestixio da lingua, á carencia de actores e a cuestións de formación de público e

²¹⁰ Isto explica ese “consenso” ao que se chegou para resolver a polémica provocada por *Donosiña*.

²¹¹ Dende un punto de vista estético e temático, a práctica teatral de Cotarelo segue ancorada no realismo costumista e na fidelidade ás tres unidades e mais ao principio de verosimilitude, especialmente no seu teatro labrego, aínda que obras como *Trebón* ou *Lubicán* presentan un dominio da técnica dramática e unha riqueza e coidado no tratamento da linguaxe que as sitúan moi por riba das obras dramáticas dos outros autores desta tendencia. Resulta moi atinada a definición que Henrique Rabunhal fai da figura de Cotarelo como dramaturgo: “Um autor conservador nas formas e nos asuntos mas com um domínio da técnica teatral superior ao dos dramaturgos da súa época.” Véxase Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, p. 152. No seu teatro mariñeiro, Cotarelo adoptará unha estética máis contemporánea con resultados artísticos aínda máis positivos.

²¹² Cómpre lembrarmos como os certames de Lugo (1920), Corcubión (1921) e mesmo Betanzos (convocado en 1919 e fallado en 1921) propugnaban e premiaban o teatro rural e costumista. Por outra banda, ademais dos coros populares, o repertorio da Escola Dramática Galega e mais do Cadro Universidade estaba composto fundamentalmente por obras desta tendencia.

²¹³ Nas táboas que proporciona Manuel F. Vieites figuran Xavier Prado “Lameiro”, Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida e mais Leandro Carré como os autores máis representados entre 1915 e 1930 e *Mal de moitos* e *Trato a cegas*, de Charlón e Hermida, e mais *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero, como as tres obras máis veces levadas a escena no mesmo período. Véxase Vieites, *A configuración do sistema teatral galego 1882-1936*, pp. 241 e 243.

crítica, lexitimando desta maneira os dramaturgos que optan por este tipo de estética. Ademais do ruralismo popular dominante de autores como Charlón e Hermida, Nan de Allariz, Rodríguez Elías, Xabier Prado “Lameiro” —que era o que máis éxito de público tiña— e do teatro social “moderado” de Lugrís Freire, acéptanse dentro do subcampo outras tendencias como o drama realista de ambientación máis urbana — representado por obras como *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas— e o drama histórico. As oposicións deste grupo establécense fundamentalmente contra o teatro social máis “radical” de Xesús San Luís Romero, o teatro de técnica naturalista de Xaime Quintanilla —incluíndo todas as outras teorías de renovación teatral defendidas fundamentalmente por Vicente Risco²¹⁴ e Antón Vilar Ponte— e contra as denominadas “comedias choqueiras” ou “choqueiradas” de autores que non pretendían máis que ridiculizar aos galegos reproducindo dunha maneira grotesca a súa fala e costumes.

Fronte a este subcampo de gran produción, que ocupa unha posición hexemónica no sistema, vaise crear un subcampo de produción restrinxida baixo o argumento da necesaria renovación estética e temática do teatro galego que vai incluír a todos aqueles autores e textos que a posterior historiografía teatral acolle baixo a denominación de teatro ou dramaturxia “nacionalista”. As principais figuras que defenden esta nova tendencia son Antón Vilar Ponte e Vicente Risco, quen van usar os medios de difusión cultural das Irmandades e Nós, entre eles o Conservatorio Nacional de Arte Galega, como plataformas para romper a hexemonía do teatro “rexionalista”. Para estes autores, os problemas do teatro galego áchanse na falta de autores e modelos e no ancoramento no pasado e consideran que as técnicas máis acaídas para a

²¹⁴ Vicente Martínez Risco (Ourense, 1884-1963) é autor dunha única obra teatral, *O bufón de El-Rei* (1928; estreada en Buenos Aires en 1933) mais produciu abundantes textos sobre teatro como Risco, Vicente M., ‘Teoría y-Estoria do Drama (Anacos de un traballo antigo, que poderan servir pr’os galegos qu’escriben pr’a escea)’, *A Nosa Terra*, 148, 1.10.1921 onde distingue diferentes tipos de drama —o drama místico, o drama interior, o drama social, o drama medico e o drama tráxico— proporcionando exemplos para cada un deles. Cómpre sinalar a reivindicación da figura de Ibsen neste artigo.

renovación do teatro galego son a do naturalismo e mais a do simbolismo (*Donosiña e Alén*, de Xaime Quintanilla). Dende este subcampo promóvese tamén o drama realista de ambientación urbana (*A man de Santiña*, de Cabanillas) e, ata certo punto, acéptase, máis pola súa temática e didactismo que pola súa estética, o drama social de tese (*O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero), mais rexéitase rotundamente o realismo costumista ruralista e o teatro folclórico dos coros.

A diferenza ideolóxica básica entre as dúas correntes pode establecerse en función de dous parámetros fundamentais: o posicionamento diante do alcance da cultura galega e, derivado disto, a posición que o teatro galego ocupa dentro do campo de produción cultural en Galicia, o cal, por suposto, inclúe a produción en lingua española. Tomando estes dous eixos como punto de referencia, pódese dicir que o chamado “teatro rexionalista” tentaba poñer en evidencia a particularidade da cultura galega dentro da unidade española e consideraba o teatro galego como un “complemento” do teatro español que había que dignificar, xa que tiña a función de amosar esa particularidade e romper cos estereotipos que sobre Galicia producira o aparello cultural español hexemónico. Esta funcionalidade extra da que se dota o discurso dramático determina asemade os seus modelos e escollas estéticas que, paradoxalmente, tamén veñen proporcionadas dende a literatura española (costumismo). Pola súa banda, o denominado “teatro nacionalista” supoñía ir “máis alá” desde o punto de vista ideolóxico xa que o seu obxectivo consistía en anovar e universalizar a cultura galega a través da arte, de xeito que o teatro galego xa non se vía como un “complemento” senón coma un “substituto” do teatro español, creando un aparello

cultural autóctono e alternativo ao dominante, importando “modelos” doutras literaturas que fosen acaídos para esta anovación.²¹⁵

Sen dúbida, a situación precaria da cultura galega fixo que se impuxera un certo consenso, xa que moitos “compañeiros” das Irmandades vían na tentativa de anovación teatral unha ameaza para a lexitimidade da súa posición adquirida dentro do sistema e, pola súa banda, os propios renovadores sentían que era necesario manter a unidade e poñer a causa nacional por riba das discrepancias estéticas.²¹⁶ Esta circunstancia de estarmos falando dunha cultura en proceso de construción, nun contexto diglósico e de dominación cultural allea, provocou a percepción de que a devandita renovación non podía ter éxito a curto prazo.

1.3. A produción dramática durante a ditadura de Primo de Rivera (1923-30): actividade editorial, polémicas e tentativas de construír un canon

Nos anos da ditadura a limitación do espacio público para o galego fixo que a actividade escénica ficase reducida ás súas manifestacións máis folclóricas.²¹⁷ Mais nesta época prodúcense entre os galeguistas unha serie de debates sobre o teatro galego na prensa periódica e, como resultado desas polémicas comeza unha actividade de

²¹⁵ De aí a necesidade sentida por un sector dos galeguistas de acceder ao poder político para crear as condicións e poder levar a cabo esta tarefa. Esta necesidade de acción política, pola que avogaba un sector importante das Irmandades, trouxo como consecuencia o conflito que levou á separación dun amplo grupo partidario dun galeguismo meramente cultural.

²¹⁶ Resulta ben indicativo do carácter deste conflito como unha loita pola hexemonía dentro do campo as seguintes liñas de Leandro Carré: “Os novos nazionalistas son os que quixeran queimar todo o noso pasado literario; os que teñen un órgano de publicidade que eles mesmos intitulan “da cultura galega”; son os que aproveitan total-as ocasión para falaren de sí mesmos, dos seus traballos, das súas colaboracións nas revistas estranxeiras”. Véxase Carré Alvarellos, Leandro, ‘As dúas crases de nazionalistas’, *A Nosa Terra*, 173, 15.11.1922. Resulta paradóxico que quen redixe estas liñas é o mesmo que, como director da Escola Dramática Galega, estreará catro obras da súa autoría entre 1922 e 1923.

²¹⁷ O teatro costumista de técnica realista e ambiente rural exemplificado en obras como *Margarita a malfadada* de Herminia Fariña e Cobián, xunto co desenvolvemento dunha nova variante de teatro lírico seguindo un paradigma semellante do xénero da zarzuela con obras como *A espadela*, de Leandro Carré, con música de Mauricio Farto, continúa a ser a tendencia dominante no sistema ata tal punto que autores como Galo Salinas, Avelino Rodríguez Elías ou Leandro Carré, que timidamente se incorporaran á renovación dramática promovida polo Conservatorio Nacional respectivamente coas obras *Entre dous mundos* (1919), *San Antón o casamenteiro* (1920) e *O pecado alleo* (1923), voltan ao teatro rural e costumista dende a implantación da ditadura. Véxase Tato, *Teatro galego 1915-1931*, pp. 121-122.

publicación de textos dramáticos que dará ao prelo algunhas das obras máis importantes do teatro galego.²¹⁸

Xa dende 1921, os membros das Irmandades da Fala, especialmente Antón Vilar Ponte e Vicente Risco, apuntaran a necesidade de facer teatro histórico en Galicia co obxectivo de recuperar a conciencia nacional por medio da “emoción histórica”, tomando coma modelo o teatro portugués. Nesta cuestión houbo acordo dentro do galeguismo e a Irmandade da Fala da Coruña, mesmo despois de que Vilar Ponte abandonase a súa dirección, chegou a premiar un texto dramático de tema histórico no certame literario que organizara en 1923: *Os hirmandiños*, de Xaquín López Riobó.²¹⁹ A chegada da ditadura reforzou aínda máis esta necesidade. Para os galeguistas resultaba imprescindible que o pobo galego contase cos seus propios mitos históricos e un teatro histórico tería máis posibilidades de pasar a censura que un teatro social ou político. Como consecuencia disto, e probabelmente tamén da imposibilidade de representar este teatro histórico nos primeiros anos da ditadura, publicáronse en 1926 na colección Lar dous textos dramáticos sobranceiros: *O Mariscal, traxedia histórica en verso*,²²⁰ de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte, e mais *Hostia, fantasía tráxico-histórica nun auto*,²²¹ de Armando Cotarelo Valledor. Finalmente, tamén en 1924

²¹⁸ Laura Tato dá conta destas polémicas en *Teatro galego 1915-1931*, pp. 133-213.

²¹⁹ Semella que esta recomendación callou aínda nos sectores máis inmovilistas do teatro galego, tal vez pola existencia dunha tradición de escrita de dramas históricos. Ademais do drama de López Riobó, a Irmandade da Fala da Coruña premiou nese certame literario organizado en 1923 outras dúas pezas: *O romance de Don Galeor*, de Fermín Bouza Brei, e mais *Desourentazón*, de Fernando Osorio. Este premio conlevaba a representación da obra por parte da Escola Dramática Galega, mais a implantación da ditadura e a conseguinte disolución da Escola impediu que esta representación se chegase a producir. Só a obra de Osorio chegou a ser publicada. Osorio, Fernando, *Desourentazón, boceto teatralizado e analítico de ideas* (A Coruña: Tipografía de “El Noroeste”, 1924).

²²⁰ Cabanillas Ramón e Vilar Ponte, Antón, *O Mariscal, traxedia histórica en verso escrita por* (A Coruña: Lar, 1926; a 2ª edición, de 1929, leva o subtítulo *Lenda tráxica en verso*). Malia o seu éxito de crítica, este texto dramático non foi levado a escena no seu momento e o só unha versión de ópera homónima, baseada nunha adaptación do texto orixinal, foi estreada en Vigo no Teatro Tamberlick o 31 de maio de 1929 con escenografía de Camilo Díaz e música de Eduardo Rodríguez Losada, despois de que se frustrase a súa estrea na Coruña días antes. Sobre os problemas para a estrea da ópera *O Mariscal* véxase Tato, *Teatro galego 1915-1931*, pp. 110-115.

²²¹ Cotarelo Valledor, Armando, *Hostia, fantasía tráxico-histórica nun auto* (A Coruña: Lar, 1926). Esta peza fora publicada por entregas no xornal vigués *Galicia* en 1924: ‘Hostia, fantasía tráxico-histórica nun

convocouse outro Certame Literario co gallo da Festa da Lingua sendo a obra premiada o drama de influencia simbolista ambientado na Idade Media *O bufón d'El Rei*, de Vicente Risco.²²²

As disputas que se produciron durante estes anos non alteraron en grande medida a configuración do sistema teatral galego, mais consagraron as aportacións feitas dende o Conservatorio Nacional de Arte Galega e introduciron novos autores como Rafael Dieste ou Álvaro de las Casas na vangarda do teatro galego. Rafael Dieste²²³ dará ao prelo en 1927 dous dos textos máis salientables da literatura dramática galega: a comedia *A fiestra valdeira*²²⁴ e mais a peza breve de teatro avanguardista *Drama do cabalo de xadrez*.²²⁵ Álvaro de las Casas,²²⁶ con *A morte de Lord Staüler* fará unha proposta de teatro poético en verso, na liña das tendencias máis avanguardistas, que consideraba máis próximo e acaído ao teatro primitivo do pobo.

Por outra banda, o labor a prol da cultura e do teatro continuou nos círculos nacionalistas iniciándose no ano 1927 a colección Teatro Galego da editorial Nós que publicará obras sobranceiras como as xa mencionadas *O bufón d'El-Rei*, de Vicente Risco (1928) e *A morte de Lord Staüler*, de Álvaro de las Casas (1929) ou algunhas

auto, lida no Seminario de Estudos Galegos o 21 de Mayo de 1924 por Armando Cotarelo Valledor', *Galicia*, Vigo, 25.7.1924, 29.7.1924, 2.8.1924 e 17.8.1924.

²²² Desafortunadamente, non se sabería máis desta obra ata que foi lida por primeira vez no Seminario de Estudos Galegos, en xaneiro de 1925, e publicada pola editorial Nós en 1928, mais o feito de ser premiada indica o consenso existente en relación coa necesidade de anovar mesmo o teatro histórico.

²²³ Rafael Dieste González (Rianxo 1899-Santiago de Compostela, 1981) foi fundador e director do teatro Guiñol das Misións Pedagóxicas e director do grupo Nueva Escena (Madrid, 1936). En galego é autor de *A fiestra valdeira* (1927) e *O drama do cabalo de xadrez* (1927). *A doncela guerreira* e *Viaxe e fin de Don Frontán* foron publicadas en galego en traducións de Manuel Lourenzo (1981) e Xesús Rábade e Helena Villar (1982).

²²⁴ Dieste, Rafael, *A fiestra valdeira* (Santiago de Compostela: Tip. de "El Eco", 1927).

²²⁵ Dieste, Rafael, 'O drama do cabalo de xadrez', *El Pueblo Gallego*, Vigo, 19.4.1927. Este texto apareceu formando parte de *Dos arquivos do trasno* (Vigo: Galaxia, 1962).

²²⁶ Álvaro de las Casas Blanco (Ourense, 1901-Barcelona, 1950) foi director do Instituto de Bacharelato de Noia. Entre 1936 e 1950 viviu en Arxentina. Obra dramática: *A morte de Lord Staüler, drama poético en tres esceas* (1929); *Pancho de Rábade, via crucis en VI estaciós* (1930; estreada por Candea en 1974); *O outro, conto dramático en tres esceas* (1930); *Tres conversas: O tolo de Lastra. Dente d'ouro. A gavilla* (1931); *A volta* (1933); *Sabel* (1934); *Mátria, drama en dous actos* (1935); *Teatro dos nenos — monólogos—* (1936); *Rechouchío* (1936); *Mitin* (1936). Ensaio sobre cuestións teatrais: "O Teatro Galego", *Arquivo Literário*, Lisboa, Livraria Editora Guimarães & C^a, 1924, vol. II, pp. 353-364.

outras relevantes como *Triptico*, de Antón Vilar Ponte (1928),²²⁷ *María Rosa*, de Gonzalo López Abente (1928)²²⁸ e mais *A lagarada*, de Ramón Otero Pedrayo (1929).²²⁹ Nese mesmo ano tamén comezou a súa andaina o primeiro grupo de teatro galego independente dos coros populares, a Agrupación Dramática Galega de Vigo, dirixida por Emilio Nogueira, aínda que este grupo vai optar por un repertorio no que van predominar autores e obras representativos do teatro rexionalista.²³⁰

Tamén, ao fío destas polémicas, prodúcense as primeiras formulacións explícitas dun canon de obras dramáticas galegas. En 1926, no marco dun debate na prensa con Rafael Dieste, o actor Víctor Casas formula un pequeno canon da literatura dramática galega no que xa inclúe o teatro promovido dende o Conservatorio: *Trebón* (Cotarelo), *Mareiras* (Lugrís), *O pecado alleo* e mais *O engano* (Carré), *Donosiña* (Quintanilla), *A*

²²⁷ Vilar Ponte, Antón, *Teatro Galego. Tríptico. Do caciquismo: A patria do labrego; Da emigración: Almas mortas; Da superstición: Entre dous abismos* (A Coruña: Nós, 1928).

²²⁸ López Abente, Gonzalo, *María Rosa* (A Coruña: Nós, 1928). Esta é a única obra dramática de Gonzalo López Abente (Muxía 1878-1963) e foi estreada no ano 1921.

²²⁹ Otero Pedrayo, Ramón, *A lagarada, farsada trágica pra ler* (A Coruña: Nós, 1929). A partir dese mesmo ano, Ramón Otero Pedrayo (Ourense, 1888-1976) publica en *El Pueblo Gallego* algunhas pezas breves como “Tren Mixto” (13.10.1929), “Latricadas” (25.4.1930) e “Diálogos na néboa” (11.5.1930). As dúas primeira aparecen recollidas por Aurora Marco en Otero Pedrayo, Ramón, *Teatro Ignorado* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1991), pp. 59-62 e 63-64. Obra dramática: *A lagarada* (1929); *O desengano do priorio ou o pasamento da alegría co gran aito epilodal e xusticieiro dos fêretros de Floravia* (1952); *Traxicomedia da noite dos Santos* (1960); *Noite compostelá* (1973); *Teatro de máscaras: A estadea, O borracho, Os espeitros das doenzas, A subvezazón dos traxes, Vento nouturnio, As tentacións de San Wintila, O pazo, As bodas do portugués, O gafo, O poeta asasinado, Os espantallos do vento, A farsa do pan e do viño, A derrota do protomedicato, O café de espellos, A ponte, A mesa redonda* (1975); *O fidalgo e a noite* (1979); *Rosalía* (1985). Con textos de *Teatro de Máscaras* a Escola Dramática Galega realizou o espectáculo *Muller de mulleres* en 1978, A Compañía Luís Seoane fixo este mesmo espectáculo en 1982 e *A casa das tres lúas* en 1981.

²³⁰ Entre 1927 e 1931 a Agrupación Dramática Galega de Vigo representou as seguintes obras: *Almas sinxelas* (1927) e *Marzadas* (1928), de Xavier Prado “Lameiro”; *Esclavitud* (1927 e 1929), de Manuel Lugrís Freire; *Margarita a malfadada* (1927) e *O soldado froita* (1927) de Herminia Fariña Cobián; *O menciñeiro* (1927) e *Trato a cegas* (1927 e 1928), de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida; *O miñado e mais a pomba* (1927 e 1930) e *O sobriño do abade* (1927), de Avelino Rodríguez Elías; *O pecado alleo* (1927 e 1929), *Pra vivir ben de casados* (1927, 1928 e 1930), e mais *Eu caseime* (1928), de Leandro Carré; *Trebón* (1928, 1929 e 1930) e *Lubicán* (1930), de Armando Cotarelo; *Un match internacional de fútbol* (1928), de Manuel Rey Pose; *Un vello paroleiro* (1928), de Heliodoro Fernández Gastañaduy (1928). Todas elas encaixan na liña costumista.

man de Santiña e mais *O Mariscal* (Cabanillas), *María Rosa* (López Abente) e *O fidalgo* (San Luís).²³¹

No ano 1928, Vicente Risco adica unha boa parte do seu ensaio *Da Renascencia de Galiza* a reivindicar a presenza das avangardas en Galicia e mais a establecer un canon de autores e obras contemporáneos. Resulta rechamante o espacio adicado á produción de literatura dramática, especialmente cando ao principio do seu ensaio fixera mención do escaso desenvolvemento do xénero no sistema literario galego.²³² Comeza mencionando a Lugrís Freire (*A ponte*) e Xesús San Luís Romero (*O fidalgo e Rosiña*) coma representantes do teatro de protesta social. Malia recoñecer o seu elo co movemento galeguista o considera anticuado.²³³ Risco cita a Antón Vilar Ponte e Cabanillas como autores da “millor obra do teatro galego”: *O Mariscal*. Ademais destes dous autores, fai referencia a *Donosiña e Alén*, de Xaime Quintanilla (subliñando a influencia nel de Maeterlinck), Leandro Carré Alvarellos (a quen aplica o adxectivo “apricado” e de quen destaca a peza *Rexurdimento*), Armando Cotarelo (sobre quen salienta o “virtuosismo filologico” e tamén a influencia de Maeterlinck) e *A fiestra valdeira*, de Dieste, que considera “obra merecente de atención” e comedia “escrita con verdadeira arte”.²³⁴ Para rematar o ensaio, Risco expresa a súa opinión (negativa) sobre o teatro cómico, destacando o éxito de público.²³⁵ Aínda que non deixa de recoñecer os

²³¹ Víctor Casas, “Encol do teatro galego I”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22.1.1926; “Encol do teatro galego II” (Arquivo Leandro Carré); “Encol do teatro galego III”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 5.2.1926; “Encol do teatro galego IV” (Arquivo Leandro Carré).

²³² “En mais ruís condicións áchase o nascente teatro galego. Apesares dos éisitos verdadeiramente grandes d’algunhas obras, o noso teatro non chegou aínda á ter mais que unha vida irregular e intermitente, entregado por complot aos amateurs. Son merecentes de mención, os cadros dramáticos do Conservatorio d’Arte galega, criado pol-o actor Jambrina, o da Irmandade da Fala da Cruña, que foron os que tiveron mais longa vida, o do coro ourensán De Ruada, e o da Universidade compostelá, criado pelo doutor Cotarelo, que conseguiron trunfos en toda a Galiza”. Risco, Vicente M., ‘Da Galicia Renascente’, *A Nosa Terra*, 252, 1.9.1928, p. 5.

²³³ “O nacionalismo trouxo un teatro mais novo e mais vario, aunque moito dil non se levou á escea e ficou sendo, namentras outra geira non chega, teatro pra leer. Ao mesmo tempo, deixou de ser somentes rural”. Risco, ‘Da Galicia Renascente’, *A Nosa Terra*, 256, 1.1.1929, p. 7.

²³⁴ Risco, ‘Da Galicia Renascente’, *A Nosa Terra*, 256, 1.1.1929, pp. 7-8.

²³⁵ “O teatro e a literatura cómica en xeral, sole ser antre nós moi ordinaria, frecuentemente groseira, e por veces brutal, sen que falle n-ela emporiso a gracia fina e aínda fonda. Mais aquela circunstancia fai

méritos de Xavier Prado “Lameiro”, Eugenio Charlón e Manuel Hermida e Rogelio Riveiro, non se pode deixar de apuntar o feito de que exclúa a estes autores de grupo de “escritores da renascenza”, con todas as connotacións positivas que esta denominación ten.

1.4. O teatro galego durante a Segunda República (1931-1936)

O remate da ditadura de Miguel Primo de Rivera e a proclamación da Segunda República en 1931 supuxo un acontecemento histórico de grande importancia xa que permitiu a apertura de canles de expresión política para os galeguistas, de xeito que as súas actividades centráronse nese eido e a literatura deixou de ser o único espazo privilexiado para a difusión do seu ideario. De todos os xeitos, en relación coa situación da lingua galega, a República non trouxo mellora ningunha e a perda de falantes continuou producíndose aínda a un ritmo máis acelerado, especialmente nas cidades, o que repercutía negativamente sobre o público do teatro galego ata tal punto que a Agrupación Dramática Galega, despois de estrear *Beiramar*,²³⁶ de Armando Cotarelo, o 12 de setembro de 1931, realizou unha única e derradeira actuación en 1932 coa peza bilingüe *Sinxebra*, do mesmo autor. Por outra banda, os textos conservados daquelas obras que se estrearon neste período amosan que o teatro galego a penas evoluíra desde 1917 xa que manteñen os mesmos parámetros estéticos do teatro rexionalista e, como única novidade, algunhas engaden unha certa dose de reivindicación ou de exaltación da República.²³⁷

que hoxe seja mal mirada pol-os escritores da renascenza, e áchase en baixa nos nosos días. Non por elo deixa de ter o seu interés: non deixa de ser unha das manifestazós engebres da nosa literatura, e dina por elo dun estudo mais demorado do que podemos fazer aquí, inda que non fora mais que pol-o seu éxito no público, proba de que ainda responde aos gustos d’unha grea importante”. Risco, ‘Da Galicia Renascente’, *A Nosa Terra*, 256, 1.1.1929, p. 9.

²³⁶ Cotarelo Valledor, Armando, *Beiramar, drama en tres actos* (A Coruña: Nós, 1931).

²³⁷ Non se conservan edicións ou manuscritos de moitas das obras estreadas nesta época. Entre aquelas das que se conserva o texto e se inclúen nesta corrente compre sinalar as seguintes: *Os catro gatos*, de Ricardo Vidal Vázquez; *Pedriño, ou ¡Para mariñeiros nós!*, de Lois Amor Soto; *O pano amarelo*, de

O proceso de desgaleguización das cidades, iniciado baixo a ditadura de Primo de Rivera e que continuou durante a República, trouxo como consecuencia un cambio de estratexia pola banda dos galeguistas en relación co espallamento do teatro galego. A nova estratexia consistía en espallar o teatro galego polo medio rural, aínda galego-falante. Dende a fundación das asociacións Ultreya,²³⁸ Álvaro de las Casas estaba intentando que os seus membros creasen grupos de teatro que percorresen as aldeas galegas e para iso publicou en 1931 tres pezas de teatro breve nun volume titulado *Teatro Galego – Tres conversas: O tolo de Lastra. Dente d-ouro. A gavilla.*²³⁹ Tanto en *O tolo de Lastra* coma en *A gavilla* o tema é político, facendo un chamamento á unión dos galegos e solicitando que se vote en liberdade aos candidatos galeguistas; algo que ía repetir no ano 1935 na peciña *Mitin.*²⁴⁰ En *Dente d-ouro* volve ao teatro naturalista que puxera en práctica no drama de ambientación rural e técnica naturalista *O outro*, publicado en 1930.²⁴¹ As tres peciñas non conteñen practicamente indicacións escenográficas e están pensadas para ser representadas en calquera lugar. O drama realista de ambientación rural e mensaxe política *Pancho de Rábade*,²⁴² do que logo se falará máis polo miúdo, fora publicado un ano antes. O caso de Álvaro de las Casas resulta paradigmático no que atinxe á relación entre a estética e a mensaxe das súas obras: cando o autor quere dar unha mensaxe política sacrifica a estética da obra empregando técnicas máis achegadas ao realismo costumista da dramaturxia rexionalista.

Avelino Rodríguez Elías; *Ollo cos estudantes*, de M. Bergueiro López; *Madrastra e O segredo da bruxa*, de Carmiña Prieto Rouco ou *Os herdeiros*, de Antón Gil.

²³⁸ Este grupo foi fundado por Álvaro de las Casas en Noia no ano 1932 e chegou a contar con máis de 1.500 membros. A través de viaxes culturais este grupo promovía o estudo e coñecemento dos costumes, das artes e do folclore galego. Véxase Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, p. 216.

²³⁹ Casas, Álvaro de las, *Tres conversas: O tolo de Lastra. Dente d-ouro. A gavilla* (A Coruña: Nós, 1931).

²⁴⁰ Casas, Álvaro de las, *Mitin* (Santiago de Compostela: Nós, 1936).

²⁴¹ Casas, Álvaro de las, *O Outro, conto dramático en tres esceas* (Ourense: Alauda, 1930).

²⁴² Casas, Álvaro de las, *Pancho de Rábade* (Ourense: Alauda, 1930).

Polos mesmos anos, Armando Cotarelo Valledor inicia o seu teatro mariñeiro co que vai acadar os mellores logros da súa produción: *Beiramar, drama en tres actos*, estreada o 12 de setembro de 1931, e *Mourenza, lance dramático nun acto*,²⁴³ estreada en Madrid en 1932, peza que se analizará máis polo miúdo máis adiante. En ambas as dúas obras o didactismo característico do teatro galego fica relegado a un segundo plano e o mar, elemento literario xa na lírica galego-portuguesa medieval, está omnipresente marcando o ritmo da vida e da morte como unha forza superior e constituíndo un motivo que se vai repetir constantemente no teatro galego ata hoxendía.

En abril de 1934 Castelao²⁴⁴ tamén realizaba a lectura da súa peza *Pimpinela* e a prensa compostelá anunciaba que sería estreada nesa cidade, aínda que a estrea non chegou a producirse e o texto pasou a constituír un dos tres lances de *Os vellos non deben de namorarse*.²⁴⁵ A intención de Castelao era crear un “teatro da arte” galego, entendendo como tal un espectáculo total²⁴⁶ no que todos os elementos teatrais (espectaculares) —xestualidade, decorados, vestiario, luces, música, danza, máscaras— se puxeran nun primeiro plano da representación, alén dos meramente lingüísticos ou literarios. En realidade, Castelao rematou por volver a un teatro de carácter popular e

²⁴³ Cotarelo Valledor, Armando, *Mourenza, lance dramático nun acto* (2ª ed.) (A Coruña: Nós, 1931). O texto dramático de *Mourenza* foi publicado por vez primeira na revista *Nós*, 94, 15.10.1931.

²⁴⁴ Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo, 1886-Buenos Aires, 1950), político, debuxante e escritor, é autor dunha única obra teatral, *Os vellos non deben de namorarse, farsa en tres actos cun prólogo e un epílogo* (1953; estreada en 1941). Como escenógrafo, ten pintado algúns telóns para a Coral Polifónica de Pontevedra, que el fundara xunto con Losada Diéguez, e feito os decorados para *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (Compañía de Margarita Xirgu e Enrique Borrás, 1933) e *O ferreiro de Santán*, de Varela Buxán (1941). Tamén fixo os decorados, figuríns e mascarar para a súa propia obra teatral.

²⁴⁵ Finalmente *Os vellos non deben de namorarse* foi estreada o 14 de maio de 1941 no Teatro Mayo de Bos Aires pola Compañía Gallega Maruja Villanueva e publicada por primeira vez en 1953 pola editorial Galaxia. Os tres lances ou farsas que constitúen esta obra son autónomos e desenvolven o mesmo tema con lixeiras variacións: o amor a destempo dun vello por unha moza e a morte deste como castigo que restaura o equilibrio biolóxico. *Pimpinela*, escrita arredor de 1934 constitúe o terceiro lance; o segundo lance, *Micaela*, foi probablemente rematado en 1935; o primeiro lance, *Lela*, semella que foi proxectado en Pontevedra e rematado en Nova Iorque a finais de 1939.

²⁴⁶ O teatro total busca empregar todos os medios artísticos dispoñíbeis para producir un espectáculo aberto a todos os sentidos, explora todas as dimensións das artes escénicas sen limitar o texto a un sentido explicitamente posto en escea, senón que multiplica as posibles interpretacións e deixa a cada sistema a súa propia iniciativa para prolongar o sentido inmediato da fábula. O teatro total concede grande importancia á xestualidade; a posta en escea deixa de ser un mero marco para a acción e pasa a formar parte da acción; busca tamén recuperar o carácter festivo e de celebración ritual e a participación de todo o mundo. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 461-463.

elaborar unha síntese de formas teatrais tradicionais (farsas) estilizadas que remiten aos espectáculos relixiosos e profanos medievais e elementos plásticos tirados fundamentalmente da corrente expresionista. Neste mesmo ano, e formando parte do mesmo proxecto estético que o de Castelao, Ramón Otero Pedrayo redixe os textos que constituirán o seu *Teatro de Máscaras*, aínda que estas pequenas pezas teatrais, desafortunadamente, non chegaron a encenarse.²⁴⁷ Tamén este ano Antón Vilar Ponte daba ao prelo, na editorial Nós, *Os evanxeos da risa absoluta (Anunciación do antiquixote)*.²⁴⁸ Esta nova obra de Vilar Ponte pretende dalgunha maneira plasmar artisticamente as súas teorías: “recoller a esencia da terra e das xentes, unindo o xeográfico co etnográfico, como fixeran os dramaturgos irlandeses”.²⁴⁹ Fronte á rixida moral de Castela, Vilar Ponte diseña unha Galiza paixonal, tolerante e libre que ten en Electrus o seu Antiquixote, mesturando simbolismo e realismo con didactismo.

Pola súa banda, a Federación das Mocidades do Partido Galeguista, en “Consiñas para os grupos” publicadas en *A Nosa Terra*, dá a orde de que se creen cadros de declamación en todas as delegacións, indicando que obras deben ser levadas a escena: *Pancho de Rábade*, *A fiestra valdeira*, *Os evanxeos da risa absoluta*, *O bufón d’El Rei*, e mais os autos de Gil Vicente. Este pequeno inventario, que deixaba fóra todas as obras teatrais da dramaturxia rexionalista e incluso a algúns dos autores máis salientábeis do teatro galego como Armando Cotarelo ou Ramón Otero Pedrayo, supuña unha aposta clara pola renovación da escena galega optando pola técnica simbolista mais sen esquecer o didactismo, como proba a inclusión de *Pancho de Rábade*.

²⁴⁷ A primeira edición dos textos de *Teatro de Máscaras* data de 1975 e fíxose coma homenaxe ao autor. A seguinte edición do *Teatro de Máscaras* foi realizada por Ana Isabel Boullón Agrelo e Fernando R. Tato Plaza e publicada en Vigo pola editorial Galaxia en 1989. *Teatro de Máscaras* é un conxunto de dezaseis pezas, a última delas incompleta, que, polo seu esquematismo, constitúen auténticas e innovadoras fórmulas teatrais que Carvalho Calero considera “borradores de guiños para farsas non consumadas.” Véxase Otero Pedrayo, Ramón, *Teatro de Máscaras*, ed. de Ana I. Boullón Agrelo e Fernando R. Tato Plaza (Vigo: Galaxia, 1989).

²⁴⁸ Vilar Ponte, Antón, *Os evanxeos da risa absoluta (Anunciación do antiquixote)* (Santiago de Compostela: Nós, 1934).

²⁴⁹ Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, p. 144.

A vontade de crearen un teatro galego popular, estilizado e actual, era común a todas as xeracións. A editorial Nós realizou o esforzo de publicar este ano de 1935 tres volumes de teatro: a peza de teatro simbólico *Matria*, de Álvaro de las Casas;²⁵⁰ *Dous folk-dramas: Catuxa de Houlihan. O país da saudade*, de William B. Yeats,²⁵¹ e mais a peza de carácter expresionista *Nouturnio de medo e morte. Bárbara anécdota realista en dous tempos (sin literatura) que puido andar nos romances de cego*, de Antón Vilar Ponte, onde se percibe a influencia de Valle-Inclán.²⁵² Coas obras de Yeats, os tradutores —Plácido R. Castro e mais os irmáns Vilar Ponte— pretendían ofrecer aos cadros de declamación dos coros uns textos con que renovaren o seu xa anticuado repertorio; e a eles vai dedicado o volume.²⁵³ Ambas as dúas obras constitúen propostas teatrais de carácter simbolista: a primeira delas presenta un forte contido reivindicativo e de chamamento á loita mentres que a segunda está dotada dunha extraordinaria carga poética que se quere ver como propia da cultura celta. De feito, os vínculos de *Matria*, de Álvaro de las Casas, con *Catuxa de Houlihan*, son innegábeis.

²⁵⁰ Casas, Álvaro de las, *Matria, drama an dous aitos* (Santiago de Compostela: Nós, 1935). Esta obra foi recentemente reeditada por Dolores Arxóns Álvarez, Xavier Castro Rodríguez e Xosé Agrelo Hermo na colección Follas de Teatro (Santiago de Compostela: Follas Novas, 2002).

²⁵¹ Yeats, William B., *Dous folk-dramas: Catuxa de Houlihan. O país da saudade*, trad. de Plácido Rodríguez Castro, Antón Vilar Ponte e Ramón Vilar Ponte (Santiago de Compostela: Nós, 1935). Títulos orixinais: *Cathleen Ni Houlihan* (1902) e *The Land of Heart's Desire* (1894). O folk-drama consiste nunha “recreación dramática dun mundo primordial, primitivo”, mítico e lexendario, que tiña a súa esencia “nas lendas, nos contos e outros materiais arraigados na tradición oral”. Principais representantes: W. B. Yeats, Lady A. Gregory, J. M. Synge, G. Moore e E. Martyn. Manuel F. Vieites cita Casadh an tSúgáin, de Douglas Hyde (1901) coma o paradigma do xénero. Véxase Vieites, Manuel F., ‘O folc-drama en Galicia. A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional: traducións e proxectos literarios na formulación dun teatro nacional’ en *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2002. Entre o nacionalismo literario e a literatura nacional. Homenaxe a Xoán González-Millán*, 2004, 167-197. Hai que lembrar que o primitivismo resulta unha tendencia dominante entre finais do século XIX e principios do XX que vai chegar ata as avangardas (Artaud). Véxase Innes, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (México: FCE, 1985) e *Avant-Garde Theatre, 1892-1992* (London: Routledge, 1993).

²⁵² Vilar Ponte, Antón, *Nouturnio de medo e morte (Bárbara anécdota realista en dous tempos (sin literatura) que puido andar nos romances de cego)* (Santiago de Compostela: Nós, 1935).

²⁵³ No Prólogo, Antón Vilar Ponte recoñecía que nin sequer as propostas do Conservatorio, as escasas mostras de teatro naturalista, valían xa e consideraba que estes textos, malia non seren os mellores da dramaturxia irlandesa, eran os máis representativos e os máis acaídos como modelos, porque serviran para liberar o teatro irlandés das mesmas servidumes de que era necesario liberar o teatro galego.

Nas cidades galegas non se crearía un grupo de teatro ata despois do pasamento de Antón Vilar Ponte, cando se forma o grupo coruñés Keltia baixo a dirección de Serafín Ferro. Este grupo, que pretendía continuar o labor da Escola Rexional de Declamación e mais do Conservatorio Nazonal da Arte Galega, preparou para a súa presentación tres obras: *O país da saudade*, de William B. Yeats; *Nouturnio de medo e morte*, de Antón Vilar Ponte; e mais *Matria*, de Álvaro das Casas. A escolma resulta reveladora da importancia da editorial Nós á hora de difundir textos dramáticos anovadores e das intencións da propia agrupación, xa que recollía dúas das tres propostas estéticas que se elaboraran durante os últimos anos para o teatro galego: o teatro simbolista de carácter político-reivindicativo e o máis descarnado drama rural de influencia naturalista; ficaba unicamente fóra desta selección a proposta expresionista de Castelao e Otero Pedrayo, xa que os textos non estaban impresos naquel momento. A principios de xullo do 36 o grupo Keltia anunciaba que, tan pronto como conseguise o Teatro Rosalía, se presentarían ao público, mais o proxecto ficou abortado, esta volta pola sublevación fascista e a Guerra Civil.²⁵⁴

1.5. O sistema teatral galego á volta de 1936

Desta maneira, pódese observar unha clara evolución do sistema teatral galego entre 1925 e 1935 tanto no subcampo de gran produción coma no de produción restrinxida. No primeiro deles, malia o seu inmovilismo e aínda retroceso estético exemplificado no “éxito” de *Margarita a Malfadada*, de Herminia Fariña, en 1927 ou nas obras de Leandro Carré e Avelino Rodríguez Elías, o seu autor máis sobranceiro polo que atinxen

²⁵⁴ Tamén ficarían na gabeta, ademais de *Xan, o bo conspirador*, de Álvaro Cunqueiro, peza da que fica como exemplo o prólogo escrito en 1933 e publicado no número 60 da revista *Grial* (1978), a peza que estaba escribindo Ricardo Carballo Calero, *O fillo* e mais *Isabel*; e non terían difusión aquelas outras obras que viron a luz en 1936: *Rechouchío* e mais *Teatro dos nenos*, de Álvaro das Casas; e *Agromar. Farsa pra rapaces*, de J. Acuña (pseudónimo de Filgueira Valverde). Como se pode observar, o programa de revitalización do teatro abranguía todas as fronteiras, mesmo o teatro infantil.

ao dominio da técnica dramática, Armando Cotarelo, remata por integrar elementos naturalistas ou expresionistas no seu teatro de ambientación mariñeira de principios dos anos 30 —*Beiramar* e *Mourenza*— con excelentes resultados artísticos. No subcampo de produción restrinxida a vangarda consagrada fundamentalmente polo Partido Galeguista e mais a Revista Nós fica establecida en base a tres tendencias: o “teatro de arte” expresionista que non se chegou a desenvolver na escea, exemplificado por *Pimpinela*, de Castelao, e o *Teatro de Máscaras*, de Otero Pedrayo; o teatro simbolista representado por autores como Rafael Dieste (*A fiestra valdeira*), Vicente Risco (*O bufón d’El-Rei*), Ramón Otero Pedrayo (*A lagarada*), Antón Vilar Ponte (*Os evanxeos da risa absoluta*) ou Álvaro de las Casas (*A morte de Lord Staüler*); e, finalmente, o teatro naturalista de ambientación rural e carácter político-didáctico representado por autores como Álvaro de las Casas (*O outro, Pancho de Rábade, Tres conversas*) e Antón Vilar Ponte (*Nouturnio de medo e morte*). Podería dicirse que estas dúas últimas tendencias estaban comezando a desprazar aos poucos o drama costumista de técnica realista e ambientación rural como demostra o feito de que Cotarelo adopte modelos propios destas tendencias. Ademais comeza a constituírse unha vangarda bohemia na que se inclúen persoeiros como Johán Carballeira, Álvaro Cunqueiro, Filgueira Valverde ou Ricardo Carballo Calero que ven en *Matria*, de Álvaro de las Casas, o alicerce para unha renovación do teatro galego, aínda que esta vangarda non chegou a desenvolverse propiamente por mor dos acontecementos históricos.

Malia as diversas tentativas anovadoras do teatro galego entre 1915 e 1936 que temos visto neste capítulo, a falta de autonomía do sistema teatral, é dicir, o feito de que o discurso dramático seguise a estar indisolubelmente vencellado ao proceso de construción nacional —tanto na súa vertente teórico-identitaria como na social-contestataria— provoca unha inevitábel homoxeneidade entre ambos os dous discursos,

o político e o literario, que se reflicte no aspecto temático e nunha sobredeterminación no aspecto estético que limitan esa desexada renovación. A fluctuación entre un teatro anovador, cáseque de avangarda, e un teatro de feitura máis tradicional en autores como Álvaro de las Casas e mesmo Antón Vilar Ponte serve coma exemplo disto.

Dende o punto de vista temático, o teatro galego vai estar fundamentalmente pexado por unha serie de elementos que proveñen do carácter reivindicativo inicial do rexionalismo e a súa posterior evolución cara o nacionalismo galego como movemento político e mais da teorización nacionalista inicialmente formulada por Vicente Risco e os membros da Xeración Nós. Por unha banda, o sector máis liberal do nacionalismo galego, fundador das Irmandades da Fala, vía o nacionalismo, dende unha vertente menos teórica e máis reivindicativa, como a solución política para os problemas socio-económicos cos que se tiña que afrontar Galicia co cambio de século. Por outra banda, a formulación teórica do nacionalismo galego dos membros da Xeración Nós sustentábase sobre a cuestión lingüística e mais o chamado “sentimento da terra” e, en relación con isto, a “misión” do fidalgo galego ilustrado como líder que ten de conquistar a redención para o país. Estes factores van provocar, en primeiro lugar, que na literatura dramática da época se produza unha mitificación dos espazos rural e mariñeiro como aqueles ámbitos nos que se mantiña e debíase conservar a “pureza” esencial de Galicia e que as súas obras estean, en xeral, pexadas por unha forte carga didáctica. En segundo lugar, dende o punto de vista temático, sobre todo no teatro escrito polos membros máis activos da Xeración Nós, vaise producir en moitos casos unha epización do texto literario como relato heroico da redención dos derradeiros fidalgos galegos polo “sentimento da terra” e o compromiso co nacionalismo galego. Isto será o que veremos a continuación coa análise dos textos deste periodo publicados nos Cadernos da EDG.

2. Mitificación de espacios e utilitarismo dos textos

No discurso teórico nacionalista das nacións sen estado, que asume xeralmente un carácter organicista coma consecuencia lóxica do rexeitamento do nacionalismo da nación-estado e do feito de carecer nun principio dun apoio popular maioritario, resulta habitual que elementos coma a terra, a raza, a etnia, a historia, o *volkgeist* ou a lingua sexan contemplados coma aqueles que constitúen o núcleo da identidade e a diferenza.²⁵⁵

2.1. A lingua e o “sentimento da Terra”

Dende o seu comenzo, no século XIX, o movemento rexionalista adoptara como misión a reivindicación da especificidade galega e a loita por resolver os problemas económicos e sociais máis importantes cos que se enfrontaba a sociedade galega. Para estes rexionalistas, de matriz ideolóxica romántica, a verdadeira esencia do feito diferencial galego atopábase na cultura popular. Esta idea, con algunha matización, seguiu operando na etapa denominada “nacionalista”, especialmente entre os sectores ideoloxicamente máis conservadores do galeguismo. Na formulación teórica do nacionalismo galego elaborada polos intelectuais da Xeración Nós durante os anos vinte hai dous elementos que sobresaen en relación cos demais: a Terra e máis a lingua. A unión destes dous elementos fundamentais dará lugar á mitificación “artística” dos espazos onde se atopan en estado máis puro; no caso galego serán os espazos rural e mariñeiro, o cal resulta lóxico na medida en que son aqueles aos que foi relegada a lingua e onde subsiste unha relación máis directa e natural entre a terra e os seus poboadores por constituíren tamén a base da economía de subsistencia de Galicia, como sinalaba Vicente Risco na súa *Teoría do nacionalismo galego*:

²⁵⁵ Véxase Máiz, *A idea de nación* e Beramendi e Núñez Seixas, *O nacionalismo galego*.

Pol-a maneira de ser o noso chao, e pol-as cousas ás qu'a nosa raza ten inclinación, o pobo galego é un pobo de labradores e mais de mariñeiros. Galicia vive dos froitos do chao, do gando e da pesca, e dificilmente podería vivir d'outra cousa. [...] En Galicia, o capitalismo e mail-o comercio son importados, non autótonos.²⁵⁶

Ademais desta relación esencial entre o ser galego e mais a terra, a derradeira frase de Vicente Risco resulta determinante porque desbota a posibilidade de progreso económico baseado no sistema capitalista por ser formar parte dunha práctica “allea” aos galegos. Esta idea de Vicente Risco é coherente coa súa ideoloxía conservadora procedente, en grande medida, da súa determinación de clase, mais vai ser unha idea que aínda o propio Castelao desenvolverá anos despois en *Sempre en Galiza*:

¿Ten Galiza unha vida económica propia? [...] Os labregos nin son obreiros nin patróns. Chámanlles propietarios; pero a súa propiedade non pasa de ser unha simple ferramenta de traballo. [...] A beiramar de Galiza está densamente poboada por mariñeiros que viven do que pescan. O réxime económico da pesca galega obedecía a principios colectivistas de tipo cristián; pero modernamente xurdiron problemas ao socaire das industrias conserveiras.²⁵⁷

De todos os xeitos, Vicente Risco vai máis alá e considera que “a nota tónica da afectividade da nosa raza, a forma propia da nosa saudade, é o sentimento relixioso da Terra” que se manifesta en toda a produción literaria galega:

Amor á terra, morriña e saudade... É o noso patriotismo vexetal, berre o que queira Peladan. Galicia non é, non pode ser nunca unha abstracción; é para nós A Terra por antonomasia, mais é a Terra esta, material, que se ve, que se ole, que se apalpa, os eidos

²⁵⁶ Risco, Vicente M., *Teoría do nacionalismo galego*, ed. Xusto G. Beramendi (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2000 [1920]), p. 20.

²⁵⁷ Castelao, Alfonso D. R., *Sempre en Galiza* (Vigo: Galaxia, 1999), pp. 44-45.

estes, estas herbas, estas árbores, este ceo, este mar... Terra santa e bendita da que fomos formados.²⁵⁸

Para Risco, o sentimento da Terra vai máis alá das condicións socio-económicas, da emoción do sedentarismo rural no que o home vive lonxe do home mais preto da Terra; o sentimento da paisaxe, da Natureza é unha imposición ética e estética producida pola revelación divina na fermosura da Terra galega. A isto engade que o sentimento da Natureza amosa a sobrevivencia da “emoción ancestral” sentida polos celtas cando chegaron a Galicia que se expresou nunha mitoloxía naturista pagana e se transmitiu permanecendo na alma da Raza ata o presente.²⁵⁹ A Terra constitúe unha especie de templo sagrado no que os galegos sinten a presenza evidente de Deus e o desexo do lonxe, a saudade, non é máis que a cobiza da conciencia total da suprema identidade entre Deus, a Terra e o home. A significación do sentimento que os galegos teñen da Natureza atópase na “reintegración do home na terra, despois que os excesos delirantes dunha civilización artificial o tiveran por moito tempo arredado dela”.²⁶⁰

Ningún destes intelectuais inclúe o espazo urbano nin ao proletariado no imaxinario galego que están a construír, aínda que os sectores máis liberais do galeguismo, que presentaban reivindicacións políticas máis concretas, eran conscientes da necesidade por parte do nacionalismo de, dalgunha maneira, chegar ata a sociedade urbana que se estaba a converter no motor do desenvolvemento do país por mor das transformacións socio-económicas e os problemas sufridos especialmente despois da

²⁵⁸ Risco, Vicente M., ‘O sentimento da Terra na Raza galega’, *Leria* (Vigo: Galaxia, 1981), p. 18.

²⁵⁹ “Hai no presentimento panteísta a conciencia escura dunha gran verdade: a nosa raza veu de lonxe, mais se primeiro se fixo filla da Terra por adopción, hoxe éo por consanguinidade, éo no sangue e na alma. A Raza é hoxe filla da Terra. Consérvase pola convivencia nun terreo: non soamente pola convivencia dos homes uns cos outros, non só pola mistura de sangue entre os homes: máis ben pola convivencia coa terra, cos seres dos tres reinos.” Véxase Risco, ‘O sentimento da Terra na Raza galega’, p. 22.

²⁶⁰ Vicente Risco engade: “Tódalas convulsions étnicas e sociais, ó non acougaren os espíritos, os signos todos dos nosos tempos, indicando o afundirse dunha civilización que quixo ser de semi-deuses e ficou sendo de formigas, teñen dentro de si a necesidade dunha volta á Natureza, que se fai sentir dun xeito imperioso e ineludible. É a chamada da Terra, é a Terra que chama por nós no noso mesmo sangue.” Risco, ‘O sentimento da Terra na Raza galega’, p. 26.

crise agraria finisecular. Cómpre logo sinalar brevemente con que problemas se enfrontaba a Galicia da década 1910-1920, que transformacións estaba a experimentar, e así explicar o feito de que se formara un movemento de reivindicación nacionalista dirixido á solución destes problemas.

2.2. Reivindicacións do nacionalismo galego: a cuestión da emigración

Unhas cantas ideas xerais definen o movemento galeguista: Galicia atópase nunha situación de inferioridade económica respecto dos demais pobos peninsulares e, sobre todo, europeos; a causa de todo isto, segundo os nacionalistas, radicaría na integración da nación galega no marco dunhas estruturas políticas que non representaban senón unha pexa para o desenvolvemento propio de Galicia, é dicir, a dinámica da formación socio-cultural galega estaba freada pola súa inserción no espacio político español. Basicamente, a sociedade galega enfrentábase nos dous primeiros decenios do século XX con tres problemas principais: a supervivencia de estruturas feudais, a ausencia dunha burguesía industrial e a marxinação económica por parte do Estado central. Fronte a esta situación, a sociedade galega ofrece como resposta a emigración, a cal, nun primeiro momento, vai ser vista polos rexionalistas como un trazo máis no feito diferencial dos galegos, mais os nacionalistas a considerarán como un dos máis graves problemas da nación. A emigración dos galegos, como imos ver, vai ser un tema recorrente no teatro galego da época que servirá para poñer de manifesto os problemas socio-económicos do país e as reivindicacións políticas e culturais dos galeguistas.

A emigración galega encádrase no proceso de emigración masiva dende diferentes países europeos aos novos países de ultramar producido no período de formación dun mercado mundial da economía capitalista que se caracteriza por unha mudanza de capitais, mercadorías e recursos humanos. O caso é que houbo dous

millóns de emigrantes galegos durante o período comprendido entre 1836 e 1960 concentrados nos seus lugares de destino —principalmente Arxentina, Cuba, Brasil e Uruguai— dos cales máis do 60% do total emigraron no primeiro tercio do século XX. Esta emigración podería vir provocada fundamentalmente por dous factores: por unha banda, a forte presión demográfica e a ausencia dun proceso industrializador; pola outra, a modernización agraria, coa conseguinte incorporación da produción ao mercado, e mais a posesión da terra. No caso galego semella que foi a crise agraria finisecular o feito que alentou a emigración, mais a esta contribuíron tamén factores de atracción como as facilidades para o transporte e proximidade dos portos, o desenvolvemento económico, tanto nos países de destino como nos de orixe, e mais a existencia de redes de información previa. En palabras do historiador Ramón Villares:

Trátase, en suma, dunha emigración que presenta unha relación moi intensa coas súas raíces por ser este un país de pequena propiedade, pero tamén polas propias modalidades que presenta a poboación emigrante: altas taxas de masculinidade, elevado índice de retornos, abondosa emigración estacional e intensa devolución cara á metrópole de recursos, sexa en forma de remesas monetarias, sexa en forma de accións culturais e políticas.²⁶¹

Durante anos, o discurso nacionalista ocultou os efectos positivos da emigración en Galicia: a chegada ao país de remesas de diñeiro e as mudanzas que provocou no ámbito agrario: a redención de foros, a compra de caseiros ou a obtención de terras en arrendos; a construción de escolas por parte das sociedades de instrución e mais a sufragación de obras públicas, xornais e organización das sociedades agrarias; e finalmente o apoio a iniciativas culturais propias e a reorientación das propostas políticas no ámbito do galeguismo. Ademais disto, dende unha perspectiva macro-

²⁶¹ Villares, *Figuras da nación*, p. 225.

económica, a emigración facilitou a participación de Galicia no despegue industrial determinando as propias iniciativas empresariais e abrindo tamén os mercados latinoamericanos aos produtos galegos:

O que supuxo a emigración, alén de experiencias individuais ingratas e mesmo dramáticas, foi a incorporación de Galicia á economía mundial nunha fase decisiva de formación do capitalismo e, ao propio tempo, o aproveitamento de parte dos recursos xerados na mesma para afrontar un proceso de transformación profunda da Galicia non emigrante. [...] No grande esforzo colectivo que supuxo a modernización da súa estrutura agraria, de pulo industrializador, de expansión urbana, de relevos de grupos sociais e de vizosas iniciativas culturais, o feito migratorio estivo presente de forma constante.²⁶²

A interpretación máis clásica do fenómeno da emigración, xa presente de forma reiterada nas obras dos propios autores coetáneos é a explicación malthusiana, isto é, a que entende a emigración como un resultado do exceso de poboación en comparanza cos recursos dispoñibles. Mais a tendencia historiográfica hoxe dominante insiste precisamente no feito contrario: non existe relación directa e mecánica entre presión demográfica e intensidade migratoria. Unha segunda interpretación igualmente moi común da emigración é a que insiste en ser aquela unha filla da pobreza e mesmo da miseria ou, dito de modo máis xenérico, como unha expresión da relación desigual entre o centro e a periferia do sistema capitalista. Este é o principal dos argumentos mencionados polos nacionalistas no caso de Galicia. Aínda que esta interpretación tamén ten sido refutada por múltiples análises empíricas, xa que rexións europeas de semellante nivel de pobreza poden presentar taxas fortemente diferenciadas de saídas migratorias. O caso é que, dende un punto de vista político-reivindicativo, esta segunda explicación do fenómeno migratorio era a máis aceptada na época, e ademais podía complementarse co argumento da perda da identidade, tanto individual como colectiva.

²⁶² Villares, *Figuras da nación*, p. 243-244.

2.3. Imaxes e reivindicacións nacionais no teatro galego (1920-1936)

Estas ideas que acaban de ser sinaladas —a miseria producida pola perda de vigor dos sectores económicos tradicionais, a decisión de emigrar como fuxida da pobreza e a perda de identidade tanto individual como colectiva— aparecen reflectidas en tres pezas teatrais breves da época que foron reeditadas nos Cadernos da EDG: *Os homildes*, de Leandro Carré Alvarellos; *Mourenza*, de Armando Cotarelo; *Pancho de Rábade*, de Álvaro de las Casas. Estas obras tamén se poden usar, por unha banda, coma punto de partida para a nosa análise por representaren na escena os espazos e personaxes que dentro do discurso nacionalista galego acollen a “verdadeira esencia da nación”: o mar e máis o agro, os mariñeiros e máis os labregos. Por outra banda, as tres presentan un marcado carácter reivindicativo, aínda que en diferentes niveis: tanto a obra de Cotarelo como a de Álvaro de las Casas empregan o motivo da emigración como elemento vertebrador da acción das súas respectivas pezas. Finalmente, o contraste entre a peza de Carré e a de Cotarelo evidencia a liña pola que se buscaba a evolución da literatura dramática galega; sen embargo a obra de Álvaro de las Casas, un dos autores que máis activamente buscaba esa renovación estética do teatro galego, amosa perfectamente os problemas estéticos que se derivan do uso do discurso literario con fins meramente pragmáticos e a subordinación do discurso literario ao político-reivindicativo.

Os homildes (CEDG nº 74, maio 1988), de Leandro Carré Alvarellos, publicada por vez primeira en Céltiga no ano 1927, é unha peza moi curta composta de tres brevísimas escenas que se desenvolven en tres espazos dunha imprecisa vila da costa galega: o mar, a praia e o adro da igrexa. Os personaxes son pescadores que achan o seu sustento —mais tamén a súa morte— no mar e a peza, inzada de elementos costumistas, amosa as específicas relacións comunitarias que se establecen neste ámbito socio-económico concreto. O mar, posuidor das vidas dos mariñeiros e provocador da loucura

das mulleres que perden os seus seres queridos, adquire unha dimensión trágica. Neste caso é a situación de miseria económica dos pescadores a que en grande medida provoca un desenlace tan trágico coma realista, e tamén é o propio título da obra e a acotación inicial as que nos proporcionan esta clave. Despois dunha descrición aterradora da paisaxe, atopamos a dos personaxes, onde a súa situación económica miserable e mais a súa indefensión diante dos elementos da natureza é subliñada:

Un *deble barquiño* de *homildes pescadores* é abalado violentamente: renxen as madeiras a cada choque das olas bravías. Milagre é que poidan aínda manter-se nela, loitando desesperados por conserva-la vida, o mariñeiro e mai-lo seu fillo. É o home barudo, forte, temperado o rapaz. *Sen acougo achican con caixas de lata a auga que cada vez entra-lles no bote en maior cuantía*”.²⁶³

Os homildes constitúe un claro exemplo da estética realista e a temática costumista dominante no teatro galego da época. Tanto os personaxes como as relacións que establecen entre eles aparecen idealizados e, entre todos os elementos trágicos, escenas costumistas e descrições da paisaxe que contribúen á creación da atmósfera da obra, o autor non dubida en introducir, entre as frases do coro de mulleres que agardan na praia o desenlace da acción na escena II, referencias á pobreza destas xentes para dotar o texto dun certo carácter reivindicativo:

UNHA MULLER: (Axionllada, cochando a cara con ambas mans.) ¡Meu Dios, meu Dios, ti que o podes todo, calma a mareira, consinte que cheguen a terra *os homildes que por gaña-lo pan de cada día arriscan a súa vida!*

[...]

²⁶³ Carré Aldao, Leandro, *Os homildes*, ed. Aurora Marco (CEDG nº 74, maio 1988), p. 5; a cursiva é nosa.

OUTRA MULLER [A VIUDA]: Si, el lle dea valor pra sufrir este golpe. Alabado sexa; el matou o meu home e mais o fillo da miña alma, por compasión *¡éramos tan probes!* (E ri-se, ri-se, coa risa tola...).²⁶⁴

A morte dos pescadores, pai e fillo, e a loucura da viuva constitúen o único desenlace posíbel diante desta situación de miseria económica.

Este texto aparece coma unha homenaxe necesaria que hai que rendir a aqueles que non escribiron “grandes obras” pero que si traballaron arreo polo desenvolvemento do teatro galego, como sinala Aurora Marco na introdución a esta edición de *Os homildes*:

No traballo de recuperación do noso teatro —que recibeu un impulso decisivo na época das Irmandades— debemos destacar non só aos escritores que contribuíron coas súas obras ao engrandecimento do teatro, senón tamén a outras figuras que manifestaron un grande entusiasmo e preocupación polo xénero. Neste senso, cremos que é de xustiza salientar o labor realizado por Leandro Carré.²⁶⁵

Mourenza (CEDG nº 43, maio 1984), de Armando Cotarelo Valledor, estreada o 9 de abril de 1932, foi considerada pola crítica do seu momento coma o primeiro logro importante, dende o punto de vista estético e temático, do teatro galego contemporáneo. O seu autor, Armando Cotarelo Valledor, partindo de formas dramáticas tradicionais, crea unha traxedia de carácter expresionista co mar e a noite coma protagonistas e o resto dos personaxes e elementos da natureza coma cómplices. O teatro de Cotarelo “documenta o amor do autor pola antropología cultural galega e mais concretamente pola lingua do país, combinando a intención didáctica com a lúdica, a galeguista com a

²⁶⁴ Carré Aldao, *Os homildes*, pp. 6-7; a cursiva é nosa. A editora identifica entre corchetes a esta muller como A VIUDA pola lóxica do propio texto.

²⁶⁵ Marco, Aurora, Introducción a *Os homildes*, de Leandro Carré Aldao (CEDG. nº 74, maio 1988), p. 3.

netamente artística”.²⁶⁶ Malia a indeterminación espacial poderíamos identificar doadamente o lugar da acción coma calquera vila mariñeira na Costa da Morte. Alí, Lumia vive do que Breixo, Espadarte e Rapeta apañan dos barcos que fan naufragar e Madanela leva vivindo sete anos coa esperanza da volta de Xelo da emigración despois de que tivera relacións sexuais con el, o que produciu a deshonra da familia. O xogo escénico con dúas portas, unha que abre cara o exterior e outra cara o dormitorio de Madanela, fai que se produza a converxencia das dúas historias: a exterior dos mariñeiros e mais o “habanero” que fan naufragar esa noite e a interior de Madanela e Xelo, que remata coa morte del no naufraxio, froito dun tráxico destino prefigurado no soño inicial que Madanela conta a Lumia. Ademais da relevancia dos elementos da natureza, o texto está inzado doutros elementos tráxicos: o papel de Lumia coma personaxe-coro organizador da acción, o soño anticipador de Madanela, o feito de que os acontecementos principais ocorran fóra de escena, uns personaxes que teñen os seus destinos e caracteres escritos nos seus nomes, a presenza sentida do sobrenatural representada polo Urco,²⁶⁷ a fatalidade do crime de Breixo e mais o recoñecemento e a maldición final de Madanela. Pero o que resulta verdadeiramente interesante para a nosa análise é como estes elementos xenéricos se actualizan e a acción que se nos presenta é percibida en clave galega mediante a acotación inicial, os elementos paisaxísticos e costumistas espaxados ao longo do diálogo e a importante referencia ao problema da emigración.

²⁶⁶ Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, p. 152. Sen embargo, na introdución que fai a este volume Araceli Herrero Figueroa afirma: “A súa intención é lúdica: non hai pretexto filolóxico, nen crítica social, nen didactismo. E o seu autor non innova: parte de formas dramáticas xa tradicionais e colabora con esta peza à formación da nosa literatura sen deixar de ollos que, por riba da obra meramente literaria, o teatro é espectáculo, e espectáculo eminentemente popular.” Herrero Figueroa, Araceli, *Introdución a Mourenza. Lance dramático nun auto*, de Armando Cotarelo Valledor (CEDG nº 43, maio 1984), p. 2. Coma se deducirá da nosa análise, non estamos completamente de acordo coa opinión da autora da introdución aínda que o intento de despojar a obra de didactismo e crítica social é comprensíbel no contexto en que aparece esta edición.

²⁶⁷ Animal fantástico da mitoloxía galega que xeralmente adopta a figura dun can negro que sae do mar arrastrando cadeas. A súa presenza é considerada un mal agoiro, anunciando a norte. Tamén recibe o nome de “can do mar”.

Malia que a obra presenta moitos aspectos melodramáticos e trágicos, non fuxe da crítica moral e social senón todo o contrario. A situación de miseria económica que sofren os integrantes da casa ten a súa orixe nun acto (sexual) considerado vergoñento que terá terribles consecuencias: a decisión de Xelo de emigrar para conseguir “prata” e para poder ir vivir á cidade, o abandono do seu traballo por parte de Madanela e o descenso social da familia que provoca a súa introdución nun círculo de relacións e actividades con personaxes moral e socialmente reprobables coma Rapeta y Espadarte. A importancia que o autor lle concede á situación económica dos personaxes reflíctese con claridade na acotación inicial do texto; a negrura non é soamente atmosférica, é tamén económica:

A escena é unha *cafua enfluxada e probe*. No fondo, ventá pecha, e porta de entrar. Á dereita, lacea que se poida abrir e outra porta. Mesa de madeira no médio, e derriba un quinqué sinxelo, apagado, pendurado do teito. Abarrotes, barriles, caixas, remos, cordas, redes e máis cousas semellantes. Cadeiras e tallos. *Todo roñoso e polvorento*. O conxunto ha de ter van como de *almacén de chambo*. É unha noite de tormenta na invernia. Oi-se o bruído do vento, o chiscar da sarábia e o balbordo do mar.²⁶⁸

Albíscase nesta obra a influencia do teatro de Valle-Inclán, sobre todo no tratamento dos personaxes —esperpentización e estética do mal— e da linguaxe, que tenta potenciar ao máximo os recursos expresivos do galego coloquial con trazos de argot mariñeiro.

A derradeira destas tres obras, *Pancho de Rábade. Vía crucis en VI Estaciós* (CEDG nº 26, maio 1982), escrita por Álvaro de las Casas en 1930 e publicada un ano despois, estrutura a acción dramática a xeito de *Vía Crucis* en seis etapas ou

²⁶⁸ Cotarelo, *Mourenza*, p. 3. A cursiva é nosa.

estacións.²⁶⁹ A obra, como sinala Henrique Rabunhal, “resulta mui representativa do teatro do autor por combinar dous elementos reiterativos: de umha parte a denuncia da desgaleguizaçom do país e da outra a reflexom sobre a mudançã da terra experimentada por quem volta a ela logo de um longo exílio”.²⁷⁰ Un vello afiador, Pancho de Rábade, volta á súa casa, pobre e enfermo, despois de moitos anos percorrendo camiños e corredeiras e vivindo á intemperie. Ao longo da viaxe que lle leva ata a súa casa vaixe atopando con diferentes personaxes que lle fan ver que a situación de Galicia non mudou dende que el marchara e que as cousas aínda van peor. O uso do motivo da viaxe, o fracaso e a escena final de recoñecemento cando, xusto antes da morte, ve representadas na figura da súa irmá a lealdade e fidelidade ao país, outorgan a esta obra tamén unha certa dimensión trágica de carácter colectivo. Trata de novo o tema da emigración que, malia o fracaso da meirande parte dos emigrados, preséntase coma a única alternativa para a xente nova de Galicia: na Estación V deste particular *Via Crucis*, Pancho de Rábade atópase cun rapaz novo, que resultará ser seu propio fillo que decide emigrar, vendo reflectida nel a súa propia experiencia. Ademais, ao longo da peza, por boca do seu personaxe principal, faise una crítica feroz de situacións coma o abandono da lingua (Estación I), os constantes preitos pola terra (Estación II), a perda dos costumes tradicionais (Estación III), o rexeitamento da identidade e a imposición dunha educación e unha cultura alleas (Estación IV); todas elas preocupacións maiores entre os galeguistas que figuraban nos diferentes textos programáticos nacionalistas. Neste senso, este texto constitúe un auténtico programa de acción política. Finalmente, podemos ver a identificación do personaxe principal coa “terra” e a paisaxe xa que o seu soño, o que o mantivo vivo todos eses anos, é a lembranza do seu casal e a

²⁶⁹ Ademais do sentido relixioso do termo, non hai que esquecer o uso coloquial de viacrucis para expresar as dificultades que hai que superar na vida ou para chegar a un obxectivo concreto.

²⁷⁰ Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, p. 217.

esperanza de poder voltar algún día ao único lugar onde el mesmo se reconece e afirma que pode ser feliz e morrer tranquilo:

O meu lugar sí, o meu lugar ha estar coma *denantes*. Hei topar o meu casal *tal coma o deixei*. O pombal do maorazgo ha ter mais pombas pro ten de ser *o mesmo* pombal, todo caiado de branco, enriba do outeiro: e o pazo do seor ha ser *o mesmo*, con súa solaina de pedra grá a sua outa torre sen fiestras; e a reitoral ha ser *a mesma* co seu curro diante e os cabaceiros trás; e a eirexa ten de ser *a mesma*, con seu altarción do Santo Antonio, e o San Xosé do pau froido, e a Delorosa do manto preto de veludo; e o Sagrado ten de ser *o mesmo*, co-as ringleiras de campás baixo a cerdeira en froito, c-os nichos fidalgos un enriba do outro, e o chan coberto de margaridas de cen follas.²⁷¹

As longas e literarias acotacións que presenta a peza, unha ao principio de cada Estación, máis que meras indicacións escénicas, constitúen unha descrición detallada e un tanto idealizada da paisaxe rural galega, unha paisaxe humanizada, e teñen coma fin tamén xustificar a posición ideolóxica (conservadora) do personaxe protagonista, un Pancho de Rábade que representa a verdadeira alma galega ao xeito risquiano.²⁷² Nesta peza de Álvaro de las Casas existe unha visión ideal da terra, dos costumes, das tradicións, das xentes e da fala coma un conxunto harmónico que está a ser destruído pola incorporación de elementos externos, a lingua e cultura castelás, as loitas internas, os preitos pola terra, e a miseria económica, da que se responsabiliza ao Estado centralista, que ten coma consecuencia a emigración.

²⁷¹ Casas, Álvaro de las, *Pancho de Rábade. Via Crucis en VI Estaciós* (CEDG nº 26, maio 1982), p. 6. A cursiva é nosa.

²⁷² “Mais pra min o sentimento radical da nosa afeutividade étnica, é a adoración á Terra [...] Y-a adoración á Terra e mais a saudade, cobiza do lonxe, danse tan envolveitas, tan entretecidas unha na outra, que non podemos ainda soparalas, na nosa y-alma, nin xiquera por via d’astración analítea.” Risco, *Teoría do nacionalismo galego*, p. 23. O propio Castelao parte da mesma idea aínda que lle da un xiro máis político para xustificar a pouca forza do nacionalismo en Galicia: “Aos galegos pode faltarnos a vontade de crear un ser político independente; pero non hai pobo hespañol que nos avantaxe en amor á terra natal.” Castelao, *Sempre en Galiza*, p. 42.

O que hai de común nas pezas de Cotarelo Valledor e Álvaro de las Casas é que ambas as dúas se sitúan consciente e respectivamente no mundo mariñeiro e no mundo rural, espacios que, coma xa se sinalou, dentro do discurso nacionalista, acollen a verdadeira esencia da nación galega. As dúas obras, consecuentemente, reparan coidadosamente na representación dos trazos costumistas do pobo e hai, sen dúbida, unha excesiva preocupación filolóxica en ambos os dous textos que leva aos seus autores a dotalos dunha grande riqueza léxica, máis pronunciada no caso de Cotarelo que pretende crear unha lingua “enxebre” mediante unha síntese de variedades dialectais elixidas a partir do criterio da lonxanía con respecto ao castelán. Estamos a falar dunhas obras que expoñen unha determinada concepción da cosmovisión colectiva e unha crítica feroz do fenómeno da emigración; en *Mourenza* coma causa da miseria social e moral dos personaxes e desencadeante da traxedia individual e familiar, e en *Pancho de Rábade* coma a única alternativa fronte á miseria, aínda que na maior parte das ocasións conduza ao fracaso e incluso á perda da propia identidade.

Estes textos mitifican uns espacios, o rural e máis o mariñeiro, outorgándolles a ambos os dous unha dimensión trágica, que incide sobre o modo de vida e o carácter da colectividade; e non podemos esquecer que dous trazos que caracterizan a traxedia coma subxénero son a súa dimensión colectiva e a idea de fatalidade. Neste senso, a xeografía vese na súa relación cos seus poboadores dende unha dobre perspectiva: por unha banda, coma debedora da man do home na medida en que os seus modos de asentamento a transforman, e, por outra banda, coma condicionante do estilo de vida e a economía da comunidade. Son textos dramáticos cunha calidade estética indubidabelmente superior á dos dramas realista de temática costumista coma o de Carré —especialmente en *Mourenza* percíbese un interesante diálogo coas novas tendencias dramáticas da época coma o teatro expresionista— pero por mor da súa

utilización coma instrumentos de denuncia, que se manifesta na referencialidade inmediata a un momento histórico, a uns espacios concretos e a unhas reivindicacións socio-económicas recollidas no discurso nacionalista, limitan en grande medida as súas posibilidades evocativas xa que o seu principal interese radica en ser, fundamentalmente *Pancho de Rábade*, cuestionamento dunha situación socio-económica e resposta a unhas expectativas políticas concretas. Cómpre subliñar nestes tres textos a presenza constante de elementos relixiosos que van dende a linguaxe e as escenas costumistas no adro da igrexa de *Os homildes* ata a estrutura de *Pancho de Rábade* a xeito de *Via Crucis*, pasando pola ironía trágica e a dimensión simbólica do nome da protagonista, Madanela, alusión bíblica á muller pecadora, en *Mourenza*. Finalmente, a excesiva preocupación filolóxica, especialmente na peza de Cotarelo, condiciona tamén a recepción dos textos reducindo o control que o autor puidese ter sobre a polisemia dos mesmos pero no seu momento constituía un aspecto de valoración positiva.²⁷³

3. Tendencia ao épico e representación dos valores do “grupo”

A peza de Álvaro de las Casas serve tamén para establecer un elo con outro aspecto temático relevante, non só do teatro senón de toda a literatura galega deste tempo: a cuestión da identidade individual e mais a proxección da mesma sobre a identidade colectiva. Neste caso particular, cómpre analizar brevemente como foi a evolución histórica da fidalguía galega para comprender mellor dous aspectos da súa relación co nacionalismo galego: por unha banda, a toma de conciencia que algúns dos seus membros efectúan da realidade galega circundante no momento mesmo do seu declinar histórico como clase e, por outra banda, as aportacións que, no plano político-

²⁷³ Lembremos que un dos aspectos que Vicente Risco salientaba do teatro de Cotarelo en ‘A Galiza Renascente’ é o “virtuosismo filológico”.

ideolóxico, fixo este bloque de fidalgos ao ideario galeguista. Ademais, discutírase brevemente a cuestión de se estamos diante dun “nacionalismo fidalgo” ou non e sinalar as implicacións ideolóxicas e estéticas que a presenza deste grupo social dentro do nacionalismo galego produciu.

3.1. Evolución histórica da fidalguía galega

A fidalguía é un dos piares fundamentais na conformación da historia de Galicia dos derradeiros catrocentos anos. Desde o século XVI, o peso da fidalguía é decisivo para a conformación da estrutura de clases agrarias e, en conxunto, para a comprensión de toda a sociedade galega ata o século XX. Esta posición tan decisiva da fidalguía xorde da súa condición de clase intermedia entre os grandes señores da terra e os traballadores da mesma. Mais a actuación deste grupo social reduciuse basicamente á reprodución das formas de dominio que mantiñan os grandes propietarios da terra, de frecuente residencia foránea, sobre eles. Fundamentalmente, a fidalguía obtiña a súa riqueza por medio de rendas xa que dispoñía de cesións agrarias de orixe eclesiástico que non explotaba directamente senón que á súa vez cedía, baixo formas forais ou subforais, coas mesmas características xurídicas coas que as recibira. A fidalguía chegou aos séculos XVIII e XIX nunha situación moi semellante á da Igrexa ou á da grande nobreza terrateniente: a de ser un grupo sinxelamente rendista, é dicir, perceptor duns ingresos que veñen por concepto do foro ou subforo, xeralmente estabéis, mais que non pode aumentar e que, pola contra, ten que termar de que non esgacen. Esta situación fixo imposible para a fidalguía transformarse en burguesía agraria, é dicir, exercer un papel directivo na organización da produción agrícola e, en xeral, da economía de Galicia. Isto tamén explica o esmorecemento deste grupo a partir da segunda metade do século XIX e nos primeiros decenios do XX. A crise agraria finisecular tivo como

consecuencia o arrombamento da fidalguía rural en medio do proceso de transformación social, política e económica que se manifesta na afirmación do individualismo agrario e na expansión urbana. O asociacionismo agrario e mais a emigración nas dúas primeiras décadas do século XX constituíron as bases deste proceso de transformación. Neste intre prodúcese unha dobre constatación que dirixirá a certos intelectuais procedentes deste grupo cara ao galeguismo: a consciencia da súa creba como grupo social e a asunción da súa responsabilidade histórica que delata o desexo de recuperar un protagonismo que os seus devanceiros non souberon aproveitar.²⁷⁴

O galeguismo está a agromar nese momento clave de transformación da estrutura da sociedade galega. Tendo en conta a orixe social dos membros máis sobranceiros da Xeración Nós, pódese afirmar sen dúbida a existencia dun certo vencello entre nacionalismo e fidalguía, ou máis ben entre o desenvolvemento do nacionalismo e o declinar da fidalguía representado literariamente na figura do “vencido da vida”. Losada Diéguez, Vicente Risco e Otero Pedrayo fixeron nas súas obras literarias abondosas referencias á súa pertenza á fidalguía e outros autores coma Álvaro de las Casas, Salvador Mosteiro, Arias Sanjurjo ou Gonzalo López-Abente poderían incluírse neste grupo pola súa orixe social semellante. Porén, a fidalguía non tiña a hexemonía sociolóxica no nacionalismo, esta atopábase máis ben na pequena burguesía urbana, especialmente na cidade da Coruña, máis as achegas culturais e elaboracións teóricas deste grupo de intelectuais de orixe fidalga, dende unha perspectiva ideolóxica, si foron especialmente relevantes pola súa capacidade para construír a imaxe da nación, coma ben sinala Ramón Villares:

²⁷⁴ “E é neste preciso momento do solpor da fidalguía cando por parte dalgúns dos seus membros se toma claramente consciencia da ocasión perdida que supuxo a súa evolución histórica mol e etiqueteira no canto de se debuzaren na conexión coa realidade circundante. Hai unha percepción diáfana por parte dunha serie de intelectuais pertencentes a este grupo social da desfeita histórica que supuxo a falta de compromiso da fidalguía con Galicia e, indirectamente, unha auto-culpabilización que autores como Otero Pedrayo expresan literariamente con certo amargor”. Villares, *Figuras da nación*, p. 73.

A influencia dos intelectuais convértese en decisiva no seo dos movementos nacionalistas europeos, desde a mesma época do romanticismo, porque son precisamente os intelectuais os que son capaces de resumir e articular un conxunto de ideas-forza e respostas que constitúen un determinado *ideario nacional*, dotado dunha dobre virtualidade: sistematizar os trazos diferenciais e servir de pauta para a recuperación do terreo perdido, ben por un longo proceso desnacionalizador, ben por unha agresión exterior. [...] De aí que a “significación profunda do galeguismo” estivera nesta recuperación da conciencia de Galicia, recuperación do terreo perdido que, especialmente, o grupo NÓS pretendeu efectuar mediante un intenso traballo cultural, literario e de loita ideolóxica. Neste sentido, o seu papel reborda con moito a súa importancia no galeguismo como militantes políticos ou organizadores.²⁷⁵

Este grupo de fidalgos que coñecemos co nome de Xeración Nós elaborou un *corpus* ideolóxico que vertebrou o nacionalismo de preguerra e segue vixente ata os nosos días no seo dun galeguismo cultural aínda defendido hoxe por algúns sectores conservadores e aproveitado por outros.

3.2. O *corpus* ideolóxico da Xeración Nós

O *corpus* ideolóxico elaborado polos membros da Xeración Nós ten a súa base nas correntes de pensamento europeo de talante conservador do século XIX e principios do XX e nun legado máis específico relacionado coa particular situación histórica do seu grupo social de orixe na sociedade galega que vimos máis arriba. O aspecto máis rechamante do pensamento destes intelectuais ten que ver coa súa valoración negativa da modernidade. Esta idea, apoiada estéticamente no saudosismo portugués de Teixeira de Pascoães,²⁷⁶ procede dun irracionalismo de raíz romántica, oposto ao pensamento

²⁷⁵ Villares, *Figuras da nación*, p. 69-70.

²⁷⁶ Joaquim Teixeira de Pascoães (1877-1952), pensador, poeta e ensaísta portugués. Licenciouse en Dereito pola Universidade de Coimbra, onde conviviu con poetas como Augusto Gil e António Lopes Vieira, abandonou a carreira xudicial en 1911 e estableceuse, definitivamente, na casa onde pasou a súa infancia, en plena serra do Marão, escenario que se reflectiu en grande parte dos seus escritos. Foi

racionalista que servira de base para o movemento ilustrado do século XVIII, ao que hai que engadir un pensamento historicista de raiceiras individualizadoras relacionado coa visión decadentista e morfolóxica da historia de Oswald Spengler.²⁷⁷ Toda esta base filosófica enfronta a estes fidalgos decadentes ao sistema de valores propiciado polo pensamento liberal contemporáneo, de vocación universalizadora e lexitimador do capitalismo. Como consecuencia do seu pensamento filosófico, estes autores amosan un desacougo existencial fronte ao mundo circundante, unha insatisfacción co tempo presente, que ten a súa orixe na “inadaptación” que sinten pola consciencia de pertencer a un mundo pasado, de aí xorde a imaxe literaria do “vencido da vida”²⁷⁸ que exemplifica o personaxe de Des Esseintes na novela de Joris-Karl Huysmans *A rebours*. Vicente Risco expón de maneira moi clara esta situación deste grupo de fidalgos galegos nas primeiras liñas do seu ensaio publicado en 1933 ‘Nós, os inadaptados’:

Eu caracterizaría ós homes do meu tempo, preocupados polas cousas do espírito, dicindo que eramos e somos os auténticos vencidos da vida. [...] Insatisfeitos, non conformistas, decote rebeldes. Vencidos da vida por inadaptados.²⁷⁹

esencialmente un poeta lírico, influido pola estética simbolista e, posteriormente, pola mística da Saudade, considerada como o trazo definidor da alma nacional, no pasado e no futuro, así como, de forma simultánea, unha lembranza e unha esperanza. Foi director literario da revista *A Águia*, órgano do movemento cultural Renascença Portuguesa.

²⁷⁷ Oswald Spengler (1880-1936), filósofo alemán, nado en Blankenburg e formado nas universidades de Halle, Munich e Berlín que desenvolveu un sistema filosófico que ofrecía unha explicación da historia da cultura humana. Na súa obra máis importante, *A decadencia de occidente (Der Untergang des Abendlandes, 1918-1922)*, tratou de demostrar que cada cultura individual posúe unha “alma” única, ou estilo de arte e pensamento, e que todas as culturas pasan por un ciclo vital de crecemento e decadencia comparable ao ciclo biolóxico dos organismos vivos. Na súa análise da historia de Europa occidental formulou a teoría segundo a cal a civilización europea occidental vivía o seu solpor, caracterizado por unha época de expansión tecnolóxica e política. No contexto histórico no que se publicou esta obra, as afirmacións nela contidas sufriron interpretacións polémicas e serviron de tese para aqueles que defendían posturas totalitarias.

²⁷⁸ Eça de Queiroz (1845-1900) e a Geração de 70 en Portugal chamáronse tamén a si mesmos “vencidos da vida”.

²⁷⁹ Risco, Vicente M., ‘Nós, os inadaptados’, en *Leria* (Vigo: Galaxia, 1981), p. 39. Neste mesmo ensaio o autor sinala: “Somos o humanismo que se arreda soberbio do mundo podrecente, que quere formar o

Esta inadaptación, consecuencia da época de decadencia na que cren vivir e da conciencia da desaparición da súa caste, lévaos ao individualismo, social e moral, ao dandismo —no senso de protesta política contra os principios egalitarios da democracia burguesa— e mais á reivindicación da súa liberdade interior, a un irracionalismo e unha actitude neorromántica, á mitificación de espazos lonxanos e culturas exóticas e mais dos tempos pasados, á defensa da tradición e duns valores que se consideran permanentes e fundadores dunha identidade, á incompreensión do mundo (burgués) circundante e mais á renuncia á transformación da realidade (pesimismo). En xeral, esta inadaptación, explicada coma froito dun desenvolvemento circular da historia,²⁸⁰ ten coma consecuencia a conversión ao galeguismo baseada na sobrevaloración positiva do mundo agrario e no culto da Terra —nunha especie de panteísmo cósmico ou patriotismo vexetal consistente na transformación dunha realidade material como a paisaxe nunha categoría intelectual— e o desprezo e incompreensión do capitalismo, a industria e do burgués, quen é categorizado coma “filisteo” xa que ven suplantar o fidalgo,²⁸¹ como elementos dunha cultura sobreposta que falsea a verdadeira esencia da Terra. Finalmente, o derradeiro trazo que caracteriza o pensamento destes intelectuais é a súa concepción elitista do mundo: estes homes vense a si mesmos coma espíritos cultivados e superiores que aspiran a lexitimaren a súa función directiva da sociedade,

seu mundo, un mundo interior. É o senso verdadeiro da recreación do mundo de Mallarmé” (p. 62). O ensaio foi publicado por vez primeira en *Nós*, 115, 25.7.1933, pp. 115-123.

²⁸⁰ Para Vicente Risco hai tres tipos de homes (*hylicos*, *psíquicos* e *pneumáticos*) que ostentan o predominio na sociedade en determinadas épocas: toda gran cultura parte dun estado anterior no que predominan os homes vulgares (*hylicos*), mais esta gran cultura xorde pola aparición súpeta dun fato de almas egrexias, supernormais, de homes con espírito (*psíquicos*); a cultura medra ata que chega a un punto en que o pulo espiritual vai esmorecendo e é substituído polo talento, pola razón, de xeito que vai medrando a preponderancia social do filisteo (*pneumáticos*) que mina o baseamento espiritual da cultura, materializando a vida, de xeito que esta cultura volta ás mans dos vulgares (*hylicos*) que xa non teñen a inxenuidade inicial porque posúen as armas da cultura e a eles pertence o triunfo final na sociedade e nesa situación os homes de espírito deveñen inadaptados. Véxase Risco, ‘Nós, os inadaptados’, pp. 58-59.

²⁸¹ “O filisteo era por definición o home preocupado da cousa pública e dos seus graves asuntos: da política, do sufraxio universal, dos programas dos partidos, da banda municipal, do periodismo, das formas de goberno, das academias, dos xogos florais, da vontade popular, da pavimentación, do alumbrado, do problema social, da instrucción pública, do capital, do traballo. Todo home dese xeito constituído, fora el conservador ou revolucionario, mitineiro ou cacique, gardador ou perturbador da orde, era e ha ser sempre un filisteo.” Risco, ‘Nós, os inadaptados’, p. 45.

conectando desta maneira coas ideas do rexeneracionismo español, o que ten coma resultado o rexeitamento do sistema político da Restauración e antiparlamentarismo.²⁸²

Non hai que esquecer que todo este sistema ideolóxico vai estar permeado por un forte catolicismo —un dos trazos constitutivos e irrenunciabeis da “alma” dos pobos europeos que, en síntese co nacionalismo, pode salvar o mundo do comunismo— que se vai desenvolvendo ata o punto que algúns dos persoeiros da Xeración Nós como Vicente Risco ou Losada Diéguez rematarán por asimilarse ao catolicismo tradicionalista máis reaccionario. Este discurso relixioso vai aparecer constantemente nos ensaios e nos textos literarios de autores como Losada Diéguez, Vicente Risco e o propio Otero Pedrayo e vai estar presente tamén noutros escritores coma observamos nos textos dramáticos de Carré, Cotarelo e Álvaro de las Casas que comentamos na sección anterior.

En resume, os membros da Xeración Nós chegan unha concepción netamente idealista de Galicia como nación²⁸³ e unha imaxe “caudillista” de si mesmos, malia o seu individualismo, como os líderes lexítimos da sociedade galega,²⁸⁴ mais hai que lembrar a historicidade destas aportacións teóricas e a relación certamente inestábel

²⁸² “Nós tiñamos un concepto hierárquico dos homes, como queda indicado nas devanditas alusións ó vulgo profano e ós filisteos. E tampouco desbotabamos de todo as distincións sociais, cando elas tiñan unha orixe superior ó consensus, como é no caso da nobreza de sangue e nas diferencias de educación comprendendo esta verba no senso que lle dá a sociedade, e non no que lle dá a pedagogía. De tal xeito que algúns de nós, fidalguiños de non moi alta categoría, andabamos preocupados coa nosa árbore xenealóxica, procurando entronques e antigüidade. Mais o esencial era sempre, para nós, a superioridade do espírito.” Risco, ‘Nós, os inadaptados’, p. 55.

²⁸³ “Dentro de nós, constituíndo o máis fondo do noso ser, estaba a alma de Galicia. E nós tiñamos por forza, canto máis individualistas fomos, canto máis finiseculares e románticos, canto máis soñadores, que chegar a atopar esta suprema identidade, pois o certo é que nós eramos así por sermos galegos, e que era o sangue dos nosos antergos, dos árbabros fortes, dos feros brigantes, o que nos facía soñadores, románticos, lonxanos, individualistas. O chegarmos a coñecer esta verdade era o resultado necesario da introversión, do asolagamento alteiroso e soberbio no noso propio ser: era o resultado precioso do noso barresiano culto do eu”. Risco, ‘Nós, os inadaptados’, p. 66.

²⁸⁴ “Máis cómpre ter en conta que, para un home de espírito, conseguida a liberdade interior, xa un está a salvo, e que embora non realizado, ninguén nos pode tirar o noso soño, propiedade eterna nosa. O soño quizais valla máis cá realidade. A realidade é un instante histórico, namentres que o soño, soamente con ser soñado, xa existe para sempre naquel mundo interior de que falabamos e que se alonga deica o cabo da eternidade. [...] Con esta reserva, non había xa perigo en descender mais que ó campo da acción. Os puros ficaban, aínda nela, ceibes de mediocridade”. Risco, ‘Nós, os inadaptados’, pp. 67-68.

entre fidalguía e galeguismo xa que a toma de conciencia dos fidalgos prodúcese no momento do esmorecemento da súa caste.

3.3. O teatro dos membros da Xeración Nós nos Cadernos da EDG

Tendo en conta todo o dito, podemos salienta na nosa análise do sistema literario/teatral galego o uso do discurso literario por parte dos escritores nacionalistas vencellados á Xeración Nós cun valor alegórico ou case épico; o feito de crearen textos que proxectan a súa experiencia individual sobre a colectividade. É o caso do relato da traxectoria vital que conduciu á “conversión” duns intelectuais cosmopolitas e despolitizados ao galeguismo e a “redención” que isto supuxo para eles. Non se trata só do uso dunha linguaxe relixiosa nas propias obras senón que moitas delas están deseñadas seguindo o esquema da parábola do fillo pródigo. Por outra banda, non deixa de ser especialmente pertinente que moitas destas pezas teñan coma personaxe protagonista ao “fidalgo”, home superior, pertencente á aristocracia intelectual, que ha guiar ao pobo galego á conciencia e vontade nacional, segundo as teses elitistas e a visión “caudillista” que, en maior ou menor medida, os propios líderes teóricos do nacionalismo galego teñen sobre si mesmos. Esta concepción, expresada outravolta nunha linguaxe relixiosa, resulta moi evidente en Vicente Risco:

Mais o nacionalismo galego non é mesiánico no sentido d’agardar un Redentore chovido do ceo. Creemos qu’o que fixes’ unha persoa sobrehumana, podes’ estrever a facelo unha aristocracia intelectual fortemen’taxuntada ‘en falanxe de ferro ben tecida’, determinada á obra con empeño. (...) Nosa misión é crear en Galicia a vontade nacional.²⁸⁵

²⁸⁵ Risco, *Teoría do nacionalismo galego*, pp. 29-30.

Imos seguidamente ver estas cuestións reflectidas nos textos dramáticos destes autores publicados nos Cadernos da EDG prestando especial atención á praxe teatral de Otero Pedrayo que semella ser reivindicada coma “modelo” polos seus responsabeis.

O primeiro acto dunha obra incompleta de Antón Losada Diéguez,²⁸⁶ *A domeadora* (CEDG nº 54, maio 1985), foi publicado por primeira vez en 1929 tras a súa morte no número 71 da revista Nós (15 de novembro de 1929) e inscríbese na liña de pensamento do autor —defensor a ultranza do catolicismo tradicionalista baseado na identificación do home cos valores da “Terra”— e dos membros da súa xeración que consideran que as persoas de formación —os fidalgos— deben dirixir o pobo na busca de dignificación do país. A protagonista da obra, Fany, inscríbese na tipoloxía de personaxes cosmopolitas (Adrián Solovio, Alveiros...) con autoridade económica e moral sobre os labregos, que despois de desvencellarse da “Terra” voltan a ela recoñecendo os seus valores e tentando “redimir” a aqueles que pensan abandoala buscando na emigración unha saída á súa miseria. Nesta peza percíbese un claro contraste entre os personaxes vencellados á “Terra”, tratados positivamente e con dignidade (Chinto, Catuxa, Sabela, Gores e a Vella Cega), e aqueles *snoobs* asimilados e desprezadores do propio do país que resultan ridículos (Guillerme, Henrique, Adolfo e Luisa). A idea de contraponer a importancia do can (mascota) coa das vacas (elemento de subsistencia) semella tirada dun texto de Castelao recollido en *Cousas* (1926) onde se contrapón a dor dunha “*señorita*” pola morte dun can coa dor duns labregos pola morte dunha vaca.²⁸⁷ Existe o problema nesta peza da verosimilitude, pois non resulta

²⁸⁶ Antón Losada Diéguez (Moldes-Boborás-Ourense, 1884-Pontevedra, 1929) foi fundamentalmente ensaísta. *A domeadora* (1929), obra incompleta, é a súa única peza teatral.

²⁸⁷ Este é un interesante texto entre a narración e o metateatro que dunha maneira extremadamente sintética problematiza a relación entre teatro e sociedade na Galicia do seu tempo. De feito esta problemática reflectida no texto de Castelao é a que seguiu sendo central nos debates sobre as direccións do teatro galego ata moi recentemente.

demasiado coherente oír falar en galego aos personaxes que desprezan a “Terra” e todo o que ela significa.

En Otero Pedrayo tamén damos con esta idea caudillista cando menciona, por exemplo, figuras históricas coma Prisciliano no seu *Ensaio histórico sobre a cultura galega*.²⁸⁸ Polo tanto, non é casualidade que este discurso épico apareza nas tres pezas dramáticas deste autor que imos analizar nas seguintes liñas. Aínda que afastadas no tempo por 35 anos, polas tres corren semellantes liñas de forza tanto en aspectos formais coma temáticos, aínda que resulta evidente que *O café de espellos*, cronoloxicamente a primeira delas, semella moito máis teatral, no senso de estar pensada en función dunha posíbel representación, do que as outras dúas.

A edición nos Cadernos de *O fidalgo e a noite*, de Ramón Otero Pedrayo (CEDG nº 7, xullo de 1979) é a primeira desta obra. O propio autor mandoulle o manuscrito da mesma a Manuel María en 1970 e foi este quen fixo a transcripción. É unha peza en tres actos que se podería encadrar dentro dunha liña de teatro alegórico e obxectual que parte dos experimentos das vangardas do primeiro tercio de século. Ten coma protagonista ao personaxe do Fidalgo que, coa chegada da noite —metáfora da morte— despídese do mundo do pazo (a biblioteca, a adega, o xardín, o cisne...) consciente do paso do tempo e da inminencia da súa morte e, con ela, da desaparición dese mundo harmónico. O momento do abandono do pazo supón o retorno á natureza (o cosmos, o vento, a terra, a noite, as árbores, o mar...) deixando atrás as sensibilidades, os coñecementos, as convencións sociais e morais para acadar a verdadeira liberdade fundíndose coa Terra. Esta obra trata o tema da busca por parte do Fidalgo daquilo que

²⁸⁸ “A súa vida apartada, filosófica, á maneira pitagórica, concíliase naturalmente con outro xénero de homes superiores propios da raza e do país. Vai ó encontro, de modo inevitable, da poderosa tradición dos druidas”. Otero Pedrayo, Ramón, *Ensaio histórico sobre a cultura galega* (Vigo: Galaxia, 1982); p. 64. Sobre o “druidismo” e o “celtismo” véxase tamén Hobsbawn e Ranger (eds), *The Invention of Tradition*. Especialmente interesante é o capítulo de Prys Morgan ‘From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period’ sobre a invención de tradicións en Gales [pp. 43-100].

está alén das filosofías de moda, a pescuda do eterno có que se fundir: a Terra. Trátase dun texto poético con abundancia de referencias mitolóxicas e culturais na mesma liña da meirande parte das obras do autor, no que a ausencia case total de indicacións escénicas pode facernos supoñer que este texto dramático, ambiguo e sen rematar, que deixa moitos baleiros para encher de sentido, non estaba concibido para a representación.

O café de espellos (CEDG nº 72, maio 1988) é unha obra moi breve pertencente ao ciclo do *Teatro de Máscaras* (1934). Esta é unha peza nun acto e catro escenas que, dun xeito expresionista, desenvolve a perspectiva do individuo, “O vencido da vida”, diante da sociedade e diante de si mesmo. O personaxe principal atópase só e pola escuridade do café desfilan sombras que se reflicten nos espellos e representan tipos, historias, situacións sociais e experiencias persoais —a revolta fracasada, a decadencia da fidalguía, as relacións amorosas frustradas e a morte— que, en última instancia, remiten á conciencia dun único personaxe. O grupo de textos nos que este se encadra resulta especialmente importante polo que ten de proxecto nacional, pola aposta que supón por un teatro de raíz galega, que rompía radicalmente co teatro feito ata entón, que propón unha concepción “máis sincrética, ampla e total da arte teatral”, dándolle protagonismo aos aspectos máis sensoriais, tanto no eido da plástica como no da música.²⁸⁹

Traxicomedia da noite dos Santos (CEDG nº 73, maio 1988), publicada por primeira vez en 1960 na revista portuguesa *Quatro Ventos*, ocupa dentro da dramaturxia

²⁸⁹ Xosé Anxo Fernández Roca afirma sobre as obras do *Teatro de Máscaras*: “O seu esquematismo non nos debe trabucar porque resposta a un concepto dramático moi moderno entón, totalmente alleo aos tradicionais cánones do teatro-texto; son, xa que logo, guións que non acadan plenitude ate convertírense en espectáculo a traveso da montaxe e representación; ás veces, o baile ou o movemento de actores no final teñen tanta importancia como as escenas e diálogos precedentes; [...] O carácter sintético ou abocetado delas éelles consustancial; poden ser para as obras “maiores” o que o conto para a novela; e certamente sería interesante comparalas cos relatos breves do noso autor”. Fernández Roca, Xosé A., ‘Arredor do teatro’, en *A sombra inmensa de Otero Pedrayo*, Extra nº 8 de *A Nosa Terra*, 1987, 49-56.

de Otero Pedrayo o mesmo papel central ca *Arredor de si* dentro da súa narrativa: ambas as dúas obras empregan unha estética do exceso culturalista para amosar a historia, a viaxe, a experiencia intelectual e moral da entrada en si e o descubrimento dun mesmo coma epopeia individual extrapolable ao grupo e á colectividade. Amaro Silva, personaxe protagonista da peza, percorre ao longo da noite de defuntos unha viaxe mental e sentimental, deixándose devorar por divagacións filosóficas e existenciais, por problemas intelectuais ou pola melancolía, que o leva á (re)integración na realidade e na terra da que se sentía alleado. A desintegración, a desorde, a confusión que sente pola noite vaise facendo progresivamente orde coa chegada da mañá.

A peza presenta un esbozo de trama simple: Amaro Silva chega dende Europa ao pazo coa intención de vendelo para promover unha “empresa de alma, intelixencia e espírito”, a revista *Der Geist*, pero esta intención vaise tinxindo de dúbidas ata o desenlace da obra. Ao remate o pazo non é vendido, Amaro, finalmente, rexeita o amor “cosmopolita” de Fraulein Heidenelken e Odette —representantes do pensamento alemán e francés— e decide casar con Bibiana de xeito que, simbolicamente, remata comprometéndose e identificándose coa Terra:

BIBIANA.- Iso non pode ser... Si queres, vaite... Es dono de facelo... *Pro eu non deixo a ningún de afora apropiárese do tesouro da miña xuventude...* Eiquí está o cheque das 600 mil... ¿A quen lle importa como as ganéi?... *Sempre fun túa*. E por ti, para gardar para min o millor de ti e pola gloria da aldea merco istas pedras vellas e istas parreiras cansas... Dígocho riindo ou chorando, como queiras... *Sempre fun túa... Hai mulleres como as metáforas*; moitos, infindos, as usan; un soio a inventou e para min fuches ti quen, aínda case un neno e eu unha mocíña, me atopaches... Vaite... *Algún día has vir...* Rabuñarei cas miñas mans a terra e han frolecer os bens... O primeiro lume heino de acender cas vides

enmolladas por min; erguerase a lapa na túa casa en lembranza túa... Vaite... E si algunha ves acordas vir non escribas... A porta é túa...²⁹⁰

A obra, coma a anterior, é un monólogo interior dramático ou dialogado, xustificando por un estado onírico do protagonista, que se caracteriza pola indefinición referencial e a indeterminación espacio-temporal. Hai unha longa nómina de personaxes de diferente natureza (entes, obxectos, homes, mulleres, defuntos...) con voces que se deixan oír con variadas funcións (simbólicas, contrastivas, suxerintes...) distribuídas ao longo da peza e inseridas nos diferentes espazos e tempos aos que nos transportan os sonhos de Amaro. Os personaxes pódense dividir en dous grupos: os sentidos afectivamente, de tradición ou vitalidade galega, e os analisados intelectualmente, de tradición ou base cultural allea. As acotacións funcionan coma o discurso dun narrador omnisciente que tira conclusións dos parlamentos, dicta a nosa visión dos personaxes e mantén unha certa coherencia no medio da desorde. Estas acotacións teñen reducida ao mínimo a súa funcionalidade coma indicacións para a representación. A obra pódese considerar traxicomedia polo feito de ser unha parábola que parte da “desintegración” (hamartia) no interior do personaxe ata a súa “reintegración” (nénese) por un proceso catártico de coñecemento e comprensión de si mesmo que remata cun “final feliz”.

Podemos resumir, pois, os trazos comúns destas tres pezas subliñando, en primeiro lugar, a presenza do personaxe do “fidalgo”. A partir desta figura establécense tres dimensións: o seu papel coma líder na sociedade, a súa traxectoria persoal ata a identificación coa Terra e a conversión ao galeguismo e a desaparición do mundo “natural”, harmónico, co que o fidalgo se identifica e, conseguintemente, a definitiva extinción da fidalguía coma grupo social. A Terra nestes textos enténdese coma un elemento máis do complexo mítico-simbólico, coma as percepcións, codificadas en

²⁹⁰ Otero Pedrayo, Ramón, *Traxicomedia da noite dos Santos*, ed. Carlos P. Martínez Pereiro (CEDG nº 73, 1988), p. 20. A cursiva é nosa.

mitos e símbolos (o mar, o vento, os piñeiros, as carballeiras, a noite...) que sobredeterminan o significado do propio territorio (Terra Galega = Nación Galega), dotándoo dun relevo “esencial” e vencellándoo indisolublemente ao destino da comunidade nacional.²⁹¹ Os elementos da paisaxe amosan a diferenza específica e constitúen un fondo natural, depositario de esencias eternas que revelan a permanencia da nación a través do tempo.²⁹² Xa que logo, as referencias á paisaxe da Terra nos textos literarios de Otero Pedrayo non son en absoluto meros exercicios de estilo ou virtuosismo descritivo xa que esta ven sendo un dos elementos constitutivos do núcleo do imaxinario nacional. Estas pezas dramáticas entrarían doadamente dentro da categoría establecida por González-Millán de textos-ideario por tentaren artellar no discurso literario un determinado ideario nacionalista.²⁹³

Aínda que estas pezas sexan moi salientabeis no plano estético polo emprego de recursos que, sen dúbida, proveñen dun intelixente diálogo coas tendencias máis anovadoras do teatro contemporáneo, limitan a súa polivalencia significativa por iren dirixidas a expresar, dunha forma case épica, os valores do grupo no que tanto o autor coma os lectores previstos xa se identifican. Os textos dramáticos de Otero Pedrayo están tematicamente moi vencellados á súa narrativa e representan alegoricamente o percorrido intelectual seguido polos membros da Xeración Nós ata chegar ao reencontro e identificación coa Terra e ao compromiso galeguista (a súa epifanía e posterior

²⁹¹ “The homeland becomes a repository of historic memories and associations, the place where ‘our’ sages, saints and heroes lived, worked, prayed and fought. All this makes the homeland unique. Its rivers, coasts, lakes, mountains and cities become ‘sacred’ –places of veneration and exaltation whose inner meanings can be fathomed only by the initiated, that is, the self-aware members of the nation.” Smith, *National Identity*, p. 9.

²⁹² “A diferenza específica da terra, como vemos, distribúese en dous niveis: en primeiro lugar, un fondo natural, depositario das esencias eternas, viveiro permanente da nacionalidade, unha diferenza específica que revela externamente esas esencias en canto paisaxe, esa dimensión espacio-temporal do íntimo e do sublime. [...] Pero tamén a terra en canto paisaxe posúe outra dimensión, segunda, inducida, trasunto do xenio da «alma común dos galegos». Isto é, a paisaxe ten tamén unha compoñente debedora da man, do «estilo de vida» dos homes, do xeito de poboaren estes un territorio, das súas modalidades de asentamento”. Máiz, *A idea de nación*, p. 299.

²⁹³ González-Millán, ‘Do nacionalismo literario a unha literatura nacional’, p. 73.

redención persoal). Coa publicación destas pezas de Otero Pedrayo, especialmente no caso do texto ata entón inédito *O fidalgo e a noite*, a EDG deu un “golpe de efecto” e conseguiu reforzar o seu propio lugar no sistema teatral galego ao contribuir desta maneira a alimentar o prestixio do sistema literario.²⁹⁴

4. O teatro galego de vangarda: Rafael Dieste

O teatro galego anterior á Guerra Civil española non pode entenderse sen ter en conta a influencia das vangardas e a grande contribución de Rafael Dieste. A produción teatral de Dieste en galego é máis ben escasa pero deste autor é unha das pezas máis recoñecidas e representadas do teatro galego: *A fiestra valdeira*. A obra, publicada en 1927, foi representada por primeira vez en Rianxo en 1935 baixo a dirección do propio autor. Nos Cadernos da EDG van aparecer publicadas dúas pezas moi breves deste autor: *O drama do cabalo de xadrez* e mais *A doncela guerreira*. A primeira delas amosa a cara máis vangardista e experimental do autor rianxeiro namentres que a segunda ten unha dimensión máis popular e tradicional. Imos comentar brevemente estes dous textos a continuación.

Esta edición de *O drama do cabalo de xadrez* (CEDG nº 31, outubro 1982) fíxose en homenaxe ao autor no cabodano do seu pasamento e inclúe un breve perfil bio-bibliográfico e un texto da súa muller, Carmen Muñoz, onde lembra o estreno deste texto dramático por parte do grupo teatral A Carauta o 30 de abril de 1981. Trátase dunha peza moi breve que segue a liña do teatro obxectual de experimentación proposto polos diferentes movementos vangardistas do primeiro tercio do século. A

²⁹⁴ A historia de cómo este texto chegou a mans dos responsábeis da EDG é a seguinte: a obra foille ofrecida a Francisco Pillado por Manuel María, a quen lla mandara o propio Otero Pedrayo no ano 1970 en desposta á edición do texto dramático *Auto do mariñeiro* que o propio Manuel María lle regalou cando abriu a Librería Xistral en Monforte de Lemos. O poeta da Terra Chá lle encomendou a publicación do manuscrito á EDG, o que amosa a confianza depositada nos seus responsábeis mais tamén a escaseza de plataformas editoriais para a publicación de textos dramáticos en Galicia. Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 137-138.

escenografía representa un taboeiro de xadrez baixo un ceo de estrelas, que pode considerarse metáfora do mundo xa que o xogo do xadrez está baseado na xerarquía das pezas e cada unha delas ten unha capacidade de movementos limitada. A obra amosa o rexeitamento dunha das pezas do xadrez (O Cabalo Branco) da súa condición e das súas limitacións e a súa aspiración de ser quen manexa as pezas (metáfora, tal vez, da divinidad). Esta aspiración desmedida e a imposibilidade de acadala é o que leva a este “cabalo metafísico” ao suicidio. Cando o xogo remata —a morte— é o momento en que todas as pezas se igualan, como sinala un dos peóns: “¡Tanta fachenda, digo eu! Despóis, na caixa, todos somos uns.”

A inclusión desta peza nos Cadernos é significativa porque supón a “recuperación” dun texto dun dos autores clave e máis anovadores do teatro galego moderno que aposta pola experimentación seguindo as correntes máis avanguardistas da época. Poñemos recuperación entre comiñas polo feito de que o texto non deixou de estar á disposición dende que a editorial Galaxia reeditase *Dos arquivos do trasno* en 1962, pero un dos problemas aos que se enfronta a literatura dramática galega é a dispersión dos textos. O feito de que experimentos dramáticos coma este —ou outros posteriores coma *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*, de Álvaro Cunqueiro— aparecesen formando parte de coleccións de relatos non favoreceu a súa inclusión no sistema teatral galego.²⁹⁵

A doncela guerreira (CEDG nº 19, xullo 1981) era un texto inédito escrito por Rafael Dieste en castelán no ano 1934 a proposta de Manuel Bartolomé Cossío, Presidente do Patronato das Misións Pedagóxicas, para as que Dieste creara un Teatro Guiñol. O romance tradicional escolleito para a súa escenificación era *La doncella guerrera*. O romance requeriu unha axeitada amplificación, con adición de novos

²⁹⁵ *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* apareceu integrada no libro *As crónicas do sochantre* (Vigo: Galaxia, 1956) e viu a súa primeira representación na versión radiofónica que realizou João Guisán Seixas en 1980.

versos, esceas e personaxes que, ademáis de cumpriren coma recursos teatrais, servisen para ambientalalo e darlle máis espectacularidade. O texto dramático recolle o motivo da doncela que se fai pasar por home e loita con heroicidade e do guerreiro que se namora da doncela. No texto se lle dá unha enorme importancia á ollada como aspecto revelador da verdadeira esencia dos personaxes. Tamén é relevante o uso de técnicas distanciadoras coma a incorporación do personaxe do Xoglar á estrutura dramática actuando coma narrador dos feitos que se representan. O autor busca axeitar a construción da peza e a súa temática á forma teatral para a que foi creada, o teatro de guiñol, a mais á audiencia popular á que ía dirixida.

A tradución deste texto por parte de Manuel Lourenzo e a súa edición nos Cadernos responden á tarefa de darlle ao repertorio máis profundidade. O feito de que a tradución feita por Manuel Lourenzo fose revisada, corrixida e aprobada polo propio autor contribúe a lexitimar a súa incorporación ao repertorio da literatura dramática galega. *A doncela guerreira* foi levada a escea polo Grupo de Teatro Serrín en 1982.

5. Conclusións

Entre 1915 e 1936 asistimos ás primeiras loitas por ocupar posicións centrais dentro do precario sistema teatral galego que produciron os primeiros textos dramáticos que decididamente tentan fuxir do realismo costumista ata entón dominante. Correntes coma o naturalismo, o simbolismo, o expresionismo, o “teatro da arte” ou “teatro total”, o teatro obxectual o *folk-drama* irlandés deixan a súa pegada e nos Cadernos inténtase recuperar dalgunha maneira ese momento creativo na historia do teatro galego. Entre as diversas “homenaxes” e recoñecementos ao labor de dramaturgos desa época que se fan nos Cadernos —nalgúns casos (Cotarelo e Otero Pedrayo) por coincidir coa celebración do Día das Letras Galegas, noutros casos (Dieste) polo aniversario do seu pasamento e

noutros coma recoñecemento ao seu labor polo teatro galego (Carré, Álvaro de las Casas)— percíbese unha aposta estética definida por parte da EDG. Non pode ser casualidade que a dramaturxia de matriz simbolista de Otero Pedrayo estea representada con tres pezas e que incluso a EDG empregase textos orixinariamente non dramáticos deste autor para crear os seus espectáculos teatrais e hai que considerar tamén o feito de que as edicións dos textos de Otero Pedrayo nos Cadernos están especialmente coidadas ao incluír materiais adicionais que complementan os propios textos dramáticos.²⁹⁶ As introducións ás edicións dos textos dramáticos de Otero por parte de Carlos Paulo Martínez Pereiro amosan esta reivindicación.²⁹⁷ Coa publicación dos seus textos, a Escola reforza tamén a posición canónica dun autor como Rafael Dieste, contribuíndo a extender o seu escaso repertorio recorrendo á tradución, reintrodúce no sistema a autores coma Armando Cotarelo e Álvaro de las Casas, que ficaran relativamente esquecidos, dándolle profundidade ao repertorio textual.

Cremos que é revelador neste senso o volume publicado nos Cadernos *Armando Cotarelo e o teatro* (CEDG n° 44, maio 1984) que complementa a edición de *Mourenza* no número anterior coma homenaxe ao autor a quen se adicou o Día das Letras Galegas no ano 1984. Este caderno inclúe un traballo de historia da literatura, outro de crítica

²⁹⁶ No caso da edición de *O café de espellos* os materiais engadidos teñen no horizonte una hipotética poste en escea do texto.

²⁹⁷ Carlos Paulo Martínez Pereiro comeza a introdución á edición de *O café de espellos* coas seguintes palabras: “Non parece que até hoxe os textos dramáticos editados por D. Ramón (de excluírmos algunhas meritórias e sábias aproximacións) teñan sido considerados na súa exacta e efectiva significación, nen ponderados no seu (para nós) inegábel valor, nen que teñan despertado o mesmo interese que o mostrado por outras facetas da súa obra como, por exemplo, a narrativa ou o ensaio. [...] Alén destes condicionalismos que parecen compracer-se na reduction ou no apoucamento dunha parte da obra deste home indiscutíbel (apesar de indiscutido), non é allea a este estado de cousas a máis global consideración ancilar ou secundaria do (xénero!?) dramático dentro da literature que, de mans dadas cunha visión anacrónico-idealista do teatro e no marco dun reinado da escrita e dun império da páxina impresa, o relega no interior dela ao estatuto de apéndice (a unha escala decimal).” Martínez Pereiro, Carlos P., Introducción a *O café de espellos*, de Ramón Otero Pedrayo (CEDG n° 72, maio 1988), p. 3. Na introdución a *Traxicomedia da noite dos Santos*, Martínez Pereiro insiste na mesma idea: “Este escaso coñecemento [da obra], alén de se inserir nunha inxustificada —mais extendida— (des)consideración da súa dramaturxia, en parte obedece ao feito de non ter sido reeditada (como sucede con outras numerosísimas obras do Señor de Trasalba) desde a súa aparición primeira nunha publicación portuguesa.” Martínez Pereiro, Carlos P., ‘A cinza quente na xiada cinza’, introdución a *Traxicomedia da noite dos Santos*, de Ramón Otero Pedrayo (CEDG n° 73, maio 1988), p. 3.

literaria e dúas aproximacións a unha hipotética posta en escea de *Mourenza*. No primeiro traballo, ‘A Galiza do tempo de Cotarelo’, de Xosé M^a Dobarro, proporcionásenos unha breve referencia biográfica contextualizando a época en que Cotarelo produce a súa obra. No segundo ensaio breve, “A negrura de *Mourença*”, João Guisán Seixas fai unha análise da estética teatral de Cotarelo tentando xustificar dalgunha maneira o costumismo e folclorismo de *Mourenza* no aspecto temático, o realismo no tratamento dramático e a erudición e mais o “asturianismo” no plano lingüístico coma o “xeneroso tributo” que “Cotarelo pagou ao seu tempo e ao seu lugar” coa intención de lexitimar a súa posíbel escolla para realizar un espectáculo teatral.²⁹⁸ No terceiro ensaio, de Xulio Lago, titulado ‘Esbozo para unha aproximación a *Mourenza*’ o autor destaca unha serie de elementos que considera se deben ter en conta na posta en escea da obra.²⁹⁹ O último texto neste volume é o que Manuel Lourenzo escribiu ‘Para o programa de *Mourenza*’.³⁰⁰

Nun momento en que primaba no teatro galego a utilización para os espectáculos de textos recentísimos —en moitos casos escritos directamente para seren encenados por un grupo concreto— ou traducións a EDG mantiña a pretensión de que non se prescindise do pasado dramático, alentando o seu coñecemento e defendendo a configuración dun “canon estático de monumentos dramáticos” que preservase certos

²⁹⁸ Máis Guisán tamén subliña os elementos máis anovadores desta obra: o simbolismo do título que se deriva do significado da integridade do texto (a negrura física da noite, a negrura moral dos personaxes e a negrura que pode producir o coñecemento ou a ausencia do mesmo); as reminiscencias clásicas malia a brevidade da obra; a influencia de Valle-Inclán na esperpentización dos personaxes e no tratamento da linguaxe. Guisán Seixas, João, ‘A negrura de *Mourença*’, en AA. VV., *Armando Cotarelo e o teatro* (CEDG nº 44, maio 1984), p. 6.

²⁹⁹ Os trazos valleinclanianos, especialmente no uso dunha “estética do mal”; a dimensión trágica do texto e o uso do expresionismo coma técnica de representación máis acaída; a necesidade de empregar luces e son para a creación de ambientes, emocións e sensacións; o desenvolvemento de aspectos temáticos coma a avaricia, a luxuria a morte e a loucura. Lago, Xulio, ‘Esbozo para unha aproximación a *Mourenza*’, en AA. VV., *Armando Cotarelo e o teatro* (CEDG nº 44, maio 1984), pp. 13-14.

³⁰⁰ Este texto pedírallo en 1983 a Manuel Lourenzo o grupo de teatro Mari-Gaila para unha encenación de *Mourenza* que nunca chegou a realizarse. Lourenzo insiste na necesidade de recoñecemento do lugar da acción (a Costa da Morte) para o espectador e da situación trágica que se configura coma tal por mor da complicidade dos elementos da “natureza”: o inverno, a noite, a superstición, a miseria e a morte. Lourenzo, Manuel, ‘Para o programa de *Mourenza*’, en AA. VV., *Armando Cotarelo e o teatro* (CEDG nº 44, maio 1984), p. 15.

elementos do esquecemento.³⁰¹ Porén, non se desexaba desequilibrar o sistema, perturbando a definición do mesmo que se estaba a lograr; o que se reclamaba desde a EDG era o coñecemento do pasado e os seus “monumentos” exemplares, coñecemento que, por outro lado, balizaría o sistema, fortalecéndoo diante dos riscos de asimilación.³⁰² Non se debe esquecer tampouco a contribución que un canon fai á cohesión socio-cultural dunha comunidade.

Este labor dos responsabeis da publicación dos Cadernos da EDG, sen embargo, pode ter efectos negativos porque, como sinala Antón Figueroa:

En sistemas literarios en dificultades a reserva textual funciona irregularmente no seu interior. Nestes casos obsérvase unha maneira distinta de imaxinar a historia, que tende a aparecer como froito dun discurso necesario para autoidentificarse; os vellos textos teñen sempre unha maior, ás veces excesiva, repercusión no momento presente; tanto na súa valoración pola crítica, na súa repercusión no ensino, na súa lectura, coma mesmo na súa influencia literaria: moitas veces os textos do pasado semellan substituír as posibilidades do presente; obsérvase no presente igualmente unha especie de “canonización” cara a atrás, neste caso seguramente excesiva, de textos menores, que adquiren así un carácter oficial que no seu tempo non tiveron: parece coma se a reivindicación consciente e necesaria da

³⁰¹ Even-Zohar distingue dous tipos de canonicidade ou, máis ben, dous usos diferentes do termo: un referido ao nivel dos “textos” (canonicidade estática) e outro ao nivel dos “modelos” (canonicidade dinámica): “For it is one thing to introduce a text into the literary canon, and another to introduce it through its model into some repertoire. In the first case, which may be called static canonicity, a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve. In the second case, which may be called dynamic canonicity, a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter’s repertoire. It is this latter kind of canonization which is the most crucial for the system’s dynamics. Moreover, it is this kind of canonization that actually generates the canon, which may thus be viewed as the group of survivors of canonization struggles, probably the most conspicuous products of certain successfully established models”. Even-Zohar, “The Literary System”, p. 19.

³⁰² Dos oito espectáculos realizados polos diferentes talleres da EDG desde o seu rexistro legal ata finais de 1980, tres foron concibidos a partir de textos de Álvaro Cunqueiro e Otero Pedrayo: *Muller de mulleres* (1978), *A noite vai coma un río* (1979) e *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1979). Segundo Biscaíño Fernandes, a recepción destes espectáculos corroboraría a súa consideración de “clásicos do teatro galego”, o que asemade servía para acrecentar o capital simbólico da EDG dentro do sistema teatral galego. Véxase Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 186-7.

propia historia impedise ó mesmo tempo e inconscientemente que se faga historia, é dicir que se avance e se evolucione.³⁰³

O conxunto de textos dramáticos dos que estivemos a falar ao longo deste capítulo supoñen, pois, un importante paso adiante no proceso de tránsito dun nacionalismo literario a unha literatura nacional na medida en que a preocupación estética é moito maior e hai unha tentativa consciente de inserilos dentro da dinámica dos movementos literarios nun claro diálogo con outros sistemas, pero o seu potencial perlocutivo e o seu vencello co discurso nacionalista mediante a estruturación do mundo da ficción en torno a unha serie de imaxes e motivos considerados como nacionais resultan aínda evidentes, agás no caso das dúas pezas de Rafael Dieste. Sen embargo, non debemos esquecer a dobre tarefa da meirande parte destes autores coma políticos e coma escritores. Cómpre subliñar que as pezas de estética máis anovadora xorden xeralmente nun contexto en que non se conta con que a obra vaia subir ás táboas. Autores coma Villar Ponte ou Álvaro de las Casas vense fortemente condicionados pola dimensión pragmática e ideolóxica e cando escriben pensando na representación empregan modelos moito máis conservadores. *Pancho de Rábade* é un bo exemplo disto, aínda que Álvaro de las Casas acadaría unha boa síntese entre anovación estética e compromiso político-ideolóxico en *Matria*.

En relación coas imaxes nacionais, ademais do xa exposto con respecto á paisaxe, aos elementos reivindicativos e mais á figura do fidalgo galeguista, a nosa análise saca á luz dous aspectos que serían merecentes de atención en posteriores traballos cun *corpus* máis amplo: o emprego de linguaxe e metáforas de carácter relixioso e o uso de figuras femininas para simbolizar o país e os seus valores. Isto último aparecía xa nos dramas históricos que analizamos no primeiro capítulo e

³⁰³ Figueroa, Antón, *Lecturas alleas* (Santiago de compostela: Sotelo Blanco, 1996), pp. 37-38.

obsérvase tamén nalgunhas das pezas que comentamos neste capítulo (*A domeadora, Pancho de Rábade, Traxicomedia da noite dos santos*).

Desgraciadamente o inmediato triunfo do “alzamento nacional” en Galicia en 1936, coa conseguente represión, e a ditadura franquista interromperon toda actividade política e cultural do galeguismo. Estas circunstancias históricas deixaron a cultura galega nunha “longa noite de pedra” que, por mor da súa dimensión de acontecemento público e comunitario, afectou moito máis á actividade teatral. De todas maneiras, produciuse unha mínima actividade, fundamentalmente editorial, dentro do país mentres que a incorporación dos exiliados ás comunidades galegas de emigrantes, fundamentalmente en Arxentina, desprazou o foco de produción cultural fundamentalmente a Buenos Aires. En xeral, afirmase que a situación precaria da cultura galega nestes anos levou a un retroceso estético pero, como veremos no capítulo seguinte, tamén abriu o camiño, a longo prazo, para a introdución de posicións estética e politicamente máis radicais que xogaron un papel determinante na reconstrución do sistema.

III. VOLUNTARISMO CONTRA SILENZO: O TEATRO GALEGO DURANTE A DITADURA FRANQUISTA EN GALICIA E NA DIÁSPORA

O percorrido pola literatura dramática galega que nos permite trazar a colección de textos publicados nos Cadernos da Escola Dramática Galega lévanos ata a “longa noite de pedra” que o triunfo da sublevación franquista en 1939, despois de tres anos dunha cruel guerra civil, e a posterior ditadura supuxeron para a cultura galega en xeral e para o teatro en particular. Esta situación determinou de maneira importante o escaso desenvolvemento e presenza na sociedade do teatro galego entre 1940 e 1970 mais tamén resultou clave á hora de caracterizar as manifestacións teatrais que empezaron a agromar nos anos 70, grazas fundamentalmente á convocatoria do Premio Abrente de textos dramáticos e máis á Mostra de Teatro Galego de Ribadavia que se iniciou en 1973, dando paso a unha xeración de autores galegos comprometidos coa creación dun teatro propio que funcionaron coma lanzadeira do proceso de autonomización do discurso teatral galego durante o período democrático.

1. O teatro galego durante a ditadura franquista

Malia todos os esforzos realizados polos galeguistas antes do estoupido da Guerra Civil en 1936, o teatro galego tivera unha presenza pouco significativa no espazo público e só acadara un certo, aínda que escaso, desenvolvemento por mor das carencias institucionais que toda a cultura galega sufrira e que afectaran moito máis ao xenéromo dramático, polas súas particulares condicións, do que a outros xéneros literarios coma a poesía, a narrativa ou mesmo o ensaio. Se resultara difícil o desenvolvemento do teatro galego nun contexto político democrático coma o da Segunda República, a chegada da ditadura franquista tivo coma consecuencia practicamente a súa total desaparición da

vida pública, especialmente no aspecto escénico. Coma claramente sinala Anxo Tarrío Varela, “durante os primeiros trinta anos da ditadura franquista non se pode falar, sen inxenuidade, de actividade teatral en Galicia. O que se escribiu daquela, xeralmente, non chegou ás táboas ou se reduciu ó teatro de cámara, no mellor dos casos, experiencia interesante pero que, mirada dende algún ángulo, é negación do que o teatro ten de espectáculo social”.³⁰⁴

Aínda así, é posíbel atopar algúns autores coma Ánxel Fole,³⁰⁵ Xenaro Mariñas del Valle,³⁰⁶ Xosé Luís López Cid,³⁰⁷ Daniel Cortezón,³⁰⁸ Manuel María,³⁰⁹ Bernardino

³⁰⁴ Tarrío, *Literatura galega*, p. 518.

³⁰⁵ Ánxel Fole Sánchez (Lugo, 1903-1986), narrador e xornalista, é autor dunha única mais salientábel obra teatral: *Pauto do demo* (1958).

³⁰⁶ O coruñés Xenaro Mariñas del Valle (1908-1999) é autor dun considerable número de obras dramáticas que se foron publicando en moitos casos tardiamente: *A serpe. Conto de monifates e oito diálogos, acotacións e coros* (Colección Grial nº 4, 1952; estreada por C. D. Cantigas e Agarimos, 1965); *Monifates: O triángulo ateo (Antoloxía do teatro galego, Edicións do Castro, 1982; G. T. Auriense, 1974), A chave na porta, Escaparate de baratillas e A redención (Grial, nº 4, 1964); A revolta e outras farsas: A revolta (Premio Castelao de Teatro Galego, 1965); Monifates, diálogos improvisados: A serpe, O triángulo ateo, A chave na porta, Escaparate de baratillas, A redención e A obriga, auto non sacramental en tres tempos (Galaxia, 1965); Pequena farsa dos amores desenhados (Grial nº 21, 1969); Loucura e morte de Peregrino. Conto dramático en dous actos (Grial nº 36, 1972); Dúas pezas de teatro inerte: Os ausentes. No palleiro (Grial nº 44, 1974); O bosque (Grial nº 57, 1977); Acurrados (CEDG nº 16, 1981; estreada polo Grupo de Teatro Eusebio da Guarda, 1983). Ademais cómpre salientar dous traballos teóricos: *Importancia do público na revelación teatral*, discurso de ingreso na RAG, 1979; *A miña concepción da personaxe teatral*, conferencia, 1980; *As raíces (Cadernos do espectáculo, nº 3, 1981)*.*

³⁰⁷ Xosé Luís López Cid (Ourense, 1916-1992) foi autor de *Os cazadores sen dotes (Posío, 1954) e Eilbrief (Grial nº 59, 1978; Premio Especial no I Concurso de Obras Teatrais en Galego Abrente, 1973)*.

³⁰⁸ Daniel Cortezón (Ribadeo, 1927-Vigo, 2009) propuxo a creación dun teatro nacional sobre temas históricos e escribiu numerosas pezas: *Nicolás Flamel (Grial nº 12, 1966; Accésit no I Certame Literario do Miño, Lugo, 1960); Prisciliano. Traxidrama en dous actos (Galaxia, 1970; Premio Vilar Ponte do Centro Galego de Bos Aires, 1961); Xelmírez ou a gloria de Compostela (Nós, 1974); Os irmandiños. Drama histórico (Edicións do Castro, 1978; estreada por A. T. Tespis en 1980); Pedro Madruga (Edicións do Castro, 1981); A diáspora. Peza dramática nun acto (Edicións do Castro, 1981). Tamén contribuíu ao teatro galego facendo traducións: *Os anxos cómense crús*, de J. Díaz (Edicións do Castro, 1973); *Asamblea xeral e dúas pezas máis*, de P. Enciso e L. Olmo (Edicións do Castro, 1982); *Paulo Iglesias*, de L. Olmo (Edicións do Castro, 1984). Entre as súas conferencias cómpre salientar *Teatro e nacionalismo* (CEDG nº 45, 1984).*

³⁰⁹ Manuel María Fernández Teixeiro (Outeiro de Rei, 1930-A Coruña, 2004), poeta e dramaturgo, é autor dunha grande cantidade de textos dramáticos: *Auto do taberneiro* (1957), *Auto do labrego* (1961; Mención do Certame Literario do Miño, Lugo, 1960), *Auto do mariñeiro* (Xistral, 1970; Rueiro, 1976; Casals, 1980; Edicións do Castro, 1982), *Barriga Verde* (Castrelos, 1968, 1969, 1973; estreada en 1969), *Auto da costureira* (1973), *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela* (CEDG nº 5, 1979; Xistral, 1981; estreada en 1976), *Auto do maio esmaiado* (CEDG nº 25, 1982; estreada en 1976), *Auto do camiñante (Follas Secas nº 2, 1985), Unha vez foi o trebón* (representado en 1976 polo Grupo de Teatral Auriense e publicado en 1992), *Farsa de Bulubú ou o meu mundo non é deste reino* (Premio Abrente 1973, representada no ano 1979 pola A. T. Tagallo e publicada en 1992). Este autor ten aínda outros textos sen publicar: *Edipo* (Premio de Teatro do Centro Galego de Bos Aires, 1960); *Auto transcendental da escola tradicional* (1977); *A revolución de 1868* (Mención no III Concurso de teatro

Graña,³¹⁰ Xosé Luís Franco Grande³¹¹ ou Arcadio López Casanova³¹² adicados ao teatro galego nestas difíciles circunstancias nas que conseguiron publicar algúns textos dramáticos, mais raramente os chegaron ver representados. Destes escasos textos dramáticos publicados durante a ditadura franquista, cómpre salientar dous de Álvaro Cunqueiro pola súa excepcional calidade: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959) e mais *A noite vai coma un río* (1960).³¹³

O único destes autores que aparece representado nos Cadernos da EDG é Xenaro Mariñas del Valle coa peza *Acurrados* (CEDG nº 16, abril 1981).³¹⁴ Este texto dramático, escrito xa nos anos 70, baséase no diálogo que manteñen tres terroristas que se atopan acurrados pola policía nunha habitación con dous reféns. O seu diálogo, que constitúe o verdadeiro motor da acción, é interrompido cada certo tempo pola voz ameazante dun megáfono. Esta obra pretende poñer ao descuberto as diferentes solucións que se poden presentar para uns individuos que se atopan en semellante situación límite, onde entran en conflito cuestións de índole moral como a dignidade, a

Abrente, 1975). Traduciui ao español *Os vellos non deben de namorarse*, de A. D. R. Castelao (*Primer Acto*, nº 120, 1970; estreada polo Grupo Teatral Bululu, 1973).

³¹⁰ Bernardino Graña (Cangas do Morrazo, 1932), poeta e dramaturgo, escribiu as pezas *20 mil pesos crime* (Galaxia, 1962), *Sinfarainín contra Don Perfeto* (*Grial* nº 48, 1975; Mención no I Concurso de teatro Infantil O Facho, 1973; estreada polo Grupo de Teatro do Instituto de Bacharelato de Padrón, 1975), *O león e o paxaro rebelde* (Grupo de Teatro Valverde, 1977), *Os burros que comen ouro* (Premio Abrente, 1979). Tamén é autor do ensaio *O futuro do teatro galego* (1968).

³¹¹ Xosé Luís Franco Grande (Tebra-Tomiño, 1936), poeta e ensaísta, escribiu o libreto teatral *Vieiro choído* (Galaxia, 1957) e *A volta de Ulises* (Mención no Certame Literario do Miño 1960). En colaboración con X. M. Beiras traduciui *Antígona*, de J. Anouilh (*Grial* nº 17, 1967) e *Non habrá guerra de Troia*, de J. Giraudoux (*Grial* nº 23, 1969).

³¹² Arcadio López Casanova (Lugo, 1942) escribiu *Orestes. Traxedia en dous actos* (*Grial* nº 2, 1963; Mención no Certame Literario do Miño, 1960).

³¹³ Álvaro Cunqueiro Mora (Mondoñedo, 1911-Vigo, 1981) foi poeta, narrador e dramaturgo, autor de varias obras de teatro recollidas nos tomos *Don Hamlet e tres pezas máis* (Galaxia, 1974) e *Obra en galego completa*, tomo I (Galaxia, 1980 e 1984). Estas obras son: *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* (*As crónicas do sochantre*, Galaxia, 1956; versión radiofónica de Xoán Guisán, 1980); *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (Galaxia, 1958; estreada en 1959); *A noite vai coma un río* (*Grial* nº 10, 1965; Premio do I Certame Literario do Miño, Lugo, 1960; estreada pola A. T. Tespis, 1973); *Palabras de víspera* (Galaxia, 1974). Obras que non figuran nos tomos citados: *Xan, o bo conspirador*, fragmento (*Grial* nº 60 e 85, 1978 e 1984 respectivamente) e *A sentencia dourada*, adaptación da obra de Lord Dunsany (*Grial* nº 67, 1980). Espectáculos baseados nos seus textos: *Muller de mulleres* (Escola Dramática Galega, 1978) e *Verbas de si para si* (A. T. Tespis, 1983).

³¹⁴ Publicáronse tamén dúas pezas de Manuel María, *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela* (CEDG nº 5, 1979) e *Auto do maio esmaiado* (CEDG nº 25, marzo 1982) que veremos brevemente na sección adicada ao teatro infantil.

liberdade, a supervivencia, a xustiza, a loita por un ideal e mesmo a morte. Por outra banda, o texto tamén amosa un conflito entre os revoltados e os seus reféns inocentes, xentes polas que, nun principio, levantaron a revolta. A obra reflexiona sobre a ausencia de liberdade que provoca a revolta destes individuos e ben pode remitir á situación galega durante o franquismo. Ao final da peza póñense de manifesto tres diferentes opcións, froito da decisión libre de cada un dos tres personaxes: un deles decide morrer coma un heroe, outro decide renderse e o terceiro decídese polo suicido, aínda que non ten valor de abondo para cometelo e fai que o neno, o personaxe máis inocente do drama, o mate. A obra, dentro dunha liña de teatro alegórico herdeira do teatro practicado en España durante o franquismo, emprega personaxes xenéricos, sen nome propio, e a escaseza de acotacións deixa unha grande liberdade para a súa posíbel representación. Hai que subliñar que a reflexión sobre o tema da loita armada vai estar presente, directa ou indirectamente, nun número significativo de obras dramáticas en galego durante as décadas dos 70 e os 80.

Se a escrita de textos dramáticos neste periodo resulta pouco relevante en termos cuantitativos, polo que se refire á actividade escénica levada a cabo en Galicia durante a ditadura as referencias aínda son máis escasas e redúcense fundamentalmente ao chamado teatro de cámara. O teatro de cámara é orixinariamente unha forma de representación e de dramaturxia “que limita los medios de expresión escénicos, el número de actores y espectadores, la amplitud de los temas tratados”. Este tipo de teatro, en xeral, xurdiu coma unha reacción elitista contra o “grandioso aparato” do teatro burgués. Segundo Patrice Pavis, o éxito deste tipo de teatro debeuse á súa vontade de “convertir el escenario en lugar de encuentro y de confesión recíproca entre

el actor y el espectador” dando prioridade a unha temática de carácter psicolóxico.³¹⁵ No caso español e galego, o teatro de cámara desenvolveuse durante a ditadura franquista máis por necesidade que por opción meramente estética. As experiencias teatrais do *Teatro de Cámara Ditea* (1960), da *Asociación Cultural “O Galo”* (1961)³¹⁶ e do *Colexio Fingoi* de Lugo (1950-1965) seguen este modelo no seu aspecto formal máis que no temático e revelan o carácter esporádico e voluntarista, baseado nas iniciativas e esforzos individuais de persoeiros como Agustín Magán,³¹⁷ Antón Concheiro Caamaño,³¹⁸ Rodolfo López Veiga,³¹⁹ Xosé Agrelo³²⁰ ou Ricardo Carballo

³¹⁵ O “teatro íntimo” de August Strindberg é, pola súa escrita depurada e limitación no desenvolvemento do tema, o máximo expoñente deste tipo de teatro. Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 444-5.

³¹⁶ A *Asociación Cultural “O Galo”* (Compostela, 1961) foi constituída por un grupo de universitarios da universidade compostelá. No ano 1964, a *Asociación Cultural “O Galo”* convocou o Concurso Castelao de Teatro Galego coa fin de estimular a actividade dramática en Galicia. Nas tres edicións que se celebraron gañaron o premio Ángel de la Peña coa peza *Cando morren os faroles* (1964), Xenaro Mariñas del Valle con *A revolta* (1965) e Xohana Torres con *Un hotel de primeira sobre o río* (1966). Tamén funcionou no seu seio unha Agrupación Dramática Galega dirixida por Rodolfo López Veiga, unha Escola de Teatro Galego dirixida por Antón Concheiro Caamaño, e mais o grupo de guiñol *O paxariño*.

³¹⁷ Agustín Magán Blanco (Santiago de Compostela, 1918-1998) fundou en 1960 o Teatro de Cámara Ditea, pioneiro dos teatros de cámara en Galicia, que constituíu unha verdadeira canteira de actores galegos.

³¹⁸ Antón Concheiro Caamaño dende a *Agrupación Cultural “O Galo”* nos anos sesenta levou a cabo experiencias teórico-prácticas no que foi o primeiro intento na posguerra de crear unha Escola de Teatro Galego e representou no Hostal dos Reis Católicos de Santiago *As sillas*, de Ionesco. Foi tamén fundador e director da Aula Teatral do Liceu de Betanzos. Dirixiu en 1969 o espectáculo *O que dixo si, o que dixo non*, de Bertolt Brecht, en versión galega de Xesús Alonso Montero.

³¹⁹ Rodolfo López-Veiga Ponte (Habana 1923-Santiago de Compostela 1999) formou parte do cadro de actores do TEU (Teatro Español Universitario) desde a súa formación en 1949 e un ano despois substitúe na dirección a Fernando Batallán, cargo no que permanece ata 1959. Coma director do grupo de teatro do coro compostelán Cantigas e Agarimos foi responsable da primeira representación en Galicia de *Os vellos non deben de namorarse* na Praza da Quintana de Santiago en 1961. Ademais da devandita representación, con este grupo dirixiu os seguintes espectáculos: *Antígona*, de J. Anouilh (1960); *A revolta* (1964), *A obriga* (1966) e *A serpe* (1966), de Xenaro Mariñas; *A noite vai coma un río*, de Álvaro Cunqueiro (1966); *As bágoas do demo*, de Ramón de Valenzuela (1967); *Farsa dos amores desencontrados*, de Xenaro Mariñas (1967); *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero (1967); *As alforxas do vello copleiro*, sobre textos de Xenaro Mariñas (1969). En 1970 funda o Grupo de Teatro Rosalía de Castro, no seio do patronato homónimo, co que representou *A albre*, de Ricardo Carvalho Calero (1970) e *Canto para un poeta malencónico*, da súa autoría (1971; publicada pola Fundación Rosalía de Castro en 2000). En 1979 é nomeado director do Seminario de Teatro das Aulas da Terceira Idade co que realiza *O boticario don Saturio*, fragmento de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao (1980); *Un home chamado Castelao*, da súa autoría (1980); tres obras de Xenaro Mariñas: *A serpe*, *A chave na porta* e *A redención* (1981); *Proceso a un home chamado Castelao* (1981); *A tía lambida* (1988); *A noite vai coma un río*, de Álvaro Cunqueiro (1988); *Autos de amor e desamor* (1990); *Romance de Micomicón e Adhelala* (1990) e *Un refaixo para a Celestina* (1991), de Blanco Amor; *O teatro de Pinturillas* (1991); *As bágoas do demo* (1994); *A lebre das ánimas* (1994); *Mourenza*, de Cotarelo Valledor (1994); *Un hotel de primeira sobre o río* (1994); *Antígona* (1995). Traducións: *Xinetes cara ó mar*, de J. Millington Synge; *O enmeigado*, de Valle-Inclán (1965); *A barca sen pescador*, de Alejandro Casona (1965).

Calero,³²¹ duns proxectos que tiñan como obxectivo inmediato a dignificación cultural e social do teatro e da lingua galega. Nos Cadernos atopamos dous números nos que se fai unha aproximación histórica a estas experiencias teatrais en Galicia durante a ditadura franquista: o primeiro adicado ao grupo de teatro de cámara Ditea en Santiago e o segundo ás experiencias teatrais do Colexio Fingoi de Lugo.

No Caderno titulado *O teatro de cámara Ditea* (CEDG, nº 9, xaneiro 1980), Agustín Magán, dramaturgo e director artístico da compañía, traza a traxectoria do grupo compostelán Ditea (Difusión de Teatro Afeccionado), fundado en 1960 “partindo da conceición de que o fenómeno teatral deberá ser un vehículo de cultura para quen a practica mesmo que para quen o presencia”.³²² Ao longo do texto salientase como o “voluntarismo” e mais o afán de supervivencia dos membros dese grupo, sempre dentro do teatro afeccionado, levou a que finalmente acadara aos poucos “un estimábel patrimonio” teatral.³²³ Tamén sublíñase o feito de que Ditea só representase unha obra orixinal en galego (*Almas mortas*, de Antón Vilar Ponte, en 1977) pero o seu labor á hora de facer adaptacións de textos clásicos e traducións ao galego de obras do teatro

³²⁰ Xosé Agreló Herme (Noia, 1937), autor, director e actor, dirixiu os grupos Xestruxo, Agrocobo e Candeia. Con Candeia dirixiu os espectáculos *Romance de Micomicón e Adhelala*, de Eduardo Blanco Amor (1973); *Pancho de Rábade*, de Álvaro de las Casas (1974); *Rexurdimento*, de Leandro Carré (1974) e as obras da súa autoría *Noite de lobos* (1975), *Metá e metá* (1976), *O mestre* (1978) que foron editadas no volume *Candeia 70 (tres pezas de teatro)* (Noia: Toxosoutos-Sementeira, 1989). Úas obras máis recentes son *O cartafol de Ruperto* (2000) e *O ensaio* (2002) que permanecen inéditas. Co grupo de teatro infantil Agrocobo dirixiu *Auto dos Reis Magos*, anónimo (1975); *O espantallo*, da súa autoría (Galaxia, 1972; 1976); *O telegrama*, de M. Farnández Núñez (1977); *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao (1978); *Xuício no bosque*, de Dora Vázquez (1981); *Berenguela* (1982) e *Os soños na gaiola* (1983) de Manuel María; *Sogima*, da súa autoría (1984).

³²¹ Ricardo Carballo Calero (Ferrol 1910-1990), catedrático, escritor e investigador, foi durante varios anos o animador das actividades teatrais do Colexio Fingoi. A súa obra dramática inclúe: *Farsa das zocas* (*Grial* nº 1, 1963; estrea polo grupo teatral Fingoi en 1963), *A arbre* (*Grial* nº 9, 1965; estreada por Cantigas e Agarimos en 1970), *Auto do prisioneiro* (*Grial* nº 28, 1970; estreada polo grupo teatral do Instituto de Bacharelato de Vilalba en 1974); *Catro pezas: A sombra de Orfeo, Farsa das zocas, A arbre, Auto do prisioneiro* (Galaxia, 1971); no volume *Teatro Completo* (Edicións do Castro, 1982) recolle a totalidade da súa produción dramática: *O fillo, Isabel, A sombra de Orfeu, Farsa das zocas, A árbore, O redondel, Auto do prisioneiro e Os xefes*. Unha importante parte da súa obra ensaística sobre cuestións teatrais aparece publicada no volume *Escritos sobre teatro*, edición de Laura Tato Fontaiña (A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, 2000).

³²² Magán, Agustín, *O teatro de cámara Ditea* (CEDG nº 9, xaneiro 1980), p. 2.

³²³ Magán, *O teatro de cámara Ditea*, p. 12.

irlandés foi de grande interese e valor durante un período no que facer teatro, especialmente en galego, constituía todo un desafío.³²⁴

Araceli Herrero Figueroa é a autora de *O teatro en Fingoi* (CEDG nº 82, marzo 1990). Neste volume fai unha lembranza da experiencia teatral, da que ela mesma formou parte, no Colexio Fingoi entre 1950 e 1965. É importante subliñar a idea de “encher baleiros na historia da dramaturxia galega” que subxace na elaboración deste traballo.³²⁵ O Colexio Fingoi foi fundado por don Antonio Fernández López e tivo a Ricardo Carballo Calero coma director entre 1950 e 1965. No centro empregábase o teatro coma método pedagóxico e escenificábanse obras en latín, francés, español e galego; no último caso, tanto de autores galegos coma traducións, versións orixinais e adaptacións.³²⁶ No seu ensaio, Herrero Figueroa subliña a grande variedade de obras representadas, a enorme importancia que tivo a consideración que no Colexio Fingoi se

³²⁴ Nos dez primeiros anos da súa andaina Ditea fixo teatro en español, preferentemente utilizando autores clásicos, mais a partir de 1970 centrouse no teatro en galego con obras orixinais, traducidas ou adaptadas polo propio Agustín Magán. Espectáculos en galego: *A comedia da oliña*, de Plauto (1970); *Oratório*, de A. Jiménez (1971; premio á mellor montaxe no Certame Máscara de Ouro de Lugo); *Cabalgada cara o mar*, de J. M. Synge (1972); *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1973); *A barca do inferno*, de Gil Vicente (1974); *O retábulo do flautista*, de J. Teixidor (1975); *Rosas bermellas para min*, de Sean O'Casey (1976); *O país da saudade*, de W. B. Yeats (1977); *Almas mortas*, de Antón Vilar Ponte (1977); *A paz*, de Aristófanes (1978); *A fontenla dos milagros*, de J. M. Synge (1979); *Os cornos do mestre Xoán Panxolas*, adaptación dun conto de Boccaccio (1979); *O vello Celeiras*, de Miguel de Cervantes (1979); *Mesmo semellaban bruxas*, de A. Magán (1980; Premio Ateneu de Ferrol, 1978, e primeiro premio no II Certame de Teatro Galego de Lugo, 1980); *O marinheiro*, de Fernando Pessoa (1980); *O escolante*, de N. Saito (1980); *Alias Pedro Madruga*, de A. Magán (1981; Mención no Concurso Abrente); *Os viaxeiros da esperanza*, traballo colectivo (1983); *Un ollo de vidro*, de Castelao (1983); *O prestamista*, traballo colectivo (1983); *A goma*, traballo colectivo (1983); *Que queredes, pitos cairos?*, traballo colectivo (1984); *Guerras do alecrín e Manxerona*, de J. da Silva (1985); *A lenda de Xoán Bonome*, de A. Magán (1985). A tese de doutoramento de Alejandra Juno *A cultura teatral en Galicia: o caso de Ditea 1960-1986* (2005) traza a traxectoria deste grupo.

³²⁵ “Nós propomo-nos realizar un breve estudo da experiencia teatral naquel contexto do Coléxio (experiencia que, en parte, nos tocou vivir) situando-a nas coordenadas do Teatro Galego da Posguerra, por cuanto na historia da dramaturxia galega, na nosa historia literaria, cobre ou enche un baleiro nun dos períodos mais estereis e no xénero mais controlado e intervido”. Herrero Figueroa, Araceli, *O teatro en Fingoi* (CEDG. nº 82, marzo 1990), p. 1

³²⁶ O grupo de teatro do Colexio Fingoi encenou os seguintes espectáculos: *O papagaio*, de Herondas (1962); *Miña Santa Margarida e Diálogo entre unha vella falangueira e unha moza asisada*, de R. de Castro (1963); *Farsa das zocas*, de R. Carballo Calero (1963); *Kantán*, de S. Motokiyo (1964); *Pimpinela* (terceiro lance de *Os vellos non deben de namorarse*), de Castelao (1965); *A comedia da oliña*, de Plauto; *O redondel* (versión do drama chinés *O círculo de xiz*, de Li Haing-Tao); *Ofrenda das fadas no Portal de Belén*, de Ramón Cabanillas; *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro.

lle deu á lingua galega, á par doutras linguas “prestixiosas”, e o espírito de normalización do galego no teatro nos difíciles anos da posguerra.³²⁷

A farsa das zocas, de Ricardo Carballo Calero (CEDG 27, maio 1982) foi precisamente unha das obras que levaron a escea no Colexio Fingoi. É unha peza de ambientación rural e personaxes tipo que se encadra nunha práctica teatral de carácter popular, costumista e cómica, aínda que con interesantes recursos formais nunha liña de teatro máis culto, constitúe un exemplo deste tipo de proxectos teatrais sinalados con anterioridade. Nesta peza en dous actos, baseada nun relato popular recollido en San Sadurniño e editada nos Cadernos coma homenaxe ao autor, introdúcese unha serie de motivos típicos de carácter antropolóxico: o tema das herdanzas, as zocas —obxecto típico e prolongación do personaxe principal— ou a presenza da Santa Compañía. Hai unha clara intención pola parte do autor de marcar os diferentes tipos sociais na Galicia rural: os labregos, que aparecen mencionados polo seu nome propio e mais o nome de familia; os moinantes, para quen se empregan alcumes; o secretario, que é referido polo seu apelido; e os personaxes representantes do poder —o médico, o crego e mais o notario— que sempre aparecen xuntos e referidos polo seu cargo. Semella que o autor pretende representar que canto máis importante é o personaxe na escala social, máis despersonalizado está.

De todos xeitos, tal vez o aspecto máis rechamante desta peza é que á temática popular da obra non se lle corresponden uns recursos dramáticos tradicionais, ou polo menos aqueles agardados nunha peza de temática costumista. O autor fai un exercicio de metateatralidade convertindo os personaxes en narradores que se dirixen ao público cando entran na escea e, aínda dando un paso máis alá, rompe totalmente coa

³²⁷ Herrero Figueroa, *O teatro en Fingoi*, pp. 1-2.

representación teatral realista, mediante a eliminación da “cuarta parede”,³²⁸ cando fai que O Apontador sexa quen dea por rematada a obra, poñendo en evidencia os artificios da práctica teatral e a convencionalidade da representación. Segundo o propio autor, “os convencionalismos e a ruptura dos mesmos están utilizados com finalidade humorística” e trátase dunha “obra caricaturesca, que admite umha lectura social ou simplemente lúdica, inteiramente inserida no contexto galego rural”.³²⁹

De Ricardo Carballo Calero publícase tamén o ensaio *Sobre o seu teatro* (CEDG nº 56, setembro 1985), tirado doutra conferencia ditada na Sala Luis Seoane da Coruña o 30 de maio de 1983 co gallo da presentación dos dous primeiros volumes que recollían os Cadernos da EDG publicados ata aquel momento. Nesta conferencia o propio autor vai disertar sobre a súa propia obra dramática que acababa de ser recopilada e publicada nun volume titulado *Teatro completo*.³³⁰ A publicación destes dous textos nos Cadernos pode verse como un intento de recuperar un autor relevante para o canon teatral que funciona coma ponte entre o teatro galego durante o franquismo e as novas experiencias dos autores que, como veremos máis adiante, se darán a coñecer durante os anos 70 ao abeiro do Premio Abrente e a Mostra de Teatro de Ribadavia. Por outra banda, tal vez poida constituír asemade unha aposta por unha praxe teatral baseada en elementos tirados da tradición popular, xa que *A farsa das zocas* non é a única obra deste tipo é publicada nesta colección.

³²⁸ “Pared imaginaria que separa el escenario de la sala”. No teatro naturalista, o espectador asiste a unha acción que ocorre detrás dun muro transparente e os personaxes compórtanse como se o público non existise, como se estivesen protexidos por unha “cuarta parede”. “El realismo y el naturalismo llevan hasta el extremo esta exigencia de separación entre escenario y sala, mientras que, en cambio, el teatro contemporáneo prefiere romper la ilusión, (re)teatraliza el escenario u obliga a la participación del público. Parecería conveniente una actitud más dialéctica: reconocer que entre escenario y sala hay, a la vez, separación y límite, que entre ambos se establece un constante fuego cruzado y que de esa denegación nace el teatro”. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 105-106.

³²⁹ Carvalho Calero, Ricardo, ‘Sobre o seu teatro’, en *Escritos sobre teatro*, ed. Laura Tato Fontaiña (A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, 2000), p. 191. Orixinariamente o texto foi publicado nos Cadernos (CEDG nº 56, setembro 1985).

³³⁰ Carballo Calero, Ricardo, *Teatro Completo* (Sada-A Coruña: Edicións do castro, 1982).

Antes de pasar a analizar o papel da Agrupación Cultural Abrente e a súa decisiva intervención no desenvolvemento da dramaturxia contemporánea, cremos que é necesario deterse no teatro desenvolvido polos emigrantes e exiliados galegos, especialmente entre 1940 e 1970, ao que tamén se lle adican varios números dos Cadernos da Escola Dramática Galega.

2. O teatro galego na diáspora: emigración e exilio

A actividade teatral desenvolvida na emigración e no exilio, fundamentalmente en Arxentina tamén recibiu a atención dos Cadernos da EDG. Trátase dun teatro que, en liñas xerais, supoñía un claro retroceso estético cara as formas máis tradicionais do realismo e unha temática eminentemente costumista, mais foi practicamente o único teatro que se levou a escena en galego durante os anos de silencio dentro do país, especialmente entre 1936 e 1960. Pódese remitir aos traballos sobre o teatro da emigración galega en Arxentina de Luís Pérez Rodríguez publicados nos Cadernos: *A Compañía Galega Maruxa Villanueva* (CEDG nº 4, 1979), *Breve historia do teatro galego na Arxentina* (CEDG nº 89, marzo 1991), *Historia do teatro galego na Arxentina. Un actor: Tacholas* (CEDG nº 90, maio 1991) e *Historia do teatro galego na Arxentina. Un autor: Ricardo Flores Pérez* (CEDG nº 96, maio 1992). Nos Cadernos editase tamén un número adicado a Luís Seoane onde se inclúen o esbozo teatral *Esquema de farsa* e o manifesto *Cara un teatro popular galego* (CEDG, nº 11, abril 1980). Discutíranse estes textos máis polo miúdo nas seguintes páxinas, mais, para xulgalos axeitadamente, cómpre inserilos no contexto socio-cultural en que apareceron. Para avaliar tamén o impacto que os intelectuais exiliados tiveron nas comunidades de emigrantes galegos e tamén os problemas que alí atoparon vai resultar de suma utilidade

a aplicación do concepto de diáspora na liña en que o fan Norma Rodríguez González³³¹ e Laura Tato Fontaiña.³³²

2.1. O concepto de diáspora

Aplícase o termo diáspora (do grego διασπορά=diseminación) a “grupos étnicos ou relixiosos desprazados do seu lugar de orixe a puntos dispersos, onde conviven no seo dunha sociedade diversa da propia”.³³³ Este termo, tomado das ciencias sociais, emprégase de maneira xeral para calquera forma de migración ou dispersión de persoas, aínda que non sexa especificamente coma resultado de migracións.³³⁴ Michel Bruneau, no seu artigo ‘Diasporas and transnational communities in Europe’ afirma o seguinte:

A diaspora exists and is reproduced by relying on everything that creates a bond in a place among those who want to group together and maintain, from a distance, relations with other groups, installed in other places but having the same identity. This bond can come in different forms, such as family, community, religious, socio-political, economic bonds or the shared memory of a catastrophe or trauma suffered by the members of the diaspora or the forebears. A diaspora has a symbolic and “iconographic” capital that enables it to reproduce and overcome the —often considerable— obstacle of distance separating its communities.³³⁵

No caso que nos atinxe, resulta posíbel xustificar a existencia dunha diáspora que constituíu unha prolongación da sociedade galega en distintos núcleos urbanos,

³³¹ Rodríguez González, Norma, ‘Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio’, en Vieites, Manuel F. (coord.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento (1882-2007)* (Vigo: Xunta de Galicia / Editorial Galaxia, 2007), pp. 97-109.

³³² Tato Fontaiña, Laura, ‘Literatura dramática galega. Primeira xeira, diáspora e exilio’, en Vieites, Manuel F. (coord.), *Literatura dramática. Unha introducción histórica* (Vigo: Galaxia/Xunta de Galicia, 2007), pp. 561-586.

³³³ Rodríguez González, ‘Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio’, p. 97.

³³⁴ Para unha aproximación ao concepto de diáspora véxase Braziel, Jana E. e Mannur, Anita (eds.) *Theorizing Diaspora: A Reader* (Oxford: Blackwell, 2003).

³³⁵ Bruneau, Michel, ‘Diasporas and transnational communities in Europe’, en *Boletín do Centro de Investigación de Economía y Sociedad* (2005), p. 2.
http://www.mes-d.net/grupcies/Html/boletin/docs/articulo_25_1.pdf [Consultado 1 setembro 2008].

sobre todo de América Latina, na medida en que se axeita aos catro trazos principais que Michel Bruneau distingue para caracterizar o concepto. En primeiro lugar, unha poboación dispersa en diferentes lugares, non nun único territorio, baixo algún tipo de presión, no caso galego primeiramente económica e posteriormente política. En segundo lugar, que a elección do(s) lugar(es) de destino se faga a partir dunha estrutura de cadeas migratorias que vencella os emigrados con aqueles xa instalados no país de acollida, quen son percibidos coma correa de transmisión coa sociedade de acollida e o mercado de traballo, ademais de seren considerados coma gardiáns da cultura étnica ou nacional. En terceiro lugar, unha poboación integrada, mais non asimilada, nos países receptores, que manteña fortes sinais de identidade e vínculos de memoria co territorio, a sociedade e a historia do lugar de orixe; isto implica un forte sentido de comunidade e vida comunitaria. Finalmente, estes grupos dispersos de emigrantes manteñen e desenvolven fortes lazos de relación organizada en redes entre eles e coa sociedade orixinaria: a emigración galega anterior á Guerra Civil é fundamentalmente de constante ida e volta.³³⁶

En realidade, unha diáspora non é máis ca unha “comunidade imaxinada”, no senso en que as caracteriza Benedict Anderson, baseada nunha narración colectiva que a vencella a un territorio e a unha memoria, coma unha nación. Unha diáspora, formada por diferentes vagas migratorias, está firmemente enraizada no(s) seu(s) lugar(es) de destino e o capital simbólico ou “iconográfico”, que sobrevive na memoria compartida, é o que lle permite perseverar na idea de unidade e aos seus membros superar a distancia que os separa da súa comunidade de orixe. Para existir e transmitir a súa identidade e a súa memoria dunha xeración á seguinte, unha diáspora necesita lugares de reunión —sexan santuarios con fins relixiosos, centros comunitarios con fins

³³⁶ Bruneau, Michel, ‘Diasporas and transnational communities in Europe’, pp. 2-3.

culturais, asistenciais ou políticos, monumentos onde se conmemoren eventos e se perpetúe a memoria histórica, etc.— onde resulte posíbel concentrar os principais elementos da súa iconografía. Pero ademais resulta necesaria a existencia de lugares aos que os membros desa diáspora poidan ir diariamente para cubrir as súas necesidades básicas —tendas, restaurantes, mercados, etc.— e medios de comunicación que representen á propia comunidade e atendan aos seus intereses. Estes lugares e actividades poden concentrarse nunha área determinada dunha cidade ou estar dispersos.³³⁷ Norma Rodríguez González en “Teatro e creación dramática no exilio” sinala ao respecto:

En toda diáspora a subsistencia e a transmisión da identidade ocupa unha posición central no sistema de relacións sociais, podendo dar lugar á creación dun corpo institucional, con distintos graos de complexidade, que propicie espazos de encontro —centros sociais, templos, teatros, salas de reunión—, celebracións e medios de difusión —editoriais, revistas, programas radiados, certames— e lazos de comunicación coa comunidade matriz. De todo iso interézanos destacar o compoñente institucional, esencial na solidificación dunha cultura e nas posibilidades da súa conservación, permanencia e transmisión viva.³³⁸

A diáspora galega vén definida fundamentalmente dende unha perspectiva cultural e territorial, na que a lingua xoga unha parte moi importante, aínda que non hai que esquecer a dimensión política que adequeriu especialmente no periodo de posguerra. A actividade socio-cultural dos emigrantes galegos en América Latina, fundamentalmente en Cuba e Arxentina foi inxente dende o último cuarto do século XIX e entre esta actividade non se pode esquecer o teatro.

³³⁷ Bruneau, ‘Diasporas and transnational communities in Europe’, p. 3. Máis adiante Bruneau engade: “In every diaspora, the folklore, cuisine, language and culture in the wide sense (literature, cinema, music, press), community life and family bonds play a fundamental role. But the absence or presence of one of these characteristics is not distinguishing. [...] The most distinguishing characteristics are the unequal degree of their structuring and their organisation, and the more or less decisive influence exerted by their nation of origin, when it exists. Religion, enterprise, and politics are the three major fields through which these two discriminating characteristics manifest themselves”.

³³⁸ Rodríguez González, ‘Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio’, p. 98.

2.2. O desenvolvemento do teatro galego na emigración

Dende os seus comezos, a finais do século XIX, o teatro galego vai estar permanentemente situado entre dous polos: a recuperación do público do primitivo teatro popular ou a creación dun público novo para unha arte teatral tamén nova.³³⁹ O feito de que o teatro apareza inserido nun proxecto ideolóxico-cultural dirixido ás clases medias para conseguiren a súa identificación co país tivo coma consecuencia que, dende un principio, non se fixese unha valoración positiva da arte popular. Ademais disto, a literatura dramática en galego tamén xurdiu co obxectivo de demostrar a validez da lingua para o rexistro culto e literario e así neutralizar as acusacións de rudeza e incultura procedentes do discurso centralista español, política e culturalmente dominante. Por iso, a literatura dramática en galego tenta dende as súas primeiras manifestacións promover unha imaxe idílica de Galicia, unha estampa do medio rural e mariñeiro que rematase dunha vez por todas coas acusacións de barbarie e rusticidade que viñan de fóra. Sen embargo, os dramaturgos galegos do século XIX non souberon, ou non foron quen de chegar ao público do propio país, tal vez precisamente porque voluntariamente, como vimos no capítulo I deste traballo, se allearon da tradición popular e oral. Polo contrario, os escritores da emigración nesa mesma época, probablemente máis sensibilizados coa tradición e mais a cultura popular que deixaran atrás, utilizáronas coma apoio para as súas manifestacións dramáticas e conseguiron conectar en maior medida coa xente da diáspora galega.³⁴⁰

³³⁹ Laura Tato define o concepto teatro “popular” da seguinte maneira: “aquela forma de arte que é un elemento funcional, con frecuencia múltiplo, dentro do seo do grupo social que a produce e a transmite, e unha vez que a funcionalidade se perde, esa arte desaparece.” Tato, ‘Literatura dramática galega. Primeira xeira, diáspora e exilio’, p. 563.

³⁴⁰ Foi o caso de autores como Ramón Armada Teixeira quen, coa súa obra *Non máis emigración! A propósito lírico-dramático* (1885), ademais de varias representacións na Habana, tivo tres edicións. Da emigración chegaron tamén os dous dramaturgos que converteron en realidade o teatro galego nas dúas primeiras décadas do século XX: Manuel Lugrís Freire e Xesús San Luís Romero, quen incorporaron o elemento reivindicativo e a prosa creando o chamado drama de tese, desenvolvido no medio rural e con personaxes populares.

Nas comunidades de emigrantes galegos, entre outras actividades culturais, comezou a desenvolverse un teatro en galego de raíz popular dende finais do século XIX que constituía unha prolongación da dramaturxia rexionalista iniciada en Galicia durante o Rexurdimento coa peza fundacional de Francisco María de la Iglesia *A fonte do xuramento* (1882). As primeiras sociedades mutualistas galegas e, vencelladas a elas, as primeiras empresas teatrais significativas no exterior desenvolvéronse en Cuba.³⁴¹ Neste período foron creándose orfeóns e cadros de declamación nas sociedades e centros galegos compostos por grupos de afeccionados que foron evoluíndo a imaxe da Escola Rexional de Declamación (1903-1904) promovida polo grupo rexionalista coruñés de Eduardo Sánchez Miño e Galo Salinas.³⁴² Este teatro en galego formaba parte dun proxecto ideolóxico-cultural global —o do galeguismo— co que compartía obxectivos e coordenadas creativas e sociais. O teatro desenvolvido na diáspora galega estaba destinado fundamentalmente a servir de vehículo de identidade grupal á comunidade de emigrantes e caracterizábase por unha estética realista e unha temática costumista-folclórica —enxebrismo— que recreaba os costumes labregos e mariñeiros; ou ben se centraba en moitos casos no propio feito da emigración que os receptores destas obras coñecían tan ben, con tipos populares idealizados, tramas maniqueas e, decote, notas melodramáticas e sociais.³⁴³ Tratábase dun teatro que exaltaba os valores morais do pobo galego e incluía historias amorosas e partes musicadas con canto e

³⁴¹ Exemplos disto son a creación da Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Galicia (1871), a Sociedad Coral Ecos de Galicia (1872) e o Centro Gallego, Sociedad de Instrucción y Recreo (1879).

³⁴² Neste período aparecen o Cadro de Declamación do Orfeón do Centro Galego de Buenos Aires (1894), dirixido por Manuel Novoa Costoya; o Cuadro Dramático Gallego, fundado por Joaquín Otero (1898); o Orfeón Galego (1898), dirixido por Xesús San Luís Romero; a Unión Provincial Ourensana, promocionada por Luís Doval Emilio.

³⁴³ Autores e obras representativas deste primeiro teatro da diáspora: *A costureira de aldea* de Manuel Lugrís Freire (1863-1940); *¿Pra qué me n-amorei?* e *Fai que se durma, Deus querido* (1897) e mais *O xastre aproveitado* (1898) de Xesús San Luís Romero (1872-1966); *Non máis emigración!* (1885) e *Mexamorno en Viveiro* (1911) de Ramón Armada Teixeira; *A volta da romaría* de Manuel Novoa Costoya. Autores ocasionais: Ricardo Flores Pérez (1903-2002), autor de *Mai e filha*, *Para iso son teu amigo* ou *¡Uxío!*; Ramón Suárez Picallo (1894-1964), autor de *Marola* (estreada en 1925); Nicolás de las Lladeras, autor de *Naiciña*; e Fernando Couto, autor de *Galicia*.

danza. Esta actividade teatral apelaba ao sentimento, á afectividade e ía dirixida a un público emigrante que, en palabras de Norma Rodríguez González, “precisaba unha conexión coas manifestacións culturais populares que marcaban a identidade autóctona”, conexión que, coma dixemos, o teatro galego conseguiu na emigración, mantendo os lazos de unión entre a colonia, en maior medida que na propia terra.³⁴⁴ Da importancia que nun determinado momento adquiriu o teatro galego en Cuba serve como evidencia a adquisición do Teatro Tacón por parte do Centro Gallego de La Habana en 1903.³⁴⁵

A partir de 1920 o centro de maior actividade cultural da diáspora galega será Buenos Aires, cidade que posteriormente acollerá á meirande parte dos exiliados galegos. Segundo datos proporcionados por Luís González Pérez, na época das Irmandades da Fala fundáronse tres sociedades en Arxentina que marcaron o camiño político e cultural dos emigrantes galegos de Buenos Aires: a Federación de Sociedades Galegas (1921), a Sociedade Nazionalista Pondal (1925) e as Sociedades Corais.³⁴⁶ Ademais do teatro dos autores das Irmandades (Cabanillas, Villar Ponte, Coterelo Valledor, Leandro Carré...) cómpre salientar a representación nestes anos de dúas pezas de Nicolás de las Llanderas: *O amor é ceguiño* e *Un vello paroleiro*.³⁴⁷ A actividade teatral dos galegos na capital arxentina era tan importante que chegaron a formarse compañías profesionais alí antes que na propia terra. O exemplo máis salientábel é a Compañía Gallega Aires da Terra, fundada en 1938 polo actor, director e dramaturgo

³⁴⁴ Rodríguez González, ‘Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio’, p. 102.

³⁴⁵ Cómpre non esquecer o papel difusor e documental que desempeñaron as editoriais e revistas, froito do mesmo proxecto ideolóxico e cultural do galeguismo, como *Galicia, A gaita galega* ou *Follas Novas* en La Habana ou *Nova Galicia, El Eco de Galicia* e *Aires da miña terra* en Buenos Aires nesta primeira xeira do teatro galego na diáspora.

³⁴⁶ González Pérez, Luís, *Breve historia do teatro galego en Arxentina* (CEDG nº 89, marzo 1991), pp. 5-6.

³⁴⁷ Outras obras do xornalista e escritor Nicolás de las Llanderas (1888-1938) son *Seica me amolas e Naiciña* (1933).

Manuel Varela Buxán,³⁴⁸ que logo pasou a chamarse Compañía Gallega Maruja Villanueva.³⁴⁹ Esta compañía representou fundamentalmente pezas do seu director³⁵⁰ mais tamén foi responsábel da estrea no Teatro Mayo de Buenos Aires de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, o 14 de agosto de 1941.³⁵¹ Outras compañías de importancia na diáspora bonaerense foron a Compañía de Comedias Boga-Tacholas, formada polos actores Maruxa Boga e Fernando Luís Iglesias Sánchez “Tacholas” en 1941,³⁵² a Compañía de Arte Folclórica Galega, fundada tamén por “Tacholas” en 1954,

³⁴⁸ Manuel Daniel Varela Buxán (1909-1986), ademais de dramaturgo, foi un verdadeiro impulsor da escena na Galicia exterior dende a súa chegada a Arxentina en 1936. A súa obra publicada está recollida en tres tomos: o primeiro tomo (1975) inclúe *O ferreiro de Santán* (estr. 1941) e *Taberna sen dono* (estr. 1941); o segundo tomo (1977) inclúe *A xustiza dun muiñeiro* (estr. 1940) e *Se o sei... non volvo a casa* (estr. 1938); o terceiro tomo titulado *O cego de Fornelos e outras comedias curtas* (1981) contén *O cego de Fornelos* (estr. 1982), *Triste chegada*, *Os casados de pouco* (estr. 1981), *¿Pista ou peste?* (estr. 1982), *De mulleres... non me fales* e *¡Meu pai!* (estr. 1941). Outras obras representadas mais non publicadas: *Pola nosa culpa* (1939), *Triste retorno* (1941), *O brazo partido* (1941), *As tres Maruxas* e *¡Por borrachíns!* (1954).

³⁴⁹ María Isaura Vázquez Blanco (A Barrela-Carballedo-Lugo, 1906-Santiago de Compostela, 1998), actriz coñecida coma Maruja Villanueva, emigrou a Arxentina en 1926 onde antes de iniciarse na interpretación acadou éxito coma cantante, participando na condución de varios programas radiofónicos dirixidos ás comunidades galegas. Comezou en 1935 a súa actividade profesional interpretando cancións populares galegas. Fixo teatro con varios grupos bonaerenses: *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz; *O bufón de El-Rei*, de Vicente Risco e algunhas obras de Nicolás de las Llanderas. Como cantante, solicitaa Varela Buxán para a estrea da súa primeira obra, *Se o sei... non volvo a casa*, coa Compañía Galega Aires da Terra no ano 1938, participación a partir da cal se iniciou unha colaboración profesional que remataría na creación en 1939, con Varela Buxán, Fernando Iglesias “Tacholas” e outros actores, da Compañía Gallega Maruja Villanueva aproveitando a fama que a actriz tiña en Arxentina. Retornou a Galicia en 1962.

³⁵⁰ *Pola nosa culpa* (1939), *A xustiza dun muiñeiro* (1940) e *Taberna sen dono* (1941).

³⁵¹ O texto dramático non foi publicado ata o ano 1953 pola editorial Galaxia de Vigo.

³⁵² Fernando Luís Iglesias Sánchez “Tacholas” (1909-1991) naceu e criouse en Ourense nun momento no que a cidade estaba no seu máximo apoxeo cultural e galeguista. En 1921 emigrou a Arxentina onde comezou a desenvolver a súa actividade coma actor e animador de múltiples empresas culturais de carácter galeguista. Debutou coma actor en 1930 interpretando un monólogo na “Unión Orensana” de Bos Aires. Vinculado dende 1935 a Varela Buxán, participa, coas compañías Aires da Terra e Maruja Villanueva, nas obras deste autor: *Se o sei... non volvo a casa* (1938); *Pola nosa culpa* (1939); *A xustiza dun muiñeiro* (1940) e *Taberna sen dono* (1941), e mais na estrea de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao (1941). Neste mesmo ano interpreta, con Eva Carrera, o diálogo de Varela Buxán *O brazo partido* e, xunto con M. Boga, funda a Compañía de Comedias Galegas Boga-Tacholas que escenifica, entre outras, as obras: *O ferreiro de Santán*, de Varela Buxán (1941) e *Amores da aldea*, de A. Lozano (1944). Promove a Compañía de Arte Folclórico Gallego que debuta en 1954 con un espectáculo composto polas pezas *¡Por borrachíns!*, de Varela Buxán; *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz; *Estebiño*, *Na corredoira* e *Almas sinxelas*, de Xavier Prado “Lameiro”; *O sobriño*, de L. Echevarría e L. López, e *Cousas de rapaces*, do propio “Tacholas”. En 1957 fai *O Cantar dos Cantares*, de E. Blanco Amor e colabora nos proxectos teatrais de Ramón Valenzuela Otero (1960). En 1975, en Galicia, interpreta con actores do Teatro Circo unhas escenas de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao. Cómpre salientar que tamén fixo radio en galego e se incorporou ao teatro e cine arxentinos con representacións notables e máis de 50 películas, chegando a ser recoñecido polo mestre do Actor’s Studio Lee Strassberg. Véxase Pérez Rodríguez, Luís, *Historia do teatro galego na Arxentina. Un actor: Tacholas* (CEDG nº 90, maio 1991).

o Teatro de Cámara El Tinglado e o Teatro Popular Galego, proxectos fundado por Eduardo Blanco Amor en 1941 e 1957 respectivamente, este último, exclusivamente en galego.³⁵³

Coma dixemos ao principio desta sección, nos Cadernos da Escola Dramática Galega publicáronse varios números adicados ao teatro galego na emigración e no exilio. No número titulado *A Compañía Galega Maruxa Villanueva* (CEDG nº4, 1979) faise unha breve historia da andaina desta importante compañía teatral en Buenos Aires. Francisco Pillado e Manuel Lourenzo, responsábeis da publicación deste número, incluíron nel cartas-crónica enviadas por Varela Buxán, Fernando Iglesias “Tacholas”, a propia Maruxa Villanueva e Rafael Dieste. Pola súa banda, Luís Pérez Rodríguez foi responsábel de tres números publicados nos Cadernos sobre o teatro na emigración e no exilio: *Breve historia do teatro galego en Arxentina* (CEDG, nº 89, marzo 1991); *Historia do teatro galego na Arxentina. Un actor: Tacholas* (CEDG nº 90, maio 1991); *Historia do teatro galego en Arxentina. Un autor: Ricardo Flores Pérez* (CEDG nº 96, maio 1992). O primeiro destes tres números é un ensaio no que o autor fai unha panorámica do desenvolvemento do teatro galego en Arxentina dende finais do século XIX ata finais da década de 1960. No segundo destes traballos fai unha semblanza biográfica do actor Fernando Iglesias “Tacholas”. O terceiro número resulta especialmente interesante xa que se trata dunha edición que consta dunha introducción sobre a figura de Ricardo Flores Pérez³⁵⁴ e a importancia do teatro na emigración galega

³⁵³ O Teatro Popular Galego estreouse no Salón-Teatro do Centro Lucense de Buenos Aires coa posta en escaea de *Estadeiña*, de Manuel Lugo Freire, e un fragmento de *El Cantar de los Cantares*, con dramaturxia do propio Blanco Amor.

³⁵⁴ Ricardo Flores Pérez (Sada-A Coruña, 1903-2002) emigrou a Arxentina no ano 1929 e alí incorporouse aos proxectos culturais e patrióticos da colectividade galega exercendo o xornalismo en distintas revistas e xornais. Foi presidente do Centro Provincial Coruñés de Buenos Aires e fundou o Grupo de Teatro Lugo Freire para a representación de obras galegas. As súas obras máis importantes son as que seguen: *Mai e filha* (1932), *Un ovo de dúas xemias* (1938), *Enguedello* (1939), *Para isso som teu amigo* (1952), *Ugío* (1953) e *Catro estampas de Beiramar* (1961). Véxase Pérez Rodríguez, Luís, *Historia do teatro galego na Arxentina. Un autor: Ricardo Flores Pérez* (CEDG nº 96, maio 1992), pp. 1-4.

en Arxentina, engadindo tres pezas breves inéditas escritas por este autor que nos permiten facernos unha idea do tipo de teatro que se representaba con éxito para o público emigrante: *A nososa terra é nososa*, *Un remedio malfadado* e *O afiador*.

A praxe teatral de Ricardo Flores diríxese cara o costumismo reflectindo a Galicia da súa infancia e mocidade, pero é, ao mesmo tempo, un teatro que pretende ser histórico —estampa viva dunha época— e nacionalista —o emigrante debe sentir e expresar con orgullo os valores da Terra—. A primeira peza, *A nososa terra é nososa*, trata o tema da emigración por medio dunha acción sostida por tres personaxes representativos: o Vello con conciencia do noso e maldicindo o feito da emigración, a Nora que secunda a acción e o Neno que representa a esperanza dunha Galicia sen emigración. A segunda peza, *Un remedio malfadado*, constitúe un berro de rebeldía contra a emigración, que ten feito perder o mellor do pobo, dotado de grande dramatismo pois, neste caso, o Neno quere ir detrás dos pais. Finalmente, *O afiador* tenta captar un intre da vida rural galega reflectindo a moralidade das relacións de parella. As súas obras presentan unha serie de características comúns: presenza da expresión musical (cantigas, alalás, foliadas, etc.); os temas son anacos da vida real en Sada, Betanzos ou A Coruña; entre os personaxes aparece a parella idealizada de amantes nos que triunfa sempre a virtude nos usos e costumes forxados polos devanceiros; a anécdota argumental resólvese sorprendentemente conforme a unha peza ben artellada; emprega unha linguaxe coidada que reflicte a Galicia rural e mariñeira de primeiros de século; o léxico está seleccionado en función dos elementos positivos que ennobrece os seus personaxes e o nome de Galicia.³⁵⁵

Nos anos anteriores á Guerra Civil española a “catástrofe” da emigración, coma vimos no capítulo anterior, serviu coma sinal de identidade fundamental na

³⁵⁵ Véxase Pérez Rodríguez, *Historia do teatro galego na Arxentina. Un autor: Ricardo Flores Pérez*, pp. 1-4.

construcción do imaxinario galego e tamén como un elemento reivindicativo de primeira orde dentro da doutrina do galeguismo. A significación social do fenómeno da emigración para os galegos vai resultar enorme xa que afectaba ao desenvolvemento da Galicia exterior e, ao mesmo tempo, deixaba unha forte pegada na Galicia interior. O teatro escrito e representado na diáspora era unha versión máis do teatro costumista e folclórico anterior ás Irmandades da Fala. De todas maneiras, cómpre non esquecer as dificultades para a representación de teatro en galego, incluso en Arxentina, e o espectador-tipo que podería asistir a esas representacións. A publicación destes textos constitúe unha tentativa clara por parte dos responsabeis da Escola Dramática Galega de, por unha banda, darlle profundidade ao repertorio teatral e de establecer un elo, unha continuidade, no desenvolvemento do teatro galego, ademais de, por outra banda, homenaxear a todos aqueles que contribuíron a manter aceso o facho do teatro en galego na diáspora, deixando nun segundo plano a cuestión da calidade destas obras.

2.3. A aportación dos exiliados á diáspora galega: recomposición do discurso político e cultural

Tras o comenzo da Guerra Civil española en 1936 vaise producindo, paseniño, a incorporación e inserción na diáspora galega dos políticos, artistas e intelectuais —a meirande parte deles galeguistas— que se viron obrigados a exiliarse. Este feito propiciou que se levase a cabo dende o exterior unha recomposición e continuación do discurso cultural, político e artístico interrompido en Galicia. Mais ese discurso dos exiliados, como sinala González-Millán, vén condicionado por unha serie de trazos ben definidos: (1) unha linguaxe simultaneamente afectiva e reflexiva, na súa dobre

dimensión individual e social;³⁵⁶ (2) unha simultánea dualidade temporal e espacial expresada nun antes e un despois, un aquí e un alá, aos que se lles outorgan valores positivos e negativos; (3) unha conciencia nacional que explicaría a especial incidencia dunha linguaxe na que predomina a retórica dun imaxinario colectivo e no que se transmite a vivencia do exilio como unha experiencia fundacional, mais pensada igualmente en termos de futuro; (4) a conciencia dunha fuxida inevitábel e dunha necesidade de retorno persistente; finalmente, (5) “un horizonte utópico que habla de la mencionada orientación de la praxis del exilio hacia el porvenir en contraste con la emigración que tiende a mitificar un pasado ancestral, traducido generalmente en términos de una edad de oro o un paraíso perdido”.³⁵⁷

O discurso do exilio tende a correlacionarse con outros ámbitos sociais e culturais, sendo os discursos literario, político, etnolóxico e histórico os que teñen preferencia. Unha das cuestións máis relevantes, por suposto, vai ser a da lingua. A carencia dunha dimensión escrita culta para o idioma galego en Galicia, en palabras de Alonso Montero, “podía ser moi grave para a consideración e maila estimación que, no futuro próximo, tivesen as novas xeracións galegas do idioma en Galicia”.³⁵⁸ Ademais

³⁵⁶ Exemplo disto é o ensaio de Alfonso D. R. Castelao *Sempre en Galiza*, publicado en Buenos Aires por Edicións As Burgas en 1944.

³⁵⁷ González-Millán, Xoán, ‘El exilio gallego y el discurso de la restauración nacional’, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volume 6, 2002, 7-24 [8].

³⁵⁸ Alonso Montero, Xesús, *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane* (Vigo: Xerais, 1994) p. 49. En relación con isto, Luís Seoane reedita en 1940 en Buenos Aires, na editorial Emecé, os tres grandes clásicos da poesía galega do século XIX: *Aires da miña terra*, *Queixumes dos pinos* e *Follas novas*. Tamén en 1940 reedita o poemario de Manoel Antonio *De catro a catro*, prologado e traducido por Rafael Dieste, e *Cincuenta hombres por diez pesos* en edición bilingüe. En 1941 publica na colección Dorna de Emecé a antoloxía *Poesía gallega medioeval de los siglos XII al XV* e as *Cantigas de Macías o Namorado, trovador gallego del siglo XIV*. En 1942 publica en dous volumes o *Cancionero popular gallego* de José Pérez Ballesteros (1885-1886) e no ano seguinte reedita *Follas novas*, de Rosalía de Castro. En 1944 publica *María Pita e tres retratos medioevales* en Resol. Hai outras edicións de libros galegos que aparecen tamén en Buenos Aires neste período: *Espiñas*, de José Tobío Mayo, na editorial Celta (1941), *Jacobusland*, de Emilio Pita (1942), *Co pensamento na patria galega* de Antón Alonso Ríos e con prólogo de Castelao (1942), *Versos en gama de gaita*, de M. Prieto Marcos (1943), *Queixas*, de Áurea Lourenzo Abeijón (1943), *Sempre en Galiza*, de Castelao (1944). Luís Seoane tamén publica libros en castelán de autores galegos coma Murguía, Sarmiento, Vicetto, Vasco de Aponte, Pardo Bazán, Feijoo, Valle-Inclán, Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Rodríguez del Padrón, Nóvoa Santos, Francisco Sánchez, Dieste, Otero Pedrayo o Iglesia Alvariño. Para unha lista completa e detallada véxase o Apéndice I do estudio de Alonso Montero. De todas maneiras, en relación coa cuestión da lingua, tres

do obxectivo meramente pragmático de manter a lingua viva no eido escrito, esta reconstrucción cultural constituíu unha tarefa de grande valor simbólico e de recoñecemento a todos aqueles que perderan a vida por militaren na causa galeguista. A diáspora convertiuse, pois, no único espazo verdadeiramente libre para restaurar a memoria colectiva e continuar, dalgún xeito, o lento proceso de institucionalización da cultura galega. As revistas e editoriais creadas na diáspora convertíronse en espazos cruciais para a supervivencia da publicación en galego por parte dos exiliados.³⁵⁹

Segundo Alonso Montero, as clases ilustradas arxentinas tiñan unha idea en xeral pobre da cultura galega:

Daquela, as Institucións galegas, que son ducias e ducias, emiten, ás veces, signos precarios, xestos rudos: teatro chocalleiro, literatura chea de tópicos “folclóricos”, follas parroquiais inzadas de mal lacón e peores grelos... Son xestos e signos que están moi lonxe das páxinas literarias escritas nese exilio por Castelao, Rafael Dieste, Lorenzo Varela e tantos outros. Cómpre, pois, facer saber a esas clases ilustradas porteñas que a Galicia pertencen, tamén, o Valle-Inclán de *Divinas palabras*, o Roberto Nóvoa Santos de *El instinto de la muerte*, a Emilia Pardo Bazán de *Los pazos de Ulloa*, o P. Feijoo de certos *Ensayos...*, escritores e títulos forxados, dun xeito ou doutro, no humus vital e cultural no que se forxaron *Follas novas*, *Queixumes dos pinos* e *De catro a catro*. Pero eses estamentos ilustrados de Buenos Aires, en principio pouco interesados pola literatura “en lingua rexional”, achéganse a Galicia desde páxinas que tamén son unha expresión ou unha interpretación do noso existir. [...] Pois ben, todas estas páxinas e moitas outras foron

circunstancias concretas, segundo González-Millán, van influir nesta “misión” dos exiliados: o recoñecemento do galego como lingua co-oficial polo Estatuto de Autonomía aprobado en 1936, a praxe sociolingüística das comunidades de emigrantes dentro das que os exiliados se integraron e os condicionantes socioculturais, políticos e mesmo legais nos países de acollida. Véxase González-Millán, ‘El exilio gallego y el discurso de la restauración nacional’, p. 9.

³⁵⁹ Como exemplo pódense citar as revistas *Galicia Emigrante* (Seoane), *El Correo Literario*, *Opinión Gallega* ou *Galicia* e as editoriais bonaerenses Atlántica, Emecé, Nova, Alborada e Citania (Seoane), Terra e Céltiga (Blanco Amor).

reeditadas por Luís Seoane, quen, co seu saber e coa súa sensibilidade, establecía, dentro e fóra da colonia galega, unha imaxe de Galicia culta, suxestiva, plural, fonda.³⁶⁰

O labor editorial de persoeiros como Luís Seoane forma parte dun proxecto cun dobre obxectivo inmediato: a recuperación desa memoria histórica que sofre o silencio e a represión no propio país e a revalidación da cultura galega contrarrestando as imaxes deformadas e estereotipos negativos asociados coa emigración galega.³⁶¹

O que resulta evidente desta actividade editorial é que un dos focos principais dos esforzos dos exiliados era reivindicar a lexitimidade do idioma galego, mais o que realmente vían como imprescindible era consolidar a condición elevada da cultura galega, expresada tanto en galego coma en castelán, que estaba silenciada no propio país e que era descoñecida ou estaba desprestixiada nos países de acollida.³⁶² Os destinatarios deste proxecto son os galegos, tanto os da emigración coma os do interior, mais tamén os intelectuais e clases letradas dos países de acollida. A finalidade desta actividade sería, na opinión de González-Millán, “la percepción de autoestima que la comunidad de emigrantes se formaría de su propia cultura al ver como los sectores cultos de las sociedades de acogida comenzaban a valorar determinados aspectos de ella”.³⁶³

³⁶⁰ Alonso Montero, Xesús, ‘Luís Seoane, os libros e Gil Vicente’, prólogo a *Gil Vicente, Autos / Luís Seoane, Debuxos* (Sada: Edicións do Castro, 1991), citado en Alonso Montero, *As palabras no exilio*, pp. 51-52.

³⁶¹ A Exposición do Libro Galego, montada só con libros existentes en Buenos Aires, fundamentalmente de particulares, e organizada polo Centro Gallego de Buenos Aires en 1948, a primeira que se celebraba no mundo, forma parte desta estratexia para revelar á intelectualidade arxentina a importancia da cultura literaria galega. Ademais desta exposición, tamén cómpre sinalar a creación do Instituto Arxentino de Cultura Galega (1954) e a Asociación Galega de Universitarios, Editores e Artistas (1956), a fundación da librería-distribuidora Follas Novas (1957-64) ou a celebración dos Xogos Florais de 1968.

³⁶² O labor de Luís Seoane coma editor, como se pode deducir da nota de presentación da Editorial Citania emárcase claramente dentro desta dobre tarefa, mais enfocándose definitivamente no segundo aspecto: “Trátase dunha empresa que non ten máis programa que o de facer coñecer entre propios e extraños o espírito de Galicia”. Citado en Sixirei Paredes, Carlos, *Galeguidade e cultura no exterior* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995), p. 195.

³⁶³ González-Millán, ‘El exilio gallego y el discurso de la restauración nacional’, p. 12.

En relación coa valoración da cultura, os exiliados tentaron dalgún xeito matizar as tendencias populista e enxebrista vixentes no discurso cultural da diáspora galega, e incorporaron posicións ideolóxicas máis definidas —marxismo— e novas correntes estéticas, entre elas as teatrais, cunha actitude, nalgúns casos, decididamente rupturista, mais non sen que se producisen tensións entre tradición e anovación, entre enxebrismo e cosmopolitismo, dentro da mesma diáspora e cos galeguistas do chamado “exilio interior”.³⁶⁴ Ademais de loitar contra os prexuízos existentes en Arxentina sobre os galegos e a cultura galega, resultaba tamén necesario para os exiliados combater a estratexia franquista para penetrar en institucións que durante anos se definiron como fieis á República e ao Estatuto de Autonomía. Como exemplo desta estratexia, en 1948, no Centro Galego de Buenos Aires, admitiron a presenza dos “Coros y danzas de España”, o brazo folclórico de Pilar Primo de Rivera. A xuízo de Alonso Montero, “pola vía folclórico-sentimental unha organización franquista chegaba ao corazón dunha parte importante dos socios do Centro, a menos politizada, ante os cales a directiva cedeu por tratarse dunha actividade que, dende o seu punto de vista, non era política”.³⁶⁵ Obviamente, nada máis lonxe da realidade.

Cómpre non esquecer, pois, as dificultades intrínsecas á hora de desenvolver con certa continuidade un sistema teatral galego mínimamente “normalizado” nestas circunstancias históricas por falta de tecido social, de cobertura oficial e dunha tradición asentada, pola obrigación de contrarrestar diferentes discursos e tamén pola auto-

³⁶⁴ Como exemplo destas tensións pódese ver a correspondencia entre Luís Seoane e Ramón Piñeiro polemizando sobre o social-realismo que Alonso Montero reproduce en *As palabras do exilio* (Apéndice III), pp. 197-216. Lembremos que este tipo de tensións son as que contribúen en última instancia ao desenvolvemento do “sistema” ou “campo” literario segundo Itamar Even-Zohar e Pierre Bourdieu, o que reforza o papel que os exiliados tiveron á hora de que a literatura galega seguise a funcionar, aínda que baixo mínimos.

³⁶⁵ Alonso Montero recolle as palabras do presidente do Centro Galego de Buenos Aires nunha carta enviada a Otero Pedrayo datada o 30.8.1948 en relación coa Exposición do Libro Galego: “No quiero, por último, dejar de decirle que hemos tenido la satisfacción de recibir en nuestra sede social al conjunto de jóvenes gallegas que formaban parte del conjunto “Coros y danzas de España”, quienes, luego de un pequeño *lunch*, nos deleitaron con sus bailes y cantos típicos que nos transportaron por unos momentos a nuestra verde y lírica Galicia”. Alonso Montero, *As palabras no exilio*, p. 61.

conciencia da necesidade de crear un teatro posíbel para o pobo galego e para a súa comprensión progresiva dos valores estéticos como propios dunha lingua que se mantiña limitada aos usos coloquiais e rurais.

2.4. Liñas creativas no teatro galego da diáspora entre 1936 e 1970: Luís Seoane

De maneira sintética, pódense distinguir tres liñas creativas na actividade teatral desenvolvida na diáspora galega a partir de 1936: unha tendencia popular, acompañada ou non dun compoñente de estilización ou de crítica social, de ideoloxía xeralmente conservadora, continuadora das pautas rexionalistas exemplificada polas obras de Ricardo Flores Pérez e Manuel Daniel Varela Buxán; unha posición de compromiso, moderadamente anovadora dentro da continuidade coa liña popular que foi desenvolvida por Castelao e Blanco Amor; finalmente, algunhas tentativas anovadoras ou rupturistas representadas fundamentalmente por Luís Seoane e Rafael Dieste, aínda que este último nun plano meramente teórico. Xa falamos do teatro de Varela Buxán e Flores Pérez ao longo deste capítulo polo que imos centrarnos nas outras dúas tendencias.

A segunda tendencia que distinguimos máis arriba, facendo unha valoración pragmática do posíbel receptor do teatro galego, tenta manter a compoñente popular do teatro representado na emigración mais introducindo algunhas anovacións. Así, nas propostas dramáticas de Castelao e Blanco Amor mantense unha perspectiva claramente popular que desenvolverá os seus elementos anovadores a través da estética deformante do xénero da farsa, tamén de orixe popular.

O fito teatral na diáspora galega vai ser a estrea no Teatro Mayo de Buenos Aires en 1941 da obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse*. Esta peza fai unha fusión do tradicional co moderno: partindo dos tipos, motivos e linguaxe do teatro

popular, propón unha lectura tráxico-grotesca do tema dos amores serodios, en tres lances autónomos, que en realidade son realizacións dun mesmo drama con variacións na clase social dos personaxes e na maior ou menor honestidade das súas intencións, cun epílogo final conclusivo e didáctico. Castelao tratou traxicomicamente un tema de reminiscencias clásicas que xa aparece na comedia greco-romana (Plauto) e mesmo no teatro portugués do século XVI (Gil Vicente). O discurso dramático da obra resólvese seguindo as técnicas realista e expresionista. Os personaxes que forman o triángulo amoroso en cadanseu lance están individualizados, seguindo a estética realista, mais hai unha estilización de tipo expresionista sobre a base realista-popular do xénero que, na opinión de Ricardo Carballo Calero, supera os moldes do sainete costumista e o aproxima ao esquematismo —uso da estrutura paralelística— e expresionismo —uso dun imaxinario de orixe popular— de Valle-Inclán e das vangardas.³⁶⁶ Trátase dun espectáculo de esencia plástica, reforzada polo uso das máscaras e a compoñente musical. Todos estes recursos empregados por Castelao —a luz, a música, as máscaras, a técnica caricaturesca, os símbolos tomados do imaxinario popular— teñen o obxectivo de acadar unha estética desrealizadora e un distanciamento no receptor. Esta é a razón pola cal a obra pode ser interpretada dende perspectivas diversas: como unha peza de intención didáctica e moralizante ou coma unha obra de dimensión existencial.

A obra de Castelao non tivo unha acollida totalmente positiva por parte do público da diáspora mais si da intelectualidade galeguista. Como explicación desta fría acollida arguméntase que este público non estaba afeito a este tipo de teatro baseado en técnicas de distanciamento senón a un teatro realista que apelaba ao sentimento e á identificación cos problemas e situacións que se desenvolvían na escea. Por outra banda, como xa se mencionou, producíase en Arxentina un fenómeno similar ao que se

³⁶⁶ Carvalho Calero, Ricardo, 'Teatro de Castelao' (1984), en *Escritos sobre teatro* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, 2000), pp. 217-234 [230]. O texto apareceu recollido previamente en *Escritos sobre Castelao* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1989), pp. 247-265

dera en Galicia a finais do século XIX: existía un estereotipo negativo dos galegos moi difundido nos sainetes porteños de autores como Alberto Vacarezza³⁶⁷ e o teatro galego tentaba exercer, dalgunha maneira, un papel compensador facendo unha exaltación moral do pobo presentando aos galegos como honrados, traballadores, nobres, xenerosos, valentes e vítimas da inxustiza. Na obra de Castelao os personaxes deixan moito que desexar dende un punto de vista moral. Non é unha peza de carácter laudatorio e isto puido provocar o rexeitamento dos galegos da diáspora. Malia converterse nunha das pezas de literatura dramática galega máis importantes, e tal vez a máis representada, o caso é que hai que considerar un fracaso a ponte que, no seu momento, Castelao tentou tender entre o público popular e as elites cultas máis refinadas.³⁶⁸

Nos Cadernos publicouse un ensaio de Ricardo Carballo Calero titulado *Sobre Os vellos non deben de namorar-se* (CEDG, nº 33, febreiro 1983).³⁶⁹ A análise do autor pretende achegarse á intención de Castelao, aos procedementos técnicos empregados (usando, como novidade no momento, un modelo actancial) e ás fontes literarias desta obra clásica e singular.

En 1941 Eduardo Blanco Amor³⁷⁰ fundou o Teatro Español de Cámara “El Tinglado” e destes anos (1937-1943) datan a meirande parte das súas *Farsas pra títeres*

³⁶⁷ Alberto Vacarezza (Buenos Aires, 1886-1959) foi un dos máis importantes cultivadores do chamado “sainete porteño” que tentaba reflectir os tipos e costumes do seu tempo. Algunhas das súas obras máis famosas son *El juzgado* (1903), *Los cardales* (1913), *Tu cuna fue un conventillo* (1920) e *La comparsa se despide* (1932). Tamén escribiu libretos para zarzuela como *Los scrushantes* (1911).

³⁶⁸ Tato, ‘Literatura dramática galega. Primeira xeira, diáspora e exilio’, pp. 583-584.

³⁶⁹ O ensaio está tirado dunha conferencia impartida por Ricardo Carballo Calero no Instituto Eusebio da Guarda da Coruña, o 14 de maio de 1982, que foi transcrita por M^a do Pilar García Negro. Este texto apareceu recollido no volume *Escritos sobre Castelao* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1989), pp. 233-246 e posteriormente en *Escritos sobre teatro* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, 2000), pp. 197-208.

³⁷⁰ A produción teatral de Eduardo Blanco-Amor (Ourense, 1897-Vigo, 1979) componse das seguintes obras: *Farsas para títeres* (edición bilingüe que contén as pezas *Romance de Micomición e Adhelala, farsa para títeres especiosos; Amor e crimes de Juan el Pantera, farsa para títeres de cachiporra; Falsa morte e certa morte de Estoraque o indiano, farsa para títeres simuladores, con remate de negra; A verdade vestida, farsa violenta; Un refaixo para Celestina, farsa de tema tergiversado; Angélica no umbral do ceio, farsa realista*) (1973); *Teatro para a xente: O Cantar dos Cantares ou Galicia 1948; Fas*

(1973),³⁷¹ orixinariamente creadas en castelán que responden esteticamente ao teatro renovador antiburgués que se tentou facer durante a República para buscar un novo público e un repertorio máis axeitado a el.³⁷² Como no caso de Castelao, “a farsa representa a recuperación das esenciais máis orixinais e primarias do teatro polos seus vínculos cos títeres” e por estar dirixido ao seu “verdadero destinatario: o povo”.³⁷³ Blanco Amor consideraba que o receptor de teatro galego aínda non estaba preparado para o teatro de avangarda, que precisaba unha adaptación e exercitación das súas claves de recepción e que só era posible acadar este obxectivo a través dun teatro de diversión. Malia todo, Blanco Amor tenta na súa práctica teatral transcender os estereotipos das farsas populares e gañar a valoración da cultura propia e das posibilidades da lingua como medio de creación artística fronte a unha longa tradición de uso dos distintivos galegos desde a óptica da caricatura ridiculizadora. Tamén emprega o auto sacramental, liberado da súa carga relixiosa, para facer un teatro máis reflexivo e filosófico.³⁷⁴

Pilar Rus Gascón fai unha análise das farsas do escritor ourensán no seu ensaio *Conflicto ou integración nas farsas de Eduardo Blanco Amor (Unha réplica feminina a esta problemática)* (CEDG nº 77, maio 1989).³⁷⁵ A tese xeral de Rus Gascón é que “dentro do conxunto das farsas só os personaxes seguros de si mesmos se conducen por propia decisión e con autonomía á integración persoal e hai un contraste entre os

e Nefas ou O castelo enmeigado 5000 e pico, fantasía escolar para nenos dun colexio lujoso, e para ser representada por actores entre doce e catorce anos; A carauta, recreación galega dun tema –La Carátula– de Lope de Rueda. Século XVI; Os baralláns, recreación galega dun tema –Los habladores– de Miguel de Cervantes. Século XVII; Tres contos escénicos: 1º: A medosa Blandina, versión radiofónica; 2º: A lebre das ánimas, versión radiofónica (1974); A medosa Blandina, A tía Lambida (1982) e A lebre das ánimas (1980); Proceso en Jacobusland. Fantasía xudicial en Ningures (Revista Pipirijaina nº 15, 1980).

³⁷¹ Blanco Amor, Eduardo, *Farsas para títeres* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1973).

³⁷² Tato Fontaiña, Laura, *O teatro de Eduardo Blanco-Amor* (CEDG nº 99, xaneiro 1993). A súa primeira dramaturxia en galego é de 1955: *A tía Lambida, radioescenificación dunha “ocurrencia” popular galega*.

³⁷³ Tato, *O teatro de Eduardo Blanco-Amor*, p. 3.

³⁷⁴ Tato, *O teatro de Eduardo Blanco-Amor*, p. 3.

³⁷⁵ O texto foi verquido ao galego por Luís Pérez.

personaxes femininos, caracterizados pola súa grande fortaleza, e os masculinos, caracterizados pola súa inestabilidade”.³⁷⁶

En 1957 Blanco Amor funda o Teatro Popular Galego cun criterio máis realista e “posibilista” e axeitándose á sensibilidade do público tentando non caer no teatro costumista. Sendo Laura Tato, o escritor ourensán busca “a elevación artística do teatro” adaptándose á realidade do público emigrante “cunha clara intención didáctica e sen renunciar á dignidade temática e lingüística”.³⁷⁷ O Teatro Popular Galego esta pensado nunha liña popular e didáctica que deixa de lado tentativas demasiado arriscadas ou vangardistas: partindo da tradición festiva e parateatral galega, este proxecto conecta co teatro proxectado tanto polos autores do contorno de Nós como polas experiencias de teatro español levadas a cabo por Lorca (La Barraca), Dieste (Teatro Guiñol) ou Casona (Teatro del Pueblo). O seu grande éxito consistiu no feito de que posibilitou unha programación permanente de teatro galego ata a súa disolución.³⁷⁸ Algunhas das obras representadas aparecerán recollidas no volume *Teatro pra a xente* (1974).³⁷⁹

Laura Tato Fontaiña publica nos Cadernos un estudio monográfico no que proporciona unha panorámica xeral da actividade dramática do escritor ourensán, dende os seus inicios, durante a Guerra Civil, ata o seu retorno a Galicia no ano 1965, baixo o título *O teatro de Eduardo Blanco-Amor* (CEDG nº 99, xaneiro 1993). A investigadora,

³⁷⁶ Rus Gascón, Pilar, *Conflicto ou integración nas farsas de Eduardo Blanco Amor (Unha réplica feminina a esta problemática)* (CEDG nº 77, maio 1989), p. 12.

³⁷⁷ Tato, *O teatro de Eduardo Blanco-Amor*, p. 4.

³⁷⁸ Luís Pérez Rodríguez fai síntese dos principios que inspiraban o Teatro Popular Galego como representativos da liña teatral mantida sempre por Blanco Amor: o teatro como afirmación espiritual dun pobo. Criterio estético realista-posibilista, pensado para un público galego; dignidade no idioma, nos temas escénicos e na tipoloxía dos personaxes, pero “sen caer en estilizacións baleiras, nin en vangardismos estériles”. Pérez Rodríguez, Luís, ‘Eduardo Blanco Amor e o teatro popular’, en Tarrío, Anxo (coord.), *Eduardo Blanco Amor. Día das Letras Galegas 1993* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993), p. 107.

³⁷⁹ Blanco Amor, Eduardo, *Teatro pra a xente* (Vigo: galaxia, 1974). Este volume recolle algunhas obras que foran representadas na década dos sesenta en Arxentina, algunha delas interpretada por Fernando Iglesias “Tacholas”. *O Cantar dos Cantares ou Galicia 1948* foi a primeira obra representada polo Teatro Popular Galego en 1957.

cunha clara intención canonizadora, reivindica a figura de Blanco Amor coma “un dos grandes da literatura galega” que merece máis atención, alén dos prexuízos ideolóxicos e persoais que poidan existir sobre o autor ourensán.³⁸⁰

Nunha liña semellante á de Blanco Amor, pero politicamente máis comprometida, no que atinxe ao teatro da emigración, cómpre analizar en certa profundidade as propostas de Luís Seoane.³⁸¹ A contribución de ambos os dous autores é enorme, sen embargo Luís Seoane vai un paso máis alá facendo unhas propostas máis radicais tanto dende o punto de vista estético coma dende o punto de vista ideolóxico, expresadas no manifesto de 1974 *Cara un teatro popular galego* (CEDG nº 11, abril 1980) e postas en práctica nas súas tres pezas teatrais: *A soldadeira* (1957), *Esquema de farsa* (1957) e *O irlandés astrólogo* (1959).

Antes de concentrármonos no legado teatral de Luís Seoane, cómpre ter en conta que era un home polifacético que, ademais de artista plástico e dinamizador cultural — editor de revistas e libros e locutor radiofónico— cultivou todos os xéneros literarios tanto en galego coma en castelán. Ademais diso, como Xesús Alonso Montero evidencia na súa “biografía intelectual” *As palabras no exilio*, Seoane era un home de ideoloxía progresista, fortemente influído polo marxismo e comprometido coa loita pola mellora da sociedade. Mais a estética social-realista que propugnaba, influída polas formulacións marxistas da época, dende o punto de vista de Alonso Montero, “non

³⁸⁰ “O bilingüismo de Blanco-Amor é consecuencia do seu labor de escritor profesional, inimaxinábel como monolíngüe galego. Poida que, se en lugar de sobrevivir escribendo para Madrid, Informaciones ou Triunfo, tivese optado por ingresar nun asilo da caridade pública, xa tería alcanzado, de morto, o recoñecimento que tanto buscou en vida. Mais non tiña madeira de mártir. Era un inadaptado. O resultado de todo iso é que, sendo un dos grandes da nosa literatura, aínda está por facer a súa biografía, a compilación dos seus traballos coma xornalista e máis un estudo sério sobre a súa obra poética”. Tato, *O teatro de Eduardo Blanco-Amor*, p. 2.

³⁸¹ Luís Seoane López (B. Aires, 1910-A Coruña, 1979) é coñecido polas súas facetas de escritor e artista plástico. A súa obra dramática escrita orixinalmente en castelán e posteriormente traducida ao galego inclúe: *A soldadeira* (versión en castelán publicada en Buenos Aires en 1957), *O irlandés astrólogo*, traducida por Francisco Pillado (Edicións do Castro, 1980), *Esquema de farsa* (versión en castelán orixinalmente publicada na revista Galicia Emigrante, nº 31, 1957), traducida por Manuel Lourenzo (CEDG nº11, 1980). Para unha lista completa dos seus ensaios e artigos sobre temas teatrais véxase Lorenzo, M. e Pillado Mayor, F, *Diccionario do teatro galego (1671-1985)* (Barcelona: Sotelo Blanco Edicións, 1987), p. 143.

atopou boa acollida onde conviña que así fose: en Galicia e entre aqueles que, no fundamental, dirixían ou orientaban a cultura galega antifranquista”.³⁸²

Para Luís Seoane o teatro é a actividade que lle permite desenvolver ao mesmo tempo as súas facetas de artista plástico e de escritor, ademais de constituir un vehículo axeitado, por mor das súas posibilidades pedagóxicas, para imbuír na xente as súas ideas de liberdade, xustiza e solidariedade dende a súa perspectiva progresista e concepción dialéctica (marxista) da historia.³⁸³ A maioría dos estudiosos que se achegaron á obra de Seoane coinciden en subliñar o aspecto comprometido da mesma e isto, ademais do uso de técnicas anovadoras, obsérvase ben nos seus textos dramáticos.³⁸⁴

A soldadeira foi escrita inicialmente en galego en 1956 mais dada por primeira vez ao prelo en castelán, en versión do propio autor, un ano máis tarde.³⁸⁵ Trátase dun drama histórico con elementos novelescos no que se percibe a influencia de *O Mariscal* no seu obxectivo final: a creación de mitos históricos e nacionais, nobres no caso de *O*

³⁸² En palabras de Alonso Montero, Luís Seoane “foi durante moito tempo, sobre todo nos primeiros vinte e cinco anos de exilio, un intelectual comprometido coa idea de conxugar galeguismo e socialismo”, o cal converteuno no “protagonista dun acontecemento intelectual en gran parte inédito entre nós: establecer, no discurso da literatura e do pensamento galeguistas, o discurso progresista. [...] Luís Seoane emitía signos desde Buenos Aires que o Réxime de Franco perseguía e unha boa parte da *intelligentzia* galeguista non aprobaba. Seoane, chamado a se-lo iniciador ou incitador do discurso progresista nas Letras Galegas, ten que mastiga-la súa falta de eco mesmo entre aqueles que en 1958 nacían para a literatura e as inquedanzas políticas”. Véxase Alonso Montero, *As palabras no exilio*, pp. 21-22.

³⁸³ González, M. Fe e Requeixo, Armando, Estudio introductorio a *A soldadeira*, de Luís Seoane (ed. de X. L. Axeitos) (Sada: Edicións do Castro, 1996), pp. 12-13.

³⁸⁴ Así, Alonso Montero considera que a dramaturxia de Luís Seoane está na mesma liña da súa poesía: “un escritor comprometido coas xentes do común que no seu país sufriron ou sofren a historia”. Véxase Alonso Montero, *As palabras no exilio*, p. 106. González e Requeixo, pola súa banda, no estudio introductorio que fan na edición de *A soldadeira* de X. L. Axeitos, p. 16., afirman que “o teatro de Luís Seoane é un teatro fortemente comprometido, social, máis aínda ‘socialrealista’ e incluso, por momentos, marxista. É un teatro popular e realista, un teatro de denuncia sociopolítica radical, subversivo e rupturista”. Laura Tato califica a obra de Seoane como un “teatro cívico, social e histórico” que entronca con propostas contemporáneas semellantes como *Un soñador para el pueblo* (1958) de Buero Vallejo e incorpora as técnicas dramaturxicas de Synge, Piscator e, sobre todo, Brecht. Tato, ‘Literatura dramática galega. Primeira xeira, diáspora e exilio’, p. 585.

³⁸⁵ Seoane, Luís, *La soldadera* (Buenos Aires: Ariadna, 1957). A primeira edición desta peza en galego, a partir do texto autógrafo conservado pola viúva do autor, fíxoa Xosé Luís Axeitos e apareceu publicada no *Boletín Galego de Literatura*, nº 11, maio de 1994, 105-165. Posteriormente a mesma edición de Axeitos foi publicada por Edicións do Castro en 1996, cun estudio introductorio de M. Fe González e Armando Requeixo.

Mariscal e populares no caso de *A soldadeira*, como os propios títulos das obras evidencian. O xénero empregado permítelle a Seoane recrear nunha Galicia do pasado os problemas da Galicia do presente nunha lectura que debería resultar transparente para o receptor da época. O autor mestura os tempos mítico e histórico “nun proceso de mitificación da historia que, baleirada do seu significado escrito, pode cobrar outros valores connotados para o colectivo”.³⁸⁶ A acción desenvólvese no ano 1431, durante as loitas irmandiñas medievais, actualizadas pola presenza de tres labregos galegos contemporáneos —doadamente identificábeis polas súas roupas aínda que simbolicamente levan as mesmas ferramentas de traballo que os campesiños medievais— quen, nun proceso de autorrecoñecemento e autoidentificación guiado por Minia, a soldadeira do título da obra, rematan por decatarse da semellanza do pasado coa situación social, política e económica vivida en Galicia durante a postguerra: por exemplo a situación socioeconómica dos campesiños galegos contemporáneos, exposta no primeiro acto do drama, ou a represión do Cabido medieval de Compostela —que se equipara ao longo da obra a unha Deputación Provincial— contra os artesáns que apoiaban a revolta representado en forma de “paseos” que executan dous axentes —cabaleiros de Sant-Iago— vestidos coma falanxistas españois con fusís modernos. A escolla do tempo da acción é ben significativa da intención de Seoane: trátase dun momento clave na historia de Galicia en que o pobo adopta un verdadeiro protagonismo convertíndose nunha especie de heroe colectivo; ademais trátase dun feito da “intrahistoria” do pobo galego que non mereceu consideración nas crónicas e ficou

³⁸⁶ Iolanda Ogando engade: “Neste senso, é posíbel achegar pasado e presente a través da insistencia na pervivencia de estruturas ou modelos do pasado nunha repetición cíclica. Mais o aspecto temporal que lle confire o discurso histórico permite darlle un novo sentido a estas elaboracións mitificadoras: pódese acabar coa causa dos problemas, só cómpre saber facer o que no pasado non souberon e, deste xeito, a historia poderá continuar avanzando nunha nova dirección”. Ogando, *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, pp. 120-121.

relegado a un segundo plano no discurso historiográfico oficial.³⁸⁷ Toda a obra, asemade, constitúe unha reflexión sobre o propio feito teatral e o papel do teatro na sociedade. Seoane quere que a obra de arte ensine, aleccione, non renunciando a intervir na historia.

Un texto dramático como *A Soldadeira* exemplifica perfectamente a aportación dos exiliados ao discurso galeguista: unha visión “pro-activa”, un discurso anovador que, segundo González Millán, constitúe “un diálogo a tres bandas entre una determinada interpretación del pasado (la memoria histórica), un presente negativo (y por tanto negado) y un futuro que no podía sino ser radicalmente nuevo.” Trátase dunha actitude definitivamente rupturista fronte á experiencia do “mal histórico”, que se vía coma a causa da emigración e mais o exilio e contra certas interpretacións do pasado sociocultural galego que aínda seguían vixentes.³⁸⁸

Esquema de farsa foi publicada por primeira vez en castelán no número 31 da revista *Galicia Emigrante* de Buenos Aires (outono-novembro 1957).³⁸⁹ A peza foi reeditada, coas acotacións verquidas ao galego por Manuel Lourenzo, pola Escola Dramática Galega xunto co manifesto *Cara un teatro popular galego* (1974) e unha carta enviada polo propio Luís Seoane ao director da EDG, Francisco Pillado, con data do 21 de xuño de 1974 (CEDG nº 11, abril 1980). É unha peza satírica en tres actos que toma corpo a partir dun folleto publicado con motivo do “Día del Emigrante Gallego” celebrado na Coruña o 12 de outubro de 1956, no que se describe a cerimonia de

³⁸⁷ “A historia é, tanto mais que o relato de feitos dos governantes, a que nos teñen habituados os manuais, a relación de algaradas, protestas e esixencias do povo, do que ocorre na rua, aínda que todo este ruído queira logo esquecer-se polo erudito no siléncio e recollimento das bibliotecas... o heroi mais importante de Galicia, como ocorre en todos os países, é precisamente o próprio povo.” Véxase Seoane, Luís, ‘Importancia do povo dentro da historia’, en Braxe, Lino e Seoane, Xavier (eds.), *Galicia Emigrante (1954-1971): escolma de textos da audición radial de Luís Seoane* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1989), pp. 305-8.

³⁸⁸ González-Millán, ‘El exilio gallego y el discurso de la restauración nacional’, pp. 7-24 [15-16].

³⁸⁹ Seoane, Luís, ‘Esquema de farsa’, en *Galicia Emigrante*, nº 31, outubro-novembro 1957. Existe unha edición facsímile desta revista feita por Edicións do Castro en 1994 que contén este texto no terceiro volume.

imposición da Medalla ao Mérito do Traballo a dous emigrantes galegos, reproducindo os discursos do cronista, das diversas autoridades presentes no acto e dos propios emigrantes. En contraposición, na escena terceira do terceiro acto, Seoane recorre á intertextualidade e á intrahistoria para darlle á farsa un xiro trágico. Esta última escena representa un banquete ao xeito medieval conmemorativo do evento, durante o cal un xograr fai unha lectura dun discurso que contén todos os lugares comúns da propaganda franquista. Nese intre entran en escena as “viuvas dos vivos” de Rosalía, os emigrantes tuberculosos repatriados de Cuba, os obreiros galegos repatriados de Arxentina nos anos 30, as campesiñas de Seadur e dous personaxes de Castelao: o neno do libro de *Cousas* que agarda polo pai que volve das Américas e o debuxo do emigrante que volve a Galicia para morrer. O diálogo da farsa remata co texto empregado por Castelao nesta ilustración: “Eu non quería morrer alá, ¿sabe, miña nai?” A posterior acotación non deixa lugar a dúbida da intención do autor:

Eis o esquema de traxicomedia que podíamos escribir, se non se houbera xa representado na Coruña en outubro de 1956, sendo posíbel que, a partir desta data, se repita cada ano, como o Tenório o Día de Difuntos. Calquer emigrante que teña conciencia do drama que representa a emigración para o seu país, e do seu propio drama, non saberá, como espectador desta farsa, se rir ou chorar. Na obra os personaxes falan da grandeza de España, da civilización en América e do “precioso legado de aqueles viejos leones”, da nai ausente, da “Madre Patria”, da “España del amor”, das “santas aventuras de sus hijos”, etc., etc., e rematan cun banquete, como rematan case sempre estes actos. Faltou un personaxe, o Padre R., tamén da Habana. Pero é que hai personaxes, en Galicia e en América, para moito teatro.³⁹⁰

A obra pretende denunciar a falsidade demagóxica do tratamento político “oficial” da realidade da emigración. Seoane crítica sen misericordia a aqueles que

³⁹⁰ Seoane, Luís, *Esquema de farsa / Cara un teatro popular galego* (CEDG nº 11, abril 1980), p. 11.

ensalzan a emigración, descoñecendo os problemas da mesma ou terxiversando a súa realidade, e aos emigrantes enriquecidos que se prestan a colaborar nesta imaxe idílica dun fenómeno tan negativo. Unha vez máis, Seoane, apuntando ao carácter de cerimonia grotesca que ten o evento celebrado na Coruña, está tentando contrarrestar dende a súa posición de exiliado a falsidade do discurso oficial dominante que non podía ser contestado dende o interior.

A farsa está escrita en español e o emprego deste idioma resulta consustancial ao tono e intencionalidade da obra, por iso os editores dos Cadernos decidiron non traducilo.³⁹¹ Manuel Lourenzo verqueu ao galego as acotacións, que teñen un absoluto carácter narrativo e amosan a ironía do autor. Véxase como exemplo o seguinte fragmento do segundo acto que recolle o discurso do Sr. Delegado do Traballo cando entrega as medallas e a acotación subseguinte:

Yo que soy hijo de emigrante, y que por eso os ruego perdonéis la emoción que puedan tener mis palabras, pude saber de la vida de los que a trabajar iban a América. Así el que empezaba barriendo a los once años, podía concebir la esperanza de ser dependiente a los dieciocho, apoderado a los veintitrés y dueño de una explotación comercial a los treinta y cinco. (Nota do autor: aquí matinamos que temos máis de trinta e cinco anos e non somos donos dunha explotación comercial. Craro que non todos podemos empezar barrendo, como pasa no sainete criollo e na fantasía tropical do Sr. Delegado do Traballo.)³⁹²

³⁹¹ Os fragmentos do discurso do Sr Delegado do Traballo na entrevista co Cronista durante o segundo acto falan por si mesmos: “La emigración es un bien y por ello hemos de prestarle nuestra atención. [...] Sin discusión. Es un bien para un país de emigración, porque permite una mayor participación en la renta, al disminuir la población [...] ...nuestros emigrantes, al trabajar en tierras hispanoamericanas con todo el ardor de su corazón, trabajan para España. Hoy es un hecho el nacimiento y gigantesco desarrollo del formidable aglutinante que une a toda la Hispanidad bajo el signo de lo social. Estas medallas vienen a significar eso: la presencia eterna de España en todas las santas aventuras de sus hijos”. Seoane, Luís, *Esquema de farsa / Cara un teatro popular galego* (A Coruña: C.E.D.G. nº 11, abril 1980), p. 8.

³⁹² Seoane, *Esquema de farsa*, p. 6. Non deixa de ser reveladora a mención ao “sainete criollo”, precisamente un dos discursos que sinalamos con anterioridade que contribuían á creación do estereotipo negativo dos galegos. Nesta edición, por indicación da viuva do autor, omítense os nomes propios que aparecían no orixinal e substitúense por iniciais.

Trátase dunha peza aberta que se presenta a si mesma coma un esquema para unha representación, dun teatro a xeito de *happening*³⁹³ e dun teatro documental³⁹⁴ que pode poñerse en relación cos traballos de Piscator ou Peter Weiss na medida en que se trata dun texto dramático que combina o teatro épico coa técnica da montaxe e o uso de fontes reais.³⁹⁵ A fábula fragmentase nunha serie de secuencias textuais ou escénicas que aparecen “montadas” nunha sucesión de momentos autónomos. É unha técnica propia do teatro de axitación ou *agit-prop*³⁹⁶ que fai da obra teatral unha especie de xornal ou revista política viva, presentando as noticias en series de flashes de informacións dramatizadas, da mesma maneira que os medios de comunicación de masas, cunha luz crítica. As fontes son reutilizadas e, en lugar da fábula e da ficción, os materiais fragmentarios ordénanse segundo o seu valor contrastivo e explicativo coa fin de criticar a visión habitual da sociedade imposta por un grupo ou unha clase e ilustrar a tese do autor. Este tipo de teatro busca unha intervención estética e non directa sobre a realidade coa fin de iluminar as causas profundas do feito descrito e, na medida do posíbel, suxerir solucións alternativas.

³⁹³ O *happening* é unha forma de actividade teatral que non utiliza un texto ou un programa fixados de antemán, todo o máis un guión ou un «manual de instrucións». O obxectivo é conseguir o que se denomina un *evento* (George Brecht), unha *acción* (Beuys), un procedemento, un movemento, unha *performance*, é dicir, unha actividade proposta polos artistas e mais os participantes recorrendo ao azar, ao imprevisto e o aleatorio, sen propósito ningún de imitar unha acción exterior, de contar unha historia, de producir unha significación, e empregando para acadar este obxectivo todas as artes técnicas imaxinabeis, así como a realidade ambiente. O *happening* non ten nada que ver cun activismo desordenado ou catártico: trátase, máis bien, de propoñer *in actu* unha reflexión teórica sobre o espectacular y a produción dun sentido dentro dos límites estrictos dun entorno previamente definido. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 231.

³⁹⁴ O teatro documental só emprega documentos e fontes auténticas, seleccionados e montados en función da tese política do dramaturgo. Constitúe unha resposta ao gusto actual pola reportaxe e mais o documento verdadeiro, ao imperio dos medios de comunicación que inundan as audiencias de informacións contradictorias e manipuladas, usando unha técnica similar. El teatro do documento pode considerarse el heredeiro do drama histórico. Oponse a un teatro de pura ficción, por ser idealista e apolítico, e rebélase contra a manipulación dos medios manipulándoos tamén con obxectivos partidistas. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 451.

³⁹⁵ Vieites, Manuel F., ‘El exilio gallego en Buenos Aires. El caso de la creación dramática: de Castelao a Luis Seoane’, en *ADE/Teatro* 98, Madrid, 2003.

³⁹⁶ O teatro de *agit-prop* (axitación e propaganda) aspira a sensibilizar a un público fronte a unha situación política o social. Aparece despois de la revolución rusa de 1917 y se desarrolla sobre todo en la U.R.S.S. y Alemania, despois de 1919 y hasta 1932-33. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 441

O irlandés astrólogo foi orixinariamente escrita e publicada en castelán en 1959 e presenta tamén influencias brechtianas, empregando unha técnica semellante á de *A soldadeira*.³⁹⁷ A obra desenvolve fundamentalmente o tema do conflito entre o poder establecido e a liberdade individual empregando o motivo da Inquisición: o saber institucionalizado como ortodoxia e a represión física e intelectual exercida sobre aqueles que as institucións califican de heterodoxos. En relación con isto, Seoane toca aspectos que forman parte de seu universo ideolóxico e persoal como o do exilio ou a crítica ao poder eclesiástico, que xa aparecían noutras obras súas. O protagonista é o profesor de retórica Patricio Sinot, exiliado irlandés do século XVII que se caracteriza polo amor á súa terra e o desexo de saber, manifestado na súa paixón pola astroloxía. Sinot será primeiramente silenciado e logo xulgado e condenado pola Inquisición de Compostela e polos catedráticos do Claustro Universitario. Este personaxe, polas súas circunstancias persoais, semella ser un trasunto intelectual do propio Seoane e doutros moitos exiliados galegos. Unha vez máis Seoane emprega técnicas brechtianas para presentar os feitos e as ideas: utiliza personaxes observadores-narradores como o Traficante de Ungüentos e o Bufón para enmarcar a historia e durante a obra o espectador asiste a unha representación de monicreques organizada polo Traficante que reproduce parodicamente unha escea do propio proceso inquisitorial contra Patricio Sinot. É metateatro puro. O espazo escénico sitúase nunha Compostela do século XVII que, outravolta, non deixa de ecoar a Galicia contemporánea baixo o réxime de Franco.

En canto ás súas teorías sobre o teatro e influencias, Seoane considera que Castela e Dieste deben ser os modelos a seguir no desenvolvemento do teatro galego, mais non esquece outros dramaturgos como Valle-Inclán, de sentimento e estética galega mais de lingua castelá. Fóra da tradición galega, Seoane valora a obra de Gil

³⁹⁷ Seoane, Luís, *El irlandés astrólogo* (Buenos Aires: Losange, 1959). Francisco Pillado traduciu ao galego esta obra e foi publicada por Edicións do Castro en 1980.

Vicente, o teatro irlandés cos autores do Abbey Theatre de Dublín —O’Leary, Synge, Lady Gregory, Moore, O’Casey, Yeats— e as propostas de Grotowski.

Luís Seoane cré na utilidade do teatro como plataforma reivindicativa, instrumento de concienciación nacional e revulsivo social, mais é consciente de que ningunha das propostas que estaban ofrecendo os intelectuais galegos, incluíndo a súas propias, era válida para se achegar ao pobo por mor das condicións políticas e de colonización cultural. As súas obras non chegaron a subir á escea e a representación en Buenos Aires de *Os vellos non deben de namorarse* resultara ata certo punto un fracaso. No ano 1963 Luís Seoane escribiu para unha audición de *Galicia Emigrante* un breve texto titulado “Un teatro popular galego” que foi publicado por Galaxia no volume *Comunicacións mesturadas* (1973)³⁹⁸ no que, diante desta situación, propuña unha fórmula nova: “un teatro que se apartase o máis posíbel da literatura e se convertise en acción, mímica e acción”, con decorados “suxestivos”, semellantes aos dos Noh xaponeses ou aos do teatro chinés, e que se puidese representar en calquera lugar.³⁹⁹ No posterior manifesto *Cara un teatro popular galego* (1974) recolle e xustifica as súas propostas formuladas once anos antes apoiándose no labor dos principais renovadores do teatro contemporáneo: Grotowski, Schechner, “The Performance Group” e o Teatro Comunitario de Nápoles.

Para Seoane, o teatro galego ten que se fundamentar na obra de Rafael Dieste e Castelao mais debe iniciarse desde as primeiras e máis elementais formas teatrais — formas do entroido, máscaras, etc.— e dar ao actor a relevancia que merece como elemento máis importante do teatro. Defende un teatro reducido ao sentido da vista no que o pintor predomina sobre o poeta, o actor é substituído pola “supermarioneta” e o texto é substituído polo xesto, o movemento e mais a danza. Na súa opinión, o retorno á

³⁹⁸ Seoane, Luís, *Comunicacións mesturadas* (Vigo: Galaxia, 1973)

³⁹⁹ Seoane, Luís, *Esquema de farsa / Cara un teatro popular galego* (CEDG nº 11, abril 1980), p. 12.

improvisación e sinxeleza das formas parateatrais da tradición popular e ao teatro medieval era a única posibilidade de se achegar a unha cultura que levaba séculos reducida á oralidade:

Dende fai moitos anos, matino que ó teatro sóbralle todo aquilo que o afán comercial foi engadindo e afastándoo do pobo, e tamén moitas verbas. Penso que temos que voltar ó xograr e ó saltimbanqui. A facer na cidade o teatro que podería facerse nunha aldea, e, nas aldeas, facer teatro. Comezar de novo, e deixar as terías pra analizalas logo dos resultados e sin que elan [sic] créen cánones. Como noutro orden trocar calquer locar en Casa de Cultura onde, enmáis, se faga teatro.⁴⁰⁰

Houbo outras tentativas anovadoras na diáspora galega da man doutros exiliados como Rafael Dieste, Isaac Díaz Pardo ou Ramón de Valenzuela. Dieste non publicou teatro en galego durante o período no exilio —aínda que *A fiestra valdeira*, publicada orixinarmente en 1927 e estreada en Rianxo en 1935, foi reeditada en 1958 pola editorial Citania, fundada e dirixida por Luís Seoane— mais certamente contribuiu ao debate estético escribindo o seu *Tratado mínimo del arte de la escena* (1944). Neste texto, Dieste propón afastarse das pautas da farsa e interésase polo desenvolvemento dunha poética da representación, aproximándose tamén nunha liña decididamente anovadora aos presupostos das tendencias de renovación escénica europea de Meyerhold, Craig ou Grotowski. Isaac Díaz Pardo, mais coñecido polo seu labor de artista plástico e os seus traballos en escenografía, publicou *Midas* e *O ángulo de pedra* no ano 1956 tamén na editorial Citania e Ramón de Valenzuela (1914-1980) traduciu e representou en 1963 *La camisa*, de Lauro Olmo, e *The Tinker's Wedding* (*O casamento do latoeiro*), de John M. Synge. Un ano despois estrenou en Buenos Aires *As bágoas do demo*, dirxida por Eduardo Blanco Amor.

⁴⁰⁰ Seoane, *Cara un teatro popular galego*, p. 12.

2.5. Os Cadernos da EDG ante o teatro da diáspora

Os emigrantes e os exiliados galegos en Latinoamérica levaron a cabo unha empresa cultural que constituíu un factor esencial, chegando a converterse no espazo central de funcionamento do sistema, á hora de manter viva a cultura galega na postguerra.

Segundo Norma Rodríguez González:

A denominación diáspora marca unha relectura da significación da emigración galega do período e, o que é máis interesante, implica a súa posta en relación con realidades parellas noutras comunidades étnicas, nacionais ou relixiosas, cun claro compoñente ideolóxico. Ao encadRAR o teatro do exterior neste marco subliñase a súa valoración como un dos espazos que canalizaron o valor simbólico e iconográfico da cohesión da comunidade galega emigrada, revertendo directamente na mesma identidade galega como tal. Esta dimensión, independentemente do valor intrínseco dalgunhas das creacións que tratamos, dota de gran relevancia toda a actividade cultural desenvolta nas colonias galegas de América, que foron catalizadoras da identidade de Galicia como pobo.⁴⁰¹

A diáspora galega entre 1936 e 1960 foi, pois, salvagarda da cohesión da comunidade e influíu decisivamente na articulación da identidade cultural na propia Galicia. Ademais, o labor dos intelectuais no exilio foi determinante na recodificación do galeguismo posterior á Guerra Civil cara a posicións decididamente progresistas que continuará na Galicia do interior a partir dos anos 60. Coa publicación destes números adicados ao teatro feito na diáspora galega, a EDG, a través dos Cadernos, está a reivindicar “a dimensión histórica —e non localista— da actividade dramática galega”, defendendo, por unha banda, o sistema e afirmando, pola outra, o propio lugar que a Escola ocupaba dentro del.⁴⁰² Os ensaios publicados sobre o desenvolvemento do teatro galego en Arxentina e sobre figuras como Maruja Villanueva, Fernando Iglesias

⁴⁰¹ Rodríguez González, ‘Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio’, p. 109.

⁴⁰² Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 136.

“Tacholas” e Ricardo Flores Pérez contribúen de novo a homenaxear a aqueles persoeiros que mantiveron vivo o teatro galego en circunstancias dobremente difíciles: á de por si marxinal situación da lingua e cultura galega fronte ao castelán, hai que engadir a marxinação social e os prexuízos que o emigrante sofre na sociedade que o “acolle”. Manter unha constante actividade cultural nestas circunstancias é un labor que merece recoñecemento, alén do carácter e calidade desa actividade. Estes ensaios, ademais, contribúen a encher baleiros na historia do teatro galego, dándolle unha continuidade que axudará á lexitimación da refundación do sistema teatral galego nos anos 70. A publicación dos textos inéditos de Ricardo Flores Pérez encádrase dentro da tarefa arquivística da Escola Dramática Galega, unha actividade que por si mesma lle reporta prestixio á propia institución situándoa nunha posición central no sistema en fase de institucionalización.

A atención prestada á figura de Luís Seoane merece ser especialmente considerada. A través das súas pezas teatrais e manifestos artísticos, Seoane propón unha renovación do teatro galego coa que os responsábeis da EDG semellan identificarse: o uso de técnicas distanciadoras (teatro épico, farsa, etc.), a dimensión ideolóxica-nacional e mais a aposta pola plasticidade e a parateatralidade como elementos definidores dun teatro verdadeiramente “popular” non están lonxe das propostas que na práctica se defenden a través dos Cadernos. Ademais resulta fundamental a reincorporación e canonización dun persoeiro tan relevante para a cultura galega como Luís Seoane ao sistema teatral, aínda que sexa por medio da tradución dos seus textos.

É posíbel afirmar que, ata aquí, practicamente pódese considerar a totalidade da literatura dramática galega coma un “macro-texto nacional” constituído por este conxunto de textos “que rexistran directamente as macrometáforas deseñadas ou

promovidas polos respectivos idearios nacionalistas que, dalgún xeito, guían ou condicionan monolóxicamente a dinámica do discurso literario” e tentan converterse en representación da identidade colectiva e artelladores dunha cultura nacional.⁴⁰³ Personaxes de extracción popular, tipos sociais da Galicia rural e mariñeira, ambientación rural e temática costumista e didactismo. En liñas xerais estes son os trazos recorrentes no teatro galego escrito e representado durante a ditadura franquista ata os anos 70, tanto na literatura dramática desenvolvida no interior, coma no teatro escenificado na diáspora. Aínda que, no primeiro caso, se podería relacionar este retroceso estético tamén coa necesidade de presentar as pezas como folclóricas para evitar problemas coa censura. A chegada dos exiliados a partir de 1936 enriquece o teatro feito na diáspora con certas anovacións: uso de elementos parateatrais tirados da antropoloxía cultural, uso de algunhas técnicas distanciadoras do teatro culto (alegoría, metateatralidade, narradores, ruptura das convencións teatrais), re-utilización de subxéneros populares como a farsa, etc. Este feito tivo como consecuencia unha pequena reconfiguración do sistema teatral que, aínda que só acadou un grao relativo de consolidación institucional e de público, adequou sen embargo, un enorme valor simbólico, independentemente do valor intrínseco das obras, como elemento de cohesión da comunidade e catalizador da identidade de Galicia como pobo.

Polo que respecta ao funcionamento do sistema literario/teatral, obsérvase unha correlación entre as disposicións e posicións que os autores e intelectuais da diáspora teñen e ocupan e as propostas estéticas que desenvolven: en xeral, os autores que se incorporan á diáspora con anterioridade á Guerra Civil, como López Pérez, ou que comezan a desenvolver a súa actividade teatral alí, como Varela Buxán, tenden a ocupar a posición dominante no campo de gran produción, desenvolvendo un teatro

⁴⁰³ González-Millán, *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, p.78.

conservador, de estética realista e temática costumista, que será o de maior éxito entre os membros da comunidade; aqueles intelectuais e autores que xa posúen certo capital simbólico antes da súa chegada, como Castelao e Blanco Amor, adoptán posicións ideolóxicas e estéticas moderadamente anovadoras; finalmente, aqueles persoeiros como Luís Seoane, Dieste ou Lorenzo Varela que loitan por adequerir o seu capital simbólico na diáspora posteriormente a 1936 tenden a adoptar as posicións máis rupturistas, tanto no plano estético coma no ideolóxico.

Outro elemento que é importante subliñar é a suspensión temporal do que González-Millán denomina “criterio filolóxico”.⁴⁰⁴ Dende as Irmandades da Fala a cultura galega vén definida polo uso da lingua. Durante o período en que a cultura galega fica restrinxida ao labor da diáspora, os dinamizadores culturais dirixen o seu foco á lexitimación da mesma, ben sexa expresada en galego ou en castelán. Este feito, segundo Even-Zohar, é habitual en sistemas que se atopan nunha situación máis que precaria nun intre determinado da súa historia:

When faced with a state in which this optimum can no longer be maintained, and depending on the power of pressures exerted, systems employ a large gamut of solutions. In many acute cases, the insufficiency of the system in question may push it towards adopting other systems, thus creating bi- or even multi-lingual polysystems. The frequency of such solutions is clear evidence of their power to prevent disintegration of the system. Normally such structures are deserted once it becomes possible.⁴⁰⁵

Neste tempo cómpre adaptarse ás circunstancias e obter primeiro a valoración desa cultura e establecer un diálogo coas elites culturais, castelán-falantes, dos países de acollida. Esta é a razón fundamental pola que Blanco Amor ou Luís Seoane non

⁴⁰⁴ Véxase González-Millán, Xoán, ‘O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión’, *Cadernos da Lingua*, 17 (1998), 5-24.

⁴⁰⁵ Even-Zohar, Itamar, “Interference in dependent literary polysystems” en ‘Polysystem Studies’, *Poetics Today*, 11, 1 (1990), pp. 1-268 [81].

dubidan en publicar ou estreir as súas pezas teatrais en galego ou en castelán xa que, en calquera caso, tratábase de reivindicar a validez da cultura galega e acadar o aprezo da mesma. Cando o centro de produción cultural volve a situarse en Galicia, durante os anos sesenta, volve instaurarse o criterio filolóxico e estas obras son reintroducidas no aínda precario sistema teatral galego a través da tradución.⁴⁰⁶

3. O Premio Abrente e a Mostra de Teatro de Ribadavia (1973-1980)

A organización por parte da Asociación Cultural Abrente (1969-1983) da Mostra de Teatro de Ribadavia e do Premio Abrente de textos dramáticos foi o feito que nos derradeiros anos da ditadura franquista máis contribuíu á revitalización do teatro galego.⁴⁰⁷ Ademais da súa importancia á hora de situar o teatro galego novamente nun espazo público, ao redor deste premio e da Mostra de Teatro de Ribadavia constituíuse unha nova e importante xeración de dramaturgos, aínda que sería mellor consideralos “xentes do teatro” xa que o seu labor non se reduciu só á escrita senón que participaban activamente en todo o proceso creativo.

A actividade da Asociación Cultural Abrente⁴⁰⁸ desenvólvese nos seus inicios baixo uns condicionantes ideolóxicos, políticos, estéticos e culturais moi específicos: o obxectivo fundamental é a recuperación dunha identidade democrática, libre e

⁴⁰⁶ A editorial Galaxia publica en galego o teatro de Blanco Amor recollido nos volumes *Farsas prácticas* (1973) e *Teatro prá xente* (1974). Manuel Lourenzo fará o esforzo de traducir as pezas en castelán de Seoane e Dieste publicando *Esquema de farsa*, *Cara un teatro popular galego* e *A doncela guerreira* nos Cadernos da EDG; Francisco Pillado traduce e publica en Edicións do Castro *O irlandés astrólogo* en 1980; *Viaxe e fin de don Frontán*, de Rafael Dieste foi traducida por Xesús Rábade e Helena Villar e publicada por Edicións do Castro en 1982; finalmente X. L. Axeitos publica a versión en galego de *A soldadeira*, do propio autor, no *Boletín Galego de Literatura* en 1994 e, dous anos despois, en Edicións do Castro.

⁴⁰⁷ “Sen dúbida ningunha, se algún acontecemento dos últimos vintecinco anos debe ser considerado determinante no proceso de restauración e consolidación do teatro en Galicia, ese é a Mostra de Teatro en Galego e o Concurso de Textos Teatrais que a Asociación Cultural Abrente de Ribadavia convocou entre 1973 e 1980”. López Silva, Inmaculada e Vilavedra, Dolores, *Un abrente teatral. As mostras e o concurso de teatro de Ribadavia* (Vigo: Galaxia, 2002), p. 15.

⁴⁰⁸ Para una panorámica da pre-historia, constitución e evolución desta asociación cultural, véxase López Silva e Vilavedra, *Un abrente teatral*, pp. 25-144.

galeguista no contexto do valor simbólico do asociacionismo cultural dos anos 60 coma mecanismo de contestación, nun momento histórico marcado politicamente polos acontecementos de Maio do 68 en Francia, a *Revolução dos Cravos* en Portugal (1974) e a situación agonizante da ditadura franquista en España. Para entender a importancia de Abrente para a posterior configuración do teatro galego contemporáneo, hai que ter tamén en conta os cambios operados durante ese período na sociedade, especialmente no ámbito das clases medias: en primeiro lugar, existían pequenos sectores da mocidade galega que tiveran acceso á cultura europea tras os anos da autarquía; en segundo lugar, produciuse un salientable incremento do alunado procedente de familias campesiñas e obreiras na universidade nos anos 60 e 70, coa conseguinte ampliación do propio sector das clases medias; en terceiro lugar, a universidade convertiuse nun ámbito de intercambio de ideas procedentes do galeguismo e de actividade política clandestina que levou ao espallamento de ideais democráticos, nacionalistas e antidictatoriais entre esa mesma mocidade; en cuarto lugar, o asociacionismo cultural era percibido coma unha estratexia axeitada para combater a ditadura; finalmente, entre a sociedade existía unha expectativa xustificada da fin do franquismo e dun cambio inminente.

Dende un punto vista especificamente teatral, os membros de Abrente foron conscientes da desatención por esta actividade no proceso de recuperación cultural galeguista que se puxera en marcha tras a fundación de Galaxia no ano 1950 e da necesidade de recuperar o teatro galego, redefini-lo e adaptalo ás novas circunstancias socio-políticas que se estaban a dar en Galicia. Coma sinalan López Silva e Vilavedra no seu estudio monográfico:

A partir dunha análise das condicións do contexto no que se achaban inmersos, decatáronse de que o teatro galego precisaba un pulo decisivo, pois o déficit de produción de novos textos, amais do descoñecemento da existencia dos do pasado máis inmediato, comezaba a

ser alarmante. Desde o punto de vista escénico, a situación era un auténtico ermo, malia a actividade dos grupos afeccionados vencellados ó propio asociacionismo que, de certo, non atopaban un mecanismo de interconexión que facilitase nin sequera o diálogo e, desde logo, moito menos que se puxese en marcha un movemento de teatro independente semellante ó que, polas mesmas datas, estaba xurdindo noutras áreas de España, nomeadamente en Cataluña.⁴⁰⁹

En xeral, pódese dicir que o labor de Abrente contribuíu de maneira decisiva á reactivación do teatro galego tras a Guerra Civil e esta reactivación, da que o proxecto da EDG constituíu unha evidente continuación, foi a que abriu os camiños da contemporaneidade para a nosa escena.

3.1. A Mostra de Teatro de Ribadavia

Polas Mostras de Ribadavia pasaron 108 grupos con máis de 120 obras teatrais entre 1973 e 1980, e polo Concurso máis de 80 textos nese mesmo período. As oito Mostras celebradas, cos seus conseguintes debates, serviron coma punto de inflexión para o desenvolvemento do teatro galego contemporáneo. É posíbel establecer dúas fases ben diferenciadas na súa evolución: as mostras celebradas entre 1973 e 1977 están dominadas por unha serie de cuestións relacionadas coa escasa presenza do teatro en Galicia e o tipo de teatro que era necesario facer para revitalizar a escea, ampliar o repertorio e crear unha estética teatral propia; as mostras celebradas entre 1978 e 1980 centraron os seus debates en cuestións coma a profesionalización dos grupos, a dependencia do teatro galego do discurso político —e o debate entre o compromiso político e estético— e mais a cuestión da autoría. Seguindo a análise que fan López

⁴⁰⁹ López Silva e Vilavedra, *Un abrente teatral*, p. 17.

Silva e Vilavedra, imos facer unha síntese dos principais trazos que caracterizaron cada unha das Mostras.⁴¹⁰

A I Mostra no ano 1973, co recurso dos grupos ao clásico, a modalidades canónicas do teatro galego contemporáneo (Rafael Dieste, Xenaro Mariñas del Valle, Álvaro Cunqueiro ou Eduardo Blanco Amor) e o uso de traducións (Molière) ou adaptacións (Eurípides) amosa un teatro apegado á literatura e mais ás reivindicacións lingüísticas que busca a autolexitimación do propio traballo teatral. A partir da II Mostra (1974) faise evidente a consciencia da necesidade dun teatro que servise aos intereses ideolóxicos e socioculturais de Galicia. Nesta mostra conviven teatro costumista e realista con outras opcións de factura clásica e mesmo con algúns exemplos de dramaturxia anovadora, baseada no emprego de elementos expresionistas e simbolistas, ou teatro de autoría colectiva. A III Mostra (1975) caracterízase pola promoción do teatro infantil, que xa tivera o seu espazo nas mostras anteriores, a representación de autores galegos e a escrita de textos dramáticos por parte dalgún dos membros dos grupos coma alternativa á escaseza de textos dramáticos. Malia que os espectáculos máis valorados fosen a adaptación de *Macbeth* por parte de Teatro Circo e *S.O.S. do estrelecer* de Histrión 70, adaptación de textos poéticos de autores galegos canónicos, certos sectores consideran a adaptación de clásicos universais ao galego coma unha práctica “reaccionaria”. Na IV Mostra (1976) triunfa o espectáculo *Metá e metá*, do grupo Candeia de Noia, que é considerado coma exemplo do que pode ser o teatro galego, mais existe unha preocupación evidente polo exceso de didactismo do teatro infantil, pola intelixibilidade dos espectáculos e polo excesivo culturalismo dalgúns deles. Aínda neste momento considérase imposible facer en Galicia un teatro para minorías e vese necesario imprimirlle ao teatro galego un compromiso social e

⁴¹⁰ López Silva e Vilavedra, *Un abrente teatral*, pp. 32-104.

político. A V Mostra (1977) insiste nesta liña marcando un cambio de rumbo ao apostar definitivamente por un teatro popular e en galego, un teatro comprometido coa realidade galega e dirixido á maioría popular do país, fuxindo tanto de obras excesivamente complicadas e sofisticadas coma de escenarios e montaxes caseiros e apostando por un teatro vivo e arraigado no espírito do pobo, para o cal sería necesaria a investigación de costumes e manifestacións populares. En definitiva, o teatro debe adquirir un compromiso de carácter lingüístico e socio-político.

Ademais, esta primeira etapa das mostras de teatro galego de Ribadavia está marcada pola preocupación por conseguir a publicación dos textos dramáticos debido á desatención do mundo editorial pola literatura dramática, a carencia de modelos sobre os que basear a renovación da linguaxe literaria teatral e sentar as bases dunha estética renovada, a conformación dun repertorio de referencia e mais o protagonismo do espectáculo coma mecanismo de comunicación privilexiado por posuír un receptor múltiple. Considerando a situación de conflito lingüístico, afirmase que só pode ser teatro galego o teatro escrito en galego e prodúcense unha serie de debates sobre os criterios éticos e estéticos para redefinir os vellos modelos e axustarse aos novos tempos. Os debates entre os partidarios do didactismo e do formalismo e a opción pola creación dunha nova dramaturxia cunha estética teatral autóctona fronte ao realismo costumista e o teatro popular de axitación que dominaran a escea galega ata entón foron cuestións cruciais para o desenvolvemento posterior do teatro galego.⁴¹¹ O feito de que os textos existentes non se axeitaban ao programa estético necesario para crear un novo teatro abriu unha serie de debates en relación coa conveniencia de recorrer á tradución

⁴¹¹ Neste senso, os debates celebrados en 1974 nunha “Mostra paralela á de Ribadavia” por parte do departamento de Actividades Culturais da Escola de Arquitectos Técnicos da Coruña, amosaron a convicción de que no popular se atopaba o futuro do teatro galego e que era necesaria, por unha banda, unha recuperación da tradición teatral popular e, por outra, desenvolver mecanismos comunicativos coas clases populares, superando o ruralismo, para acadar unha actualización da estética en relación coas novas correntes que mudaran a arte europea.

e/ou adaptación de textos procedentes doutros sistemas literarios co gallo de ampliar o horizonte de escollos textuais mediante a apropiación e galeguización de textos universais.

A partir de 1978 prodúcese un cambio importante como consecuencia natural da evolución das circunstancias históricas e do contexto socio-político. Frente ao teatro de circunstancias, combativo ou de protesta, que caracterizara as primeiras mostras, agora comeza a aposta pola calidade artística e a investigación formal. Namentres durante os primeiros anos as mostras estaban rexidas por uns criterios políticos elementais que dalgún xeito conduciron á simplificación e ao dogmatismo, a derrota da esquerda nas eleccións democráticas abriu un debate ideolóxico que produciu posicións encontradas e levaría, finalmente, á desaparición da Mostra e da Asociación Cultural Abrente.⁴¹² A VI Mostra (1978), na que se amosa unha opinión favorable á profesionalización dos grupos, caracterízase polo confrontamento entre o teatro profesional e o afeccionado, a variedade cualitativa e estética das obras e o alto nivel dos espectáculos. De todas maneiras, diante da carencia de ámbitos de formación e difusión teatral, o concepto que máis se tratou foi o de “normalización”, entendendo coma tal a implicación de todos os axentes sociais nas distintas fases dun proceso de dinamización cultural, afastándose das canles convencionais da cultura canónica. Na VII Mostra (1979) percíbese un exceso de politización que é rexeitado por algúns sectores máis partidarios dun compromiso estético e continúa imparábel o proceso de profesionalización que tivo como consecuencia grandes diferencias de calidade nos espectáculos presentados. Sen embargo, un signo de madureza é a esixencia de calidade das obras e espectáculos por parte da crítica e público. A VIII Mostra (1980), a derradeira en celebrarse, estivo

⁴¹² “Xa que Galicia é unha comunidade diferenciada, con unha lingua e cultura propia que aínda está sin normalizar PROCLAMAMOS; Que o Teatro Galego sexa unha arma para conquistar a normalización da língoa, cultura e a liberación nacional.” Derradeiro parágrafo tirado do programa de man da VIII Mostra de Teatro Galego de Ribadavia, citado en López Silva e Vilavedra *Un abrente teatral*, p. 103.

marcada polo conflito entre Abrente e os grupos profesionais por mor da presión exercida por estes para que establecesen uns estatutos e poder exercer máis control sobre a Mostra e as subvencións, o que finalmente levou ao final da mesma. Dende un punto de vista artístico esta Mostra amosa unha maior conciencia crítica, a opción maioritaria pola representación de obras de autores galegos contemporáneos, moitos deles que se deran a coñecer por medio do Concurso de Textos Teatrais, e unha opción minoritaria pola tradución e adaptación de textos foráneos. Realmente, o cambio nas condicións socio-políticas e a posta en marcha dun incipiente movemento teatral profesional —a Asociación Profesional do Teatro Galego creouse nese mesmo ano—, autóctono e orixinal provocou que os obxectivos iniciais de Abrente ficasen obsoletos e conseguintemente a Mostra perdese o seu sentido orixinal.

3.2. O Concurso Abrente de Textos Teatrais

Coma complemento da Mostra de Teatro Galego, a Agrupación Cultural Abrente convocou cada ano, entre 1973 e 1980, un Concurso de Textos Teatrais que practicamente tiña coma único requisito que os textos, ademais de seren inéditos, estivesen escritos en galego.⁴¹³ As conclusións xerais que se poden tirar dunha análise

⁴¹³ O I Concurso de Textos Teatrais Abrente (1973) premiou ex-aequo os textos *O meu reino non é deste mundo*, de Manuel María (Santiago de Compostela: El Correo Gallego, Biblioteca 114, 1992) e *Zardigot*, de Euloxio R. Rubial (Vigo: Galaxia, 1974); o texto *Eilbrief*, de José Luís López Cid (*Grial*, nº 59, 1978), acadou o premio especial da Sociedade de Traballadores Emigrantes A Nosa Galiza. O II Concurso (1974) premiou ex-aequo os textos *A tola xuiciosa*, de Manuel D. Quiroga, e *A volta de Edipo*, de Ánxeles Penas, outorgando mencións aos textos *A estreitura*, de Juan A. Casal Sánchez, e *Cando volva Ros*, de Manuel Lourenzo. O texto gañador do III Concurso (1975) foi *O cabodano*, de Euloxio R. Rubial (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1977), acadando unha mención *A revolución de 1846*, de Manuel María, que posteriormente foi publicado co título *Abril de lume e ferro* (Concello de Carral, 1989). O IV Concurso foi gañado polo texto *Laudamuco, señor de ningures*, de Roberto Vidal Bolaño (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1977), e *Os algareiros*, de Xosé M. Martínez Oca, recibiu unha mención. O texto *Progreso e andrómena de Antroido*, de Camilo Valedoras (A Coruña: Edicións do Rueiro, 1978), acadou o premio no V Concurso (1977), recibindo mencións *A farsa do cazador de perdices*, de Xosé M. Martínez Oca, e *Informe sobre unha terra*, de Manuel Guede. O texto gañador do VI Concurso (1978) foi *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza*, de Manuel Lourenzo (Sada: Edicións do Castro, 1981), recibindo mencións as obras *Memoria de mortos e ausentes*, de Roberto Vidal Bolaño, e *Silvania*, de Emilián Picouto (Santiago de Compostela: Barca de Caronte, 1978). No VII Concurso (1979) obtivo o premio o texto *Os burros que comen ouro*, de Bernardino Graña (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco,

superficial dos textos dramáticos presentados e premiados neste concurso son varias. En primeiro lugar, cómpre subliñar a abundancia de textos que tratan o tema da emigración, unha cuestión de longa tradición no teatro galego e que aínda se representaba cunha imaxe moi negativa por constituir un problema non resolto na Galicia dos anos 70. En segundo lugar, moitas das obras presentadas e premiadas constitúen un achegamento, dende unha perspectiva unhas veces paródica e outras alegórica, á figura do ditador, nunha evidente referencia ao franquismo e á opresión social provocada pola ditadura; este mesmo tema aparece tratado noutras ocasións en clave mítica, evitando así toda referencialidade inmediata, ou histórica, alonxando no tempo feitos contemporáneos cunha intención reivindicativa. En relación con isto, hai tamén algunhas obras que teñen a Guerra Civil Española coma transfondo argumental. Finalmente, un número importante de pezas, de carácter máis coxuntural, tratan problemas sociais (construción de encoros, centrais nucleares, etc.) e asuntos de actualidade política (a creación das autonomías, etc.) constituíndo claramente un teatro de circunstancias.⁴¹⁴

Segundo Inma López Silva e Dolores Vilavedra o concurso “marcou un antes e un despois na historia da literatura dramática galega” porque, en primeiro lugar, “mantivo unha relación extraordinariamente fértil coa Mostra”, contribuíndo a estimular “a conversión dos textos literarios en textos espectaculares”. Por outra banda, o feito de que se publicara un número importante destes textos indica que o concurso funcionou coma un “mecanismo eficaz de canonización”, contribuíndo de xeito moi relevante á ampliación do repertorio de textos dramáticos en galego. Finalmente, o concurso “foi

1992) e unha mención *Ai*, de Emilián Picouto. Na súa última edición, o texto vencedor do VIII Concurso (1980) foi *Sete bailaretas de amor e unha de morte*, de Roberto Vidal Bolaño, posteriormente posta en escea e publicada baixo o título de *Bailadela da morte ditosa* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990), recibiron mencións os textos *Alias Pedro Madruga*, de Agustín Magán (Sada: Edicións do Castro, 1988), *Teudis*, de Emilián Picouto, e *Testamenteiros*, de Manuel Lourenzo.

⁴¹⁴ López Silva e Vilavedra, *Un abrente teatral*, pp. 179-181.

un ámbito de liberdade, un espacio catártico no que a sociedade galega en xeral, e os creadores teatrais en particular, puideron ir recuperando o costume de falar e escribir sen trabas” e serviu coma “plataforma de lanzamento para un importante grupo de autores teatrais, configurándose así a primeira xeración da literatura dramática galega contemporánea”, sendo os autores máis significativos Manuel Lourenzo,⁴¹⁵ Roberto Vidal Bolaño⁴¹⁶ e Euloxio Ruibal,⁴¹⁷ “a tríada indiscutíbel dos nosos grandes

⁴¹⁵ Manuel Lourenzo Pérez (Ferreira de Valadouro, 1943) é un home de teatro en practicamente todas as súas vertentes: autor, versionador, tradutor, director, actor e profesor. Estudou Magisterio e foi mestre de EXB. Asimismo, licenciouse en Interpretación polo Institut del Teatre de Barcelona. Foi iniciador e propulsor, nos anos sesenta, do Teatro Independente Galego e imparte cursos de teatro en diferentes cidades, ademais de crear e dirixir Casahamlet. Ten traballado en diferentes medios coma radio ou televisión e foi fundador de varios grupos tetarais: *O Facho* (1965), *Teatro Circo* (1967), *Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega* (1978), *Compañía Luís Seoane* (1980), *Sociedade Cooperativa Luís Seoane* (1981), *Clube Teatral Elsinor* (1990), *Casahamlet Estudio de Teatro* (1998). Xunto a Francisco Pillado Mayor coordina e dirixe: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, *Caderno do Espectáculo da Compañía Luís Seoane*, *Colección Castrodouro-Teatro*, *Colección Cadernos Elsinor-Teatro*, *Revista Casahamlet*, estas dúas aínda activas. Ademais realizaron xuntos distintos estudos historiográficos sobre a dramaturxia galega como *O teatro galego* (1979), *Antoloxía do teatro galego* (1982) e *Diccionario do teatro galego (1671-1985)* (1987). Para unha completa descrición da súa actividade teatral e ensaística véxase *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), pp. 307-318.

⁴¹⁶ Roberto Vidal Bolaño (Santiago de Compostela, 1950-2002) foi un home de teatro na acepción máis completa do termo: autor, adaptador, versionador, director, actor, deseñador de iluminación, iluminador, produtor, escenógrafo, membro de xurados teatrais, conferenciante, crítico especializado, profesor, investigador e mesmo dinamizador cultural. Realizou estudos de Graduado Social e preparou o acceso á Escola Oficial de Cine de Madrid pero ese proxecto non se materializou por mor do peche da institución. Foi membro do grupo Abrente e mantivo unha actividade teatral moi rica e complexa ao longo da súa trayectoria profesional, sempre comprometido coa creación dun teatro nacional galego. A súa formación técnica abrangueu todos os elementos tetarais da cultura popular galega e do teatro de vangarda, cegando á integración na súa obra de todos os medios audiovisuais e técnicos da nosa época. Tamén moi vencellado ao mundo audiovisual, creou en 1968 en Santiago de Compostela xunto a Euloxio R. Rubial o *Grupo Lupa* como xefe de produción e dirección de curtas e mediametraxes. Traballou tamén coma guionista de series e como realizador de numerosos anuncios publicitarios e vídeos industriais sobre guións propios e alleos, ademais de vídeos promocionais de espectáculos tetarais. Foi dobrador e actor de series de televisión, curtas e longametraxes e fundador de varios grupos tetarais: *Teatro Antroido* (1974), *Obradoiro de aprendizaxe teatral*, *Teatro do Estaribel* (1978), *Cooperativa Teatral Galega* (1980) e *Teatro do Aquí* (1991). Para unha exahustiva descrición da súa actividade teatral e ensaística véxase *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), pp. 555-562.

⁴¹⁷ Euloxio Rodríguez Ruibal (Ordes 1945) é principalmente autor e investigador teatral. Licenciouse en Dramaturxia pola RESAD de Madrid e doutorouse en Teoría de Literatura pola Universidade de Santiago de Compostela. Iniciouse cedo na escrita teatral, cultivando tamén outros xéneros como novela, ensaio, crítica e investigación teatral. Comeza na práctica co grupo *Ditea* e foi fundador do grupo de teatro *Obradoiro*. En 1970 foi membro fundador do equipo de cinema *Lupa*, onde se iniciou na escrita de guións audiovisuais, faceta que segue a cultivar xunto á actividade teatral. É director da galería de arte *Citania* e coordinador da revista de estudos artísticos e literarios do mesmo nome. No 2003 foi nomeado presidente da Asociación de Escritores en Lengua Galega. Para unha exahustiva descrición da súa actividade teatral e ensaística véxase *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), pp. 489-495.

dramaturgos e todos eles consagrados coma tales ao triunfaren nalgunha das edicións do concurso de Abrente”.⁴¹⁸

3.3. Os autores de Abrente nos Cadernos da Escola Dramática Galega

Do primeiro autor, Manuel Lourenzo, cofundador da Escola Dramática Galega, atopamos seis textos dramáticos publicados nos Cadernos: o ensaio *O teatro infantil galego* (CEDG nº 1, maio, 1978), un texto dramático deste xénero, *O segredo da illa troneira* (CEDG nº 61, abril 1986), o drama de carácter histórico *Xoana* (CEDG nº 91, maio 1991), dúas adaptacións de textos clásicos —*Fedra* (CEDG nº 28, xullo 1982) e *Electra* (CEDG nº 103, marzo 1994)— e a adaptación dunha obra de teatro chinés: O castelo do Conde Dragón (CEDG nº 37, xullo 1983). Incluiremos estes tres últimos textos para a nosa análise no capítulo adicado ás traducións, versións e adaptacións de textos dramáticos procedentes doutros sistemas e o mesmo faremos cos textos relacionados co teatro infantil. Polo tanto só imos comentar nesta sección o drama histórico.

Xoana (CEDG nº 91, maio 1991), peza á que xa nos referimos brevemente con anterioridade ao falar do drama histórico, ten coma argumento os derradeiros días da vida de Xoana “A Tola”, filla dos Reis Católicos, que morreu fechada en Tordesillas nun avanzado estado de loucura.⁴¹⁹ O texto dramático non proporciona referencias espacio-temporais explícitas mais as referencias históricas nos nomes propios e nos topónimos (Filipe, Isabel e Fernando, Carlos e Catarina, Flandes, Castela, Granada, etc.) resultan transparentes. Sen embargo, a indefinición do personaxe principal ao remate da peza terminará por nos facer cuestionar o seu propio discurso. Facendo unha

⁴¹⁸ Véxase López Silva e Vilavedra, *Un abrente teatral*, pp. 174-179.

⁴¹⁹ Esta peza foi estreada o 31 de xullo de 1985 no Teatro do Colexio La Salle de Santiago de Compostela pola Compañía Dorotea Bárcena, con dirección de Xulio Lago, escenografía de Paco Conesa e música de Emilio Cao; foron os intérpretes: Dorotea Bárcena, Carme Rábade, Pilar Pagant e Manuel Carlos Alonso.

mera recreación poética dun feito histórico, a peza non é máis có doente monólogo de Xoana, xustificando pola súa loucura, diante do cadáver de seu marido e na soledade da prisión; trátase dun monólogo cheo de lirismo e símbolos no que a protagonista reflexiona sobre o amor e mais o poder, sobre a dimensión pública e a dimensión íntima dos reis, e preséntanos a súa perspectiva individual, a súa propia versión dos feitos históricos. Este monólogo vese interrompido polo diálogo coa sombra de Filipe que aparece na obra coma unha visión onírica. A configuración desta peza concédelle unha dimensión trágica semellante á das obras do teatro clásico grecolatino que o autor tan ben coñece —presenza do destino, as sombras, a poesía, o poder, etc.— pero aquí a traxedia vai perder calquera dimensión colectiva e incluso o autor sitúa a acción nun ámbito espacial non galego e con personaxes non galegos, conectando dalgún xeito coa intención de dramas “históricos” coma *O bufón de El-Rei* de Vicente Risco.

Nesta obra preséntasenos unha muller enganada, maltratada e manipulada polos homes que dominaron e protagonizaron a historia, por aqueles que estiveron máis interesados nas súas ambicións políticas e egoístas do que polo amor ou os sentimentos persoais. As diferencias coas pezas estudadas no capítulo I resultan evidentes: en primeiro lugar, a figura histórica que ocupa o lugar central da obra non é galega, aínda que pertence ao acerbo cultural dos posibles receptores galegos do drama; en segundo lugar, non se retratan tanto feitos históricos coma problemas eternos; en terceiro lugar, desaparece calquera tipo de mitificación e a dimensión comunitaria dos feitos históricos é substituída por unha reflexión sobre temas íntimos e persoais coma o amor obsesivo, os ciúmes, o engano, a loucura, a marxinação, etc. De todos xeitos, a obra non deixa de facer unha crítica amarga da historia de Castela e dos seus protagonistas históricos e

subliña a figura dunha muller maltratada por un discurso histórico construído por homes.⁴²⁰

Nos *Cadernos* da EDG tamén aparecen publicadas sete pezas breves de Euloxio Ruibal baixo o título de *Teatro Mínimo* (CEDG nº 92, maio 1991) cunha introdución de Xosé Luís Axeitos. Trátase dun conxunto de obras aparentemente diversas pero vencelladas por un fío: o desenvolvemento dunha temática relacionada coa sexualidade; pode falarse incluso dunha trivialización do pulo erótico. A única peza que fuxe desta temática é *Papá querido*, na que predomina unha lectura ética. Ademais do dito, pódense subliñar algunhas características comúns. Os personaxes que se presentan carecen de individualidade pero esta ausencia de individualidade non os converte en símbolos porque conservan o valor humano da súa psicoloxía, son personaxes inadaptados que xa non loitan porque están vencidos pola vida. Dende un punto de vista temático, trátanse problemas que atinxen as grandes cuestións que se prantexa o ser humano: en todas as pezas hai algún referente social que fai trascender o tema das relacións sexuais e convírteo en relacións entre individuo e sociedade. Dende un punto de vista formal, estas pezas caracterízanse polo seu fragmentarismo xa que as obras carecen de presentación, semellan ter comezado antes de se levantar o telón e empregan o diálogo ou o monólogo (dirixido ao público) sen efecto escenográfico ningún. Finalmente, todas as pezas empregan recursos humorísticos que rompen o “clima” agardado pola lóxica do texto. Cómpre salientar o feito de que tres destas pezas foran representadas nun plató de televisión por primeira vez, o que abría unha nova vía para que os dramaturgos galegos chegasen a un público máis amplo.

⁴²⁰ Nesta época de maior autonomía e institucionalización do discurso literario galego, dúas son as tendencias que van dominar no drama histórico: o protagonismo das figuras femininas no discurso histórico —exemplo disto é a obra de María Xosé Queizán *Antígona ou a forza do sangue* (1989)— e a crítica da construción dun referente mítico-histórico galego, ben exemplificado na obra de Roberto Vidal Bolaño sobre a figura de Rosalía de Castro *Agasallo de sombras* (1992) ou na tetraloxía de Daniel Cortezón sobre a figura de Castelao *Castelao ou a paixón de galiza*. Véxase Ogando, *Teatro histórico: construción dramática e construción nacional*, pp. 198-207.

A primeira destas pezas é *Chacharachada*, unha conversa supostamente trivial no autobús que constitúe un intento de seducción entre un home e unha muller, que foi emitida na TVG no ano 1990. *A outra* é un diálogo entre un psiquiatra e unha paciente, que sofre desdoblamento de personalidade, que tamén constitúe un intento de seducción sendo o humor un recurso moi evidente na fin desta peza. *Papá querido* é un diálogo entre un pai narcotraficante e a súa filla no que ambos os dous amosan a súa felicidade por ter acadado cartos malia teren remorsos; esta peza tamén foi emitida na TVG no ano 1990. *Un enredo* presenta un diálogo entre un vello e a súa criada no que o primeiro tenta convencer á segunda para teren relacións sexuais aproveitándose da súa condición de serventa. *O tallo* é un monólogo no que unha asistente gorda fantasea sobre un home que tenta seducir as mulleres obesas convidándoas a sentarse nun tallo que sempre leva con el; esta peza publicouse por primeira vez en *La Voz de Galicia* no ano 1989 en forma de relato. *Aire fresco* amosa o diálogo dunha parella que sofre as consecuencias das murmuracións do resto da xente o que fai que o home, por mor da “infidelidade” da súa muller, tente o suicidio; esta peza foi emitida na TVG no ano 1990. *A gárgola* consiste no monólogo dunha gárgola que representa o senso de culpabilidade polos pecados sexuais dun bispo que rexeita ficar encoiro diante da figura; esta peza foi estreada na Galería de Arte Citania en 1991 no acto de homenaxe ao pintor Laxeiro. Unha das características destas pezas que amosa o proceso de institucionalización do teatro galego é o feito de seren escritas especificamente para a televisión, un novo medio de difusión de masas para a cultura galega, e de trataren temas contemporáneos dende unha perspectiva universal.

De todos os xeitos, aínda hai outras inclusións rechamantes nos Cadernos como a publicación de *Camiñar a cegas* de Ramón Blanco Rey (CEDG nº 84, abril 1990) con

introducción e notas de Xoán Carlos Pereira Martínez.⁴²¹ *Camiñar a cegas* é unha peza breve de feitura tradicional que, nunha atmosfera costumista (a taberna e a casa na aldea), ocúpase do problema do alcoholismo relacionado co fracaso e a miseria e como afecta as relacións familiares. No limiar destácase que “Camiñar a cegas é unha obra trágica, mais tenra; moralista, mais fonda” e a súa modestia.⁴²² O pasado do personaxe semella a chave da súa presente existencia ata a súa morte miserenta e a familia vése como un xeito para afrontar os problemas e obter a felicidade. A obra, que entra dentro das coordenadas do teatro costumista e realista, de carácter didáctico, que se escenificou nas primeiras edicións das Mostras de Ribadavia, foi estreada en agosto de 1976 polo grupo Maiolongo en Vilaboa e fixo posteriores representacións en Ferrol, Noia, Santiago, Pontedeume e A Coruña. A adicatoria desta edición dános a clave da presenza deste texto nos Cadernos e unha idea dos conflitos que se producían dentro do teatro galego:

O motivo deste traballo é render-lle unha modesta homenaxe, unha lembranza, ao desaparecido Ramón Blanco Rei. Doia-me que o que foi un grande amigo ficara no olvido, como ficaron tantos e tantos, e cando vemos como ineptos trepadores, que nunca fixeron nada polo país, son gabados e administran doutrina a un séquito de acólitos felices cunha palmada no lombo, ou unha escura subvención.⁴²³

4. Conclusións

Polo que refire á aproximación que a EDG fai ás actividades teatrais desenvolvidas en Galicia baixo o franquismo e na diáspora, existe o claro obxectivo de homenaxear o

⁴²¹ Ramón Blanco Rey (Noia 1957-Viveiro 1990) foi cofundador do grupo de teatro Maiolongo de Vilaboa (1975) e escribiu dúas obras teatrais e un borrador: *Camiñar a cegas* (1976) e *O día que o sol alumeou pola noite* (1977) e *A cinza*. No 1978 deixou o grupo e pasou a colaborar como actor co grupo teatral *Candea* de Noia.

⁴²² Pereira Martínez, Xoán C., Limiar a *Camiñar a cegas*, de Ramón Blanco Rey (CEDG nº 84, abril 1990), p. 2.

⁴²³ Pereira Martínez, Xoán C., Limiar a *Camiñar a cegas*, p. 2.

labor dos persoeiros que traballaron para manter vivo o teatro galego. Dende os Cadernos preténdese recuperar a historia do teatro galego e dotalo dunha continuidade que á volta de 1983 Ricardo Carballo Calero sentía a necesidade de reafirmar:

Non é o teatro galego, como algúns cren, un ermo desprovisto de textos, nen tampouco unha sucesión de ausencias interrompidas raramente por algunha representación. Non. Houbo momentos en que un movemento de teatro se desenrolou na Galiza con intensidade. É verdade que estes movementos que tendían a criar no noso país unha literatura dramática e, sobre todo, o hábito da representación teatral, non callaron nunca definitivamente; pero iso é a historia xeral da nosa literatura e a historia xeral do noso país.⁴²⁴

Dende a escola reivíndícanse as figuras de Ricardo Carballo Calero, Eduardo Blanco Amor e Luís Seoane coma un elo coa xeración anterior, reivíndicando a calidade acadada polas súas propostas nun contexto hostil ao teatro galego culto.

A partir dos anos 70, e sobre todo por mor do éxito da experiencia de Abrente, comeza a producirse un desenvolvemento do sistema de produción teatral galego: hai un número relativamente importante de grupos teatrais que garanten unha produción anual de espectáculos; o público, aos poucos, comeza a achegarse ao teatro como un elemento máis do espazo (público) cultural galego que se estaba a configurar, aínda que hai un grande elemento de militancia política neste público; comeza a definirse un incipiente mercado teatral; prodúcese unha “notábel achega de textos dramáticos por parte dos escritores galegos”, aínda que estes non sempre resultaron accesíbeis para os grupos; establécese a necesidade de definir un repertorio e un canon para o teatro galego; sen embargo, o nivel de institucionalización segue sendo deficiente e vai ser

⁴²⁴ Carballo Calero, Ricardo, *Sobre Os vellos non deben de namorar-se* (CEDG nº 33, febreiro 1983), p. 3.

nese ámbito onde a actuación da EDG e a a posterior constitución de institucións autonómicas van resultar determinantes.⁴²⁵

En liñas xerais, pode dicirse que a EDG, que participou coma tal nas tres últimas edicións e os seus membros tamén participaron en mostras anteriores co grupo Teatro Circo de Artesáns,⁴²⁶ dalgún xeito, recolleu as preocupacións expresadas nos debates das Mostras de Teatro de Ribadavia e deulle continuidade a algunhas das actividades deseñadas por Abrente para enfrontarse aos problemas máis urxentes do teatro galego: en primeiro lugar, continuou recuperando o vello repertorio da literatura dramática coa fin de dar a coñecer a tradición dramática galega, ampliar o repertorio e achegar os textos aos investigadores; en segundo lugar, continuou traballando pola renovación do repertorio por medio das doce edicións do seu Concurso de Teatro Breve, coa conseguinte publicación e circulación dos textos premiados nos Cadernos, uns textos dramáticos dirixidos a novos públicos que reflicten, en grande medida, o intento de adaptación temática e estética á nova realidade galega; en terceiro lugar, optou polo uso da adaptación e a tradución de textos foráneos coma medio para ampliar o repertorio e introducir novos modelos de dramaturxia para os xoves autores galegos, posicionándose en certa maneira con aqueles que reivindicaban a experimentación con novas linguaxes teatrais; en cuarto lugar a Escola desenvolveu a tarefa de formación de actores, directores e escenógrafos, unha cuestión presente nos debates sobre o teatro galego dende ben lonxe e que tampouco deixara de tratarse nos debates de Ribadavia, e contribuíu a este aspecto publicando textos de traballo, formación e crítica; finalmente,

⁴²⁵ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 43-47.

⁴²⁶ En 1978 a Escola Dramática Galega e Teatro Circo representou en Rivadavia *A benfadada historia do coitado Bamboliñas*, de Xulio González. En 1979 o Taller 1 da EDG puxo en escea *Muller de mulleres*, de Ramón Otero Pedrayo, namentres que o Taller 2 fixo o mesmo con *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de Álvaro Cunqueiro, escollas significativas polo que supoñen de proposta de canonización de dous autores galegos xa canónicos noutros xéneros. En 1980 o Taller 1 representou *Edén*, de Manuel Lourenzo. O grupo Teatro Circo de Artesáns representara en Rivadavia as seguintes obras: *Ipólito*, de Eurípides, en 1973; *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*, de Feixoo de Araúxo, e *Zardigot*, de Euloxio Ruibal, en 1974; *Macbeth*, de William Shakespeare, en 1975; *O longo viaxe do capitán Zelta*, de Xaquín Marín e Manuel Lourenzo, en 1977.

pódese dicir que a EDG tentou evitar o maximalismo ideolóxico que en grande medida conducira ao final de Abrente e das Mostras de Teatro de Ribadavia.

No seguinte capítulo faremos unha análise dos textos dramáticos premiados e publicados pola EDG nos Cadernos coa intención de establecer as pautas e modelos desa renovación teatral e cómo os cambios na situación política e social de Galicia van provocar a incorporación de novos discursos que irán desprazando o discurso político-identitario que, como puidemos ver, ata entón caracterizara a literatura dramática galega.

IV. O TEATRO CONTEMPORÁNEO: AUTONOMÍA E INSTITUCIONALIZACIÓN DO SISTEMA

Estivemos a ver ata o momento como o discurso político nacionalista, analisado coma unha estratexia de resistencia fronte á ameaza do poder homoxeneizador do estado español condicionou en grande medida a produción textual, neste caso a literatura dramática, e o funcionamento xeral do sistema literario-cultural galego. Esta situación prolongouse —e aínda se acentuou— durante o franquismo, xa que o espazo público ficou absolutamente vetado para o teatro galego, e non foi ata os anos 70 e, sobre todo, principios dos 80, coa creación das institucións autonómicas e a posibilidade de abrir de novo o espazo público á cultura galega, cando o discurso literario (dramático) comezou a funcionar dunha maneira máis ou menos autónoma respecto do discurso político nacionalista. De todos xeitos, aínda en 1988, no marco do I Encontro do Teatro Profesional Galego, en Ferrol, se desenvolvía un agre debate entre os partidarios da concepción “especular” —realista— e dun teatro “comprometido” e aqueles que a rexeitaban en aras de introducir novas técnicas e temáticas no teatro galego.⁴²⁷

1. Institucionalización e autonomía do sistema: o papel da EDG

As esperanzas dos persoeiros vencellados ao teatro galego, entre eles os membros da EDG, estaban depositadas na autonomía política, nun autogoberno para Galicia que fora aprobado no *referendum* do 21 de decembro de 1980. Sen embargo a chegada da autonomía resultou decepcionante, polo menos durante os primeiros anos, para as xentes do teatro que deran os primeiros pasos cara á profesionalidade e mais o

⁴²⁷ Véxanse as actas do *Primeiro Encontro do Teatro Profesional* (Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude-Ateneo Ferrolán, 1991). Dolores Vilavedra, pola súa banda, sinala ao respecto que o teatro galego postautonómico “vai pasar de caracterizarse sobre todo pola priorización do seu potencial perlocutivo a ir configurándose como un acto prioritariamente ilocutivo”. Véxase Vilavedra, Dolores, ‘As novas promocións’, en Vieites, Manuel F. (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais, 1998), pp. 109-143.

asociacionismo e ademais conseguiran poñer a funcionar de novo en Galicia un sistema teatral minimamente operativo. O proceso de profesionalización resultara complicado e provocara conflitos entre os propios grupos que eran alimentados pola escaseza de recursos para desenvolver a súa actividade.⁴²⁸ Ademais, entre 1981 e 1984 produciuse un estancamento e progresivo debilitamento do sistema teatral. Os creadores estaban centrados na súa propia supervivencia nun mercado teatral desestructurado, con escasa presenza da crítica, desaparición de festivais como o de Ribadavia e ausencia de campañas teatrais regulares. Había escasas oportunidades para a formación de actores e técnicos e o intercambio de experiencias, agás o labor neste eido desenvolvido pola EDG. Ademais disto, as plataformas editoriais non estaban interesadas na publicación de textos dramáticos, o que trouxo coma consecuencia a invisibilidade do autor dramático, a práctica inexistencia da dramaturxia galega no ámbito académico e a imposibilidade de recoñecemento e institucionalización social. Finalmente, o repertorio resultaba en xeral feble, incapaz de captar público e crear un hábito de consumo.⁴²⁹ Todo isto tivo como consecuencia a resistencia (pasiva) de amplos sectores dunha sociedade marcada pola diglosia e mais os prexuízos diante dos produtos culturais galegos. A administración autonómica e os poderes públicos galegos, dominados polos

⁴²⁸ Neste punto, os grupos que comezaran a súa andaina profesional a finais dos anos 70 e constituíran a Asemblea do Teatro Galego en 1977 —Antroido, Teatro Circo-Escola Dramática Galega-Taller 1 (posteriormente Compañía Luís Seoane), A Farándula, Artello, Troula, Andrómena e Mari-Gaila— apenas recibían apoio económico das institucións e desenvolvían o seu traballo en condicións realmente precarias. Ante esta situación de loita pola supervivencia, a cohesión da Asociación Profesional do Teatro Galego viuse afectada e apareceron as primeiras disidencias. Véxase Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 249-282.

⁴²⁹ Para ilustrar esta situación pódense citar algúns feitos: A Mostra de Teatro de Ribadavia celebrou a súa derradeira edición en 1981; a cooperativa Teatro do Estaribel dissolveuse en 1981; o grupo A Farándula desapareceu no ano 1983 e Troula non estreou un novo espectáculo durante dous anos; a desaparición do boletín de información teatral Don Saturio, fundado en 1980; só Edicións do Castro e os Cadernos da Escola Dramática Galega continuaron a publicar literatura dramática e traballos relacionados co teatro con certa continuidade —Galaxia, por exemplo, entre 1977 e 1985 só publica *Xan, o bo conspirador* de Álvaro Cunqueiro en Grial (1978) e Xerais non edita teatro ata 1987 cando se crea a colección Os Libros do CDG— xa que outros proxectos editoriais como os *Cadernos do espectáculo* da Compañía Luís Seoane e a editorial Castrodouro, creada por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado en 1981 desapareceron despois de sacar ao prelo 5 números e 3 volumes respectivamente. Véxase Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 283-325.

partidos da dereita españolista, amosando un manifesto desinterese pola defensa e promoción de repertorios culturais propios, non elaboraron ningún tipo de planificación teatral ata a creación do Centro Dramático Galego (CDG) no ano 1984.⁴³⁰

Aos problemas que estaba a sufrir o teatro galego hai que engadir unha situación que ía prantexar novos desafíos para os seus defensores: o rápido cambio que se estaba a producir na sociedade galega provocou que o teatro galego entrase, en palabras de Manuel Lourenzo, nunha especie de “crise de identidade”.⁴³¹ Unha vez rematada a ditadura, o teatro deixara de funcionar como plataforma de participación cidadá e instrumento de resistencia política e reivindicación nacional, o que provocou un certo grao de indiferenza na sociedade galega. Ademais disto, o abandono do teatro galego por parte dos poderes públicos tivo tamén como consecuencia que o seu consumo non se incorporase no *habitus* dos grupos sociais dominantes porque o público urbano de clase media non obtiña ningún tipo de beneficio simbólico por acudir a unha representación en galego e participar no feito teatral.⁴³² Pola súa banda, o público rural

⁴³⁰ O 27 de marzo de 1984 foi anunciada a creación do Centro Dramático Galego. Nos primeiros tempos da súa andaina o CDG montou producións propias con actores procedentes das diferentes compañías profesionais galegas e participou en coproducións de espectáculos. As obras escollidas para as súas dúas primeiras montaxes foron *Woyzeck* de Büchner e *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño. Esta escolla amosa o intento do CDG por manter un equilibrio dos principais vectores do repertorio nese momento: por unha banda, unha tradución dunha obra clave do teatro universal na liña expresionista que defendían aqueles que regresaran de Madrid para facer teatro en galego; por outra banda, un autor galego contemporáneo que aposta pola fusión de tradición culta e popular e pola visión desmitificadora de figuras ou elementos claves da cultura galega coma neste caso Rosalía de Castro. As primeiras coproducións tamén dan cabida a outras liñas presentes no sistema: en *Festa rachada*, coproducida coa compañía Titirití de Vigo, establécese un vínculo co teatro da etapa (re)fundacional dos anos 70; *Fausto. Lenda áurea dos santos da montaña*, de Manuel Lourenzo, foi coproducida coa compañía Luís Seoane e trátase dunha obra na liña do teatro poético e culto polo que apostaba o seu autor; *Informe do día despois*, de Suso Medal, coproducida con Troula e o Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas presenta unha liña máis experimental en minimalista. A partir de 1985, tras ser acusado de elitista despois das súas dúas primeiras escollas, o CDG optou pola “vía fácil e cómica” para tentar chegar a un público máis amplo.

⁴³¹ Lourenzo, Manuel, ‘O teatro galego ten crise de identidade’, *La Voz de Galicia*, 9.2.1983.

⁴³² O *habitus* é un esquema xerador susceptible de ser aplicado, por simple transferencia, aos dominios máis diferentes da práctica e vén producido polas condicións de existencia. Trátase dunha estrutura estruturante, que organiza as prácticas e a percepción das mesmas, mais tamén dunha estrutura estruturada xa que o principio de división en clases lóxicas que organiza a percepción do mundo social é á súa vez produto da incorporación da división de clases sociais. “Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistemática la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la diferencia constitutiva de la posición, el habitus aprehende las diferencias de condición, que retiene

estaba a afastarse tamén do teatro galego por mor dos novos temas e técnicas aportadas ao repertorio e da competencia lingüística dos actores. Diante desta situación, os creadores seguían a apostar por fórmulas de creación específicas para o teatro galego, afastadas na medida do posíbel do que se estaba a facer no teatro español, e por produtos “rigorosos e de calidade” para evitar a asociación do teatro galego con formas dramáticas “menores”.

Esta idea é a que expresa Daniel Cortezón⁴³³ no seu ensaio *Teatro e nacionalismo* (CEDG nº 45, xullo 1984), que aborda as relacións entre lingua, teatro e nacionalismo facendo especial fincapé nos casos galego e catalán. Para Cortezón, nestes anos producíronse obras dramáticas mais non se puxo en pé un teatro galego “enxergado na estrutura social” nin unha “dramaturxia coherente”. O enfrontamento teatral, dialogal, coloquial, no primeiro plano do espazo público é, na opinión de Cortezón, a grande “proba de forza da vitalidade dun idioma”, pois é alí onde se decide a “plena aceptación do instrumento de comunicación esencial que é a fala e onde se testemuña directamente a presenza dunha cultura autóctona e diferenciada que ten a súa propia voz, a súa lingua decinte”.⁴³⁴ Cortezón afirma que o teatro se pode converter no instrumento de defensa dunha nacionalidade manifestándose como “ratificación dita da existencia dun idioma social e culturalmente relegado na diglosia” pola cultura oficial, “un idioma que en calquera caso fica asoballado, sufrindo un fondo proceso de

bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantas (como producto del habitus), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibirlos como naturales.” Véxase Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998), pp. 170-172.

⁴³³ Daniel Cortezón Álvarez (Ribadeo, 1927-Vigo, 2009). Dramaturgo e ensaísta, fundamentalmente autor de teatro histórico. Obra dramática: *Nicolás Flamel*, accésit no I Certame Literario do Miño, Lugo, 1960 (1966); *Prisciliano. Traxidrama en dous actos*, Premio Vilar Ponte do centro galego de Buenos Aires, 1961 (1970); *Xelmírez ou a grória de Compostela* (1974); *Os irmandiños. Drama histórico* (1978; estrada por Tespis, 1980); *Pedro Madruga* (1981); *A diáspora, peza dramática nun acto* (1981); *Castelao ou a paixón de Galiza: I. O animador de ilusiões* (1986); *II. As árbores e os xuncos* (1989); *III. Intermezzo bufo* (1996); *IV. O pudor e a angustia* (1999). Traducións: *Os anxos cómense crús*, de J. Díaz (1973); *Asambre xeral e dúas pezas máis*, de P. Enciso e L. Olmo (1982); *Paulo Iglesias*, de L. Olmo (1984).

⁴³⁴ Cortezón, Daniel, *Teatro e nacionalismo* (CEDG nº 45, xullo 1984), p. 3.

desprestixio interno como modo de expresión dunha cultura folclórica, menor, refuxiada e alapada xeralmente no mundo conservador, inculturalizado e estático do campesiñado, da lumpemburguesía alienada e do proletariado”.⁴³⁵ Así, pois, Cortezón propón que a resposta á situación na que se atopa a lingua e o teatro en Galicia reside en:

Vixilar a posibilidade de crear un teatro residual, un teatro que sexa un subproduto, un teatro que refuxie súa incapacidade creadora en formas parateatrais e folclóricas, un teatro no que o compromiso social perda de ollada á proxección histórica e que, endebén, o compromiso deixe baleiro de contido nacionalista [...] a finalidade superior da expresión artística no campo da cultura “universal”. Na nosa literatura hai que esculcar crítica e dialécticamente a divalencia entre *enxebriismo* e *folclorismo*. [...] O folclorismo “entretén” e aliena o ser da nacionalidade, “enriquece” a concepción multifacética da unicidade, xustifica a presión facéndoa aparecer como protectora das simpáticas, brillantes e sentimentais peculiaridades da “rexión”, e remata sendo un factor auxiliar do colonialismo.⁴³⁶

Mais esta actitude levada ao exceso, segundo Biscaíño Fernandes, podía resultar contraproducente xa que tiña coma consecuencia o distanciamento e resistencia de importantes sectores do público:

O público afastábase da celebración escénica e a causa deste distanciamento non había que buscala na falta de calidade das encenacións [...] A resistencia nacía a partir do momento en que a asistencia ás funcións non reportaba ningún tipo de capital aos espectadores, pois

⁴³⁵ Cortezón, *Teatro e nacionalismo*, p. 5. Cortezón, máis adiante, sinala o vencello que hai entre teatro e liberdade política: “Para manter, alentar e xustificar este tipo de situacións están, á parte dos intereses económicos xerados pola cultura hexemónica no Estado, os poderes coercitivos e colonizadores das forzas política, económica e idiomáticamente maioritarias dentro do Estado-Nación, que lexislan a prol da súa concepción uniformizadora e centripeta da suposta Nación-Estado. [...] Hai un vencello moi claro entre teatro e liberdade política. Pero teimamos que no caso dos pobos en situación de diglosia ou bilingüismo, os pobos con ‘acento’, a liberdade do teatro e no teatro non é unha liberdade ais no campo das artes e no contexto da liberdade política, senón que adquire unhas moi peculiares características peculiares polo feito da escolleita, da opción, do factor idiomático coma instrumento de comunicación, do xeito de comunicación” (pp. 5-6).

⁴³⁶ Cortezón, *Teatro e nacionalismo*, pp. 11-12.

até as encenacións de irrefutábel calidade eran consideradas herméticas, distantes ou marxinais —nunca elitistas, no sentido privilexiado do termo. Aliás, a función de radiografía social —inherente ao teatro e tan presente, por exemplo, en *Celtas sen filtro*— parecía ceder espazo a unha outra radiografía, aquela que se repregaba sobre a actividade dramática e a triste existencia dos actores: comparecía, así, o metateatro no repertorio galego.⁴³⁷

Os diferentes axentes que participaron na (re)fundación do sistema teatral galego, cun papel fundamental para a EDG, tentaron, como xa se dixo ao longo deste traballo, ampliar o repertorio textual recorrendo á edición de textos dramáticos de autores do pasado, especialmente daqueles que desenvolveran unha actividade relevante con anterioridade á Guerra Civil. Mais o problema que presentaba este repertorio de textos dramáticos era que viña caracterizado por unha serie de trazos —que analizamos nos capítulos previos— derivados do papel da literatura coma elemento fundamental para a creación da conciencia e reivindicación nacionais e ficara dalgunha maneira fosilizado diante da nova realidade social galega. Así, pois, resultaba necesario poñer en marcha mecanismos para renovar o repertorio porque, canto máis amplo e heteroxéneo fose, maiores serían as posibilidades de instalación e permanencia do mesmo e maiores serían as posibilidades de diversificar o público do teatro galego.⁴³⁸ Un destes mecanismos foi a convocatoria do Concurso de Teatro Breve da EDG no ano 1979.

⁴³⁷ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 325. Biscaíño Fernandes sinalara con anterioridade: “O teatro galego desexaba superar os argumentos lexitimadores da etapa (re)fundacional, mais o retraso na definitiva instalación social da actividade dramática facía imposible esquecer os trazos que lle daban «razón de ser». Desta maneira, caíase en contra-sensos como o paradoxo que supuña argumentar como factor de lexitimación a parateatralidade nun momento en que a sociedade galega estaba asufrir unha drástica des-ruralización e o consecuente distanciamento con esas prácticas” (pp. 320-1).

⁴³⁸ Even-Zohar, Itamar, “Polysystem Theory” en ‘Polysystem Studies’, *Poetics Today*, 11, 1 (1990), p. 25.

2. A canonización de modelos a través do Concurso de Teatro Breve da EDG

Os premios forman parte fundamental do proceso de normalización dun sistema literario-cultural, polo que, chegados ao ano 1979, a EDG, coma unha actividade máis relacionada coa súa vontade institucionalizadora, decidiu organizar un Concurso de Teatro Breve que serviu de plataforma de lanzamento para moitos dramaturgos que comezaron a escribir na década dos 80 e que, indirectamente, vai contribuír a establecer as liñas temáticas e formais a seguir para a literatura dramática que propoñen os seus responsábeis.

O impacto dos premios literarios no desenvolvemento da literatura galega a partir de 1975, segundo González-Millán, é obvio xa que “conlevan unha dimensión social que se traduce nunha afirmación da cultura dende posicións de prestixio e de recoñecemento público”. Os premios literarios, ademais, en palabras do mesmo autor, contribúen a “estimular a creación nun eido literario deficitario” —como é o caso do xénero dramático— e a “consolidar o proceso de normalización do idioma e da cultura”. Asemade, constitúen “un factor de estabilidade para a consolidación do sistema literario galego e unha plataforma, ás veces a única, da que dispoñía o escritor para dar a coñecer o seu traballo” sendo así este mecanismo social “un dos medios máis rápidos de incidir na progresión e canonización da produción literaria”.⁴³⁹

Tendo en conta a importancia dos premios en sistemas literarios pouco desenvolvidos e a súa dimensión canonizadora e institucionalizadora, cómpre facer unha análise, aínda que breve por cuestións de espazo, dende unha perspectiva cronolóxica, das condicións en que se organizaba o Concurso de Teatro Breve e dos textos que recibiron algún premio ou mención e que logo foron publicados nos Cadernos da EDG entre os anos 1979 e 1994, para pór de manifesto a relevancia que

⁴³⁹ González-Millán, *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, pp.120 e ss.

tiveron á hora de intervir na reconfiguración do sistema literario galego proporcionando, con maior ou menor éxito, novos repertorios e referentes ao seu discurso.⁴⁴⁰

Imos estruturar a nosa análise dos textos premiados cronoloxicamente en tres partes en función das circunstancias en que se atopou a institución organizadora do concurso e o contexto teatral xeral en Galicia. A primeira parte abrangue o periodo entre 1979 e 1984, ano da creación do CDG. A segunda parte abrangue o periodo entre 1985 e 1987, ano de creación do premio teatral Biblioteca do Arlequín, da editorial Sotelo Blanco. A terceira parte abrangue o periodo entre 1988 e 1994, ano de disolución da EDG.

2.1. Análise dos textos premiados (1979-1984)

A primeira edición do Concurso de Teatro Breve convocouse o 17 de maio de 1979 coas seguintes bases:

- 1º. Os orixinais han de ser inéditos e estar escritos en lingua galega.
- 2º. A extensión máxima dos traballos será de dez folios a dobre espacio. Mandaranse por triplicado, sen remite e con plica á Escola Dramática Galega, Sta. Teresa, 18 baixo, A Coruña.
- 3º. O premio non poderá quedar deserto agás por falta de orixinais.
- 4º. O premio consistirá na publicación da obra premiada nos Cuadernos da Escola dramática galega.
- 5º. O prazo de admisión dos orixinais rematará o 15 de xulio ás 20 horas. O fallo do xurado farase público o 25 de xulio no decurso dun acto que terá lugar na Escola Dramática Galega.

⁴⁴⁰ “Aínda que dunha maneira menos tanxíbel —que só resultaría evidente a máis longo prazo—, os fallos dos sucesivos Certames de Teatro Breve envolveron tamén un posicionamento á volta dos repertorios galegos que se manifestaba na elección de textos cuxa lingua e temática fuxían de calquera tipo de visión folclorizante, reduccionista ou populista”. Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 383.

6º. O xurado estará formado por tres membros da EDG, e dúas personalidades de recoñecido prestixio na vida cultural galega.

7º. A Escola Dramática Galega reservarase os dereitos da primeira edición e poderá estrenar, dacordo co autor, a obra premiada.

8º. O feito de concorrir a este concurso presupón que se aceptan as presentes bases.⁴⁴¹

Cómpre salientar a dimensión simbólica na organización desta primeira edición do concurso: convócase o 17 de maio, Día das Letras Galegas, e o fallo do certame faise público o 25 de xullo, Día da Patria Galega. Ademais, aos membros da EDG únense dúas persoas de “recoñecido prestixio” para formar parte do xurado. Inicialmente tratábase dunha convocatoria bianual que pasou a organizarse anualmente a partir de 1981. A partir de 1983 o premio tamén contaría cunha dotación económica: 25.000 pesetas o primeiro ano, 40.000 en 1984 e 50.000 a partir de 1987. O obxectivo fundamental deste concurso era fornecer un conxunto de obras contemporáneas facilmente representábeis que resultasen de utilidade para as agrupacións, que garantisen a continuidade e a mellora da produción dramática e, en liñas xerais, o funcionamento do sistema teatral galego. Por esta razón o premio inicialmente carece de dotación económica pero garante a edición do texto dramático nos Cadernos. O feito de que non poida ser declarado deserto é un síntoma da debilidade do sistema xa que a calidade dos traballos semella ficar en segundo plano, pero con probabilidade resultaría negativo para a percepción que se puidese ter do mesmo dende fóra. A extensión requerida dos textos orixinais vén condicionada polo propio formato editorial dos Cadernos: entre oito e doce páxinas nos seus primeiros números. Ademais disto, a brevidade dos textos era necesaria para que os seus posíbeis destinatarios —escolas, asociacións e grupos de afeccionados con poucos medios— puidesen traballar con eles:

⁴⁴¹ Texto reproducido en Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 140-141.

buscábanse obras de pouca duración, número reducido de personaxes e escenografía simple. Finalmente, a EDG reservábase os dereitos dunha eventual estrea da obra premiada que nunca chegou a exercer. Os textos dramáticos premiados nas primeiras edicións desde concurso amosan unha crara vontade anti-realista e a reivindicación da dimensión poética da lingua.⁴⁴²

A peza premiada no I Concurso de Teatro Breve da EDG foi *Lenda antiga dun home que querera voar* de Constantino Rábade⁴⁴³ (CEDG nº 8, outono 1979) onde partindo dos mitos de Ícaro e do Martirio de San Estebo se desenvolve o tema da liberdade do home e da búsqueda de coñecemento. A peza sitúanos nunha sociedade científico-tecnolóxica de férreo control estatal —metáfora dun estado totalitario semellante ao da novela de George Orwell *1984*— onde toda tentativa de ir alén do establecido é castigada mediante o ingreso nunha Residencia de Repouso. Faise no texto unha alusión a unha loita pasada que deu coma resultado o establecemento desta nova sociedade e á preparación dunha nova loita contra a sociedade imposta que simbolizaría a necesaria continuidade do proceso revolucionario. A obra mestura elementos culturalistas, tanto formais coma míticos, tirados da traxedia grega, anunciando cal vai ser unha das tendencias do teatro dos anos 80. A obra contén tamén elementos alegóricos, herdanza da literatura dramática da dictadura, e sitúa a acción de maneira indirecta en Galicia mediante referencias toponímicas e imaxes “nacionais” (as mouras, as fragas, os trasnos...) que se insiren no mundo da ficción. Segundo Biscaíño

⁴⁴² Biscaíño Fernandes pon como exemplo o espectáculo *Muller de mulleres* (1978) baseado en textos de Álvaro Cunqueiro e Otero Pedrayo e posto en escea polo Taller 1 da EDG. Véxase Biscaíño, *Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 182.

⁴⁴³ Constantino Rábade Castiñeira (Betanzos-A Coruña, 1952) comezou a súa traxectoria teatral na década dos sesenta en grupos como *Aspasia*, *Anónimo* ou *Tespis*. Posteriormente traballou como actor e director na *Escola Dramática Galega* e director tamén na *Escola Municipal de Teatro de Narón*. Como autor teatral ten escritas cinco obras: *Lenda antiga dun home que querera voar* (CEDG nº 8, outono 1979), *A outra historia de Brancaneves* (1980), *Obradoiro de Alquimista* (1984), *A historia xamais contada de Brancaneves e o rei Artur* (ASPG, 1996), *Cibernautas* (*Revista Galega de Teatro* nº 38, 2004).

Fernandes, “tanto na temática coma na lingua, *Lenda antiga dun home que quererá voar* [...] afástase dos tópicos reduccionistas” do teatro galego.⁴⁴⁴

A peza premiada no II Concurso de Teatro Breve da EDG foi *A tertulia das máscaras* de Miguel Anxo Fernán Vello⁴⁴⁵ (CEDG nº 22, setembro de 1980). O premio para este texto dramático constitúe unha clara aposta por un teatro de tipo culturalista e experimental. Partindo dunha estrutura metateatral,⁴⁴⁶ a peza constitúe unha reflexión simbólica sobre a falsidade do ser humano, xogando constantemente coa distinción entre persoas e máscaras e considerando ao final que todo o mundo ten a súa máscara posta e a perda desta máscara supón unha violación da identidade. Hai unha ruptura da convención da “cuarta parede” na medida en que os personaxes son conscientes da presenza de público na súa tertulia e chegan a interpelalo directamente. O uso de máscaras, que se convertirá en algo recorrente, remite neste caso á tradición do teatro clásico mais tamén relaciónanse coa tradición carnavalesca tan arraigada na antropoloxía cultural de Galicia. O tratamento do tema da identidade persoal, a reflexión sobre o propio feito teatral e a indefinición espacio-temporal van ser características comúns a moitas obras desta época. Por outra banda, *A lúa gris de Xan Cidadán*, obra do mesmo autor que aparece publicada no mesmo volume dos Cadernos, é o monólogo breve dun home alienado que leva unha existencia gris e que proclama a

⁴⁴⁴ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 183.

⁴⁴⁵ Miguel Anxo Fernán Vello (Cospeito-Lugo, 1958), licenciado en Psicoloxía e Filoloxía Hispánica na Universidade da Coruña e na de Santiago de Compostela, é un recoñecido poeta e a súa obra está traducida en diversas linguas. En 1991 fundou a editorial Espiral Mayor que dirixe na actualidade. A súa labor no eido teatral é fundamentalmente a escrita, aínda que tamén fixo versións e traducións. Escrita teatral: *A lúa gris de Xan cidadán* (1980; CEDG nº 23, novembro 1981), *A tertulia das máscaras* (1980; CEDG nº 22, setembro 1981), *A extraña señorita Lou. Tráxica historia de amor* (CEDG nº 32, decembro 1982), *Auto insólito do autor* (CEDG nº 57, setembro 1985), *Cuarteto para unha noite de verao* (1988, Premio Biblioteca do Arlequín; Sotelo Blanco, 1989), *A casa dos afogados* (Sotelo Blanco, 1989; Premio Biblioteca do Arlequín), *O espello* (casahamlet, nº 3, 2001), *Palabras na néboa dun xornalista* (Casahamlet, nº 4, maio 2002). Versións: *Yerma* de Federico García Lorca para o Centro Dramático Galego (Vigo: Xerais, 1990). Traducións: *Na alta mar* de Slavomir Mrozek (1981) e *Monos e monas, señores!* de Osvaldo Dragún (en *Historias para seren contadas I* CEDG, nº 46, xullo 1994).

⁴⁴⁶ Patrice Pavis define o concepto de metateatro da seguinte maneira: “Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta»”. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 288-290.

súa liberación da sociedade por medio do suicidio. O autor emprega a técnica do “diálogo telefónico” —monólogo dialóxico ou diálogo solitario— no que só oímos a un dos interlocutores para a expresión formal do monólogo do único personaxe da peza. A lúa nesta obra ten un valor poético e ademais simbólico xa que, dun xeito lorquiano, podemos identificala coa feminidade, a beleza, a liberación e a morte.

A extraña señorita Lou, tamén de Miguel Anxo Fernán Vello (CEDG nº 32, decembro 1982) foi a peza premiada no III Concurso de Teatro Breve da EDG. Obra en tres actos que transcorre nun escenario único e con dous únicos personaxes, a Señorita Lou e Mariano, trátase dunha reflexión sobre as diferentes formas de manifestación do desexo, a tendencia ao ocultamento dos sentimentos, o amor coma posesión do outro e a morte coma manifestación última dese carácter posesivo. Esta peza aposta por un teatro de referencialidade ambigua e temática intimista e universal, abordando a problemática xeral do individuo moderno dende unha concepción pesimista, empregando unha escenografía estilizada e unha linguaxe altamente poética e suxerinte.

O pauto, de Xesús Pisón⁴⁴⁷ (CEDG nº 40, outubro 1983), foi a peza premiada no IV Concurso de Teatro Breve da EDG. Esta obra é unha farsa “carnavalesca” en tres escenas na que un Arcebispo que ten unha doenza descubre que ficou preñado coma castigo polos seus pecados da carne e pacta co Demo para poder abortar. O autor emprega a técnica da comedia de “o mundo ao revés” para pór de manifesto a hipocrísia dos membros da Igrexa en materia de vida sexual e outras cuestións sobre as que se fai

⁴⁴⁷ Xesús Pisón Villapol (Ferreira do Valadouro-Lugo, 1954) desenvolveu múltiples oficios relacionados co teatro e ten unha ampla produción como autor dramático entre a que destacan as seguintes obras: O xigante *Don Gandulfo, señor de Tentequedo* (CEDG nº 13, outubro 1980); *O pauto* (CEDG nº 40, outubro 1983); *O rei aborrecido* (Castrodouro, 1984); *Ei, Feldmühle* (Deputación da Coruña, 1991; Premio de Teatro Rafael Dieste); *Venenos. A Vía Láctea e Como Jekyll e Hyde* (Deputación da Coruña, 1994; Premio de Teatro Rafael Dieste); *Memoria da esfínx* (A Coruña: Cashamlet, 2002). Moitas das súas pezas breves atópanse en *Teatro-Mínimo* (A Coruña: Elsinor Teatro 1996. Cadernos de Teatro, nº 5); *Crisálidas* (A Coruña: IGAEM, 2000. Cadernos de Teatro nº 1); *Revista Galega de Teatro*, nº 27, 2001, caderno central. Para unha exahustiva descrición da súa produción dramática véxase *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), pp. 426-431.

doutrina. Tamén pretende reflectir as relacións conflictivas que se establecen entre a relixión e a ciencia e desvelar a dimensión humana dos membros da Igrexa e a liberdade que hai fóra da relixión. Esta breve peza cómica entronca coas cantigas de escarnio e os *fabliaux* medievais⁴⁴⁸ e amosa as posibilidades de utilización e superación dos recursos proporcionados pola nosa tradición popular con fins estéticos. *O pauto* foi unha das obras premiadas neste concurso que tivo máis éxito e difusión, convertíndose nunha das pezas dramáticas máis representadas durante este período.

A noite das noites. Claroscuro musical en XIX cenas de Henrique Rabunhal Corgo⁴⁴⁹ (CEDG nº 51, xaneiro 1985) obtivo o premio no V Concurso de Teatro Breve da EDG. É un texto poético, tanto no que atinxe aos diálogos coma ás acotacións, moi literaturizado, cheo de simbolismo e referencias ao teatro, a Galicia, á liberdade e ao amor. O escenario divídese en tres partes: un dormitorio á esquerda, unha xanela no centro e un recanto onde xace Unha Nai Ferida cunha caixa branca coa franxa da bandeira galega. Cada unha destas partes relaciónase cun tema: o amor ou a súa imposibilidade, a utopía ou o seu fracaso e Galicia. A Noite semella actuar coma o marco, cargado de resonancias negativas, onde se desenvolven estes personaxes e temas. O texto, de reminiscencias oterianas e difícil posta en escea, fundaméntase nos procesos de fragmentación e deconstrución tanto do diálogo coma dos personaxes.

⁴⁴⁸ Poemas narrativos de carácter cómico recitados por xogares no norte de Francia arredor do século XIII, en moitos casos con referencias sexuais. Maridos cornudos, cregos cobizosos e campesinos parvos eran personaxes típicos destas historias. O mellor exemplo de adaptación destes relatos son *The Canterbury Tales* de Chaucer.

⁴⁴⁹ Henrique Rabunhal Corgo (Pastoriza, Arteixo-A Coruña, 1962), doutor en Filoloxía Galego-Portuguesa pola Universidade de Santiago de Compostela coa tese que leva por título *Textos e contextos do teatro galego* (1994) e diplomado en Lengua Portuguesa pola Universidade de Coimbra, ten participado en numerosos encontros e congresos con velatorios sobre lingua, literatura e teatro galegos. Coma escritor dramático é autor das seguintes pezas: *A noite das noites* (CEDG nº 51, 1985), *Cousas de Ítaca* (1988), *Oratio mare / O cântico de Orfeo* (1988; “Monólogos II” en CEDG nº 95, febreiro 1992), *Desesperados* (Renovação, nº 2, 1990), *Diálogo da Furoca entre Afonso Eanes de Cotom e Pero da Ponte* (Luzes de Galiza, nº 18, 1991), *Maternidade* (1992), *Do goberno bipartito á autovía funeral* (1992), *Louvor de Pero Meogo (Monólogo do cervo Agostinho)* (Luzes de Galiza, nº 19-20, 1992), *Juízo a Curros* (Luzes de Galiza, nº 22-23, 1993), *Amleth, voz e verbo* (Casahamlet, nº 1, 1999), *Múmias no país de Luzetro* (IGAEM, 2000. Cadernos de Teatro, nº 2), *Monólogo do fillo triste* (Enclave, nº 10, 2002), *O vento da morte* (Casahamlet, nº 6, maio 2004).

O período que vai de 1981 a 1984 supuxo un momento de indefinición do teatro galego en xeral, e da EDG en particular, en canto á súa posición no sistema teatral. A constitución da *Compañía Luís Seoane*⁴⁵⁰ en 1980, a apertura dunha sala permanente co mesmo nome en 1981 e a edición do *Caderno do Espectáculo* sobre a súa actividade teatral por parte dun núcleo importante dos seus membros —o que na práctica implicou que se establecera unha división entre actividade profesional e actividade amadora— motivou unha falta de actividade escénica e mais o refuxio da EDG na formación e edición de textos teatrais para a obtención de recoñecemento e prestixio.⁴⁵¹ Sen embargo, Biscaíño Fernandes ve estes dous proxectos coma complementarios:

Porén, o funcionamento simultáneo na Coruña destes dous núcleos de dinamización teatral e as fluídas relacións entre ambos permitiu que, sen que mediase ningún tipo de acordo expreso, as intervencións nos repertorios fosen en certa medida complementarias ou se visen reforzadas pola acción do outro. [...] O traballo contiguo realizado polas dúas entidades —cada unha dentro das súas posibilidades— consistiu, por exemplo, na incorporación de grandes nomes da dramaturxia occidental —Beckett, Molière, Pinter, Genet...—; a procura da integración da actividade dramática na vida cotiá da cidade herculina —a través de campañas de captación de público, unha presenza continuada nos palcos, a diversificación dos produtos ofrecidos..., sen por iso caer en tentacións populistas nin desatender a calidade—, ou o alargamento das intervencións dinamizadoras alén dos palcos —publicacións, actividades divulgativas, etc.⁴⁵²

⁴⁵⁰ A Compañía Luís Seoane fundouse na Coruña como unha compañía teatral de repertorio. Os espectáculos levados a escea ao longo dos seus cinco anos de funcionamento foron os seguintes: *Dansén*, de B. Brecht (1980); *Dous perdidos nunha noite suxa*, de P. Marcos (1980); *As criadas*, de J. Genet (1980); *A casa das tres lúas*, de R. Otero Pedrayo (1981); *Muller de mulleres*, baseada en textos de R. Otero Pedrayo e A. Cunqueiro (1982); *A noite dourada de Mimi da Cora*, de M. Lourenzo (1982); *A esperar por Godot*, de S. Beckett (1982); *Edipo rei*, de Sofocles (1983); *Xúlia*, de A. Strindberg (1984); *Fausto, lenda áurea dos santos da montaña*, de varios autores (1984), en coprodución co CDG; *O rei aborrecido*, de X. Pisón (1985); *A larva furiosa*, de M. Lourenzo (1985), en coprodución co CDG.

⁴⁵¹ Aínda así, a EDG levou a cabo algunha encenacións nestes anos: *A boda de Esganerello*, dirixida por Agustín Vega (1981); *O aniversario*, de Chekhov, dirixida por Manuel Lourenzo (1982); *Ernest*, dirixida por Miguel Pérez Romero (1982); *O montapratos / Unha especie de Alaska*, de Pinter, dirixida por Miguel Pérez Romero (1983).

⁴⁵² Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 381-2.

Nestes anos, os Cadernos van reforzando o seu prestixio como plataforma máis estábel de publicación de obras dramáticas e a única en que se lle daba cabida ao ensaio sobre a arte escénica, polo que van converterse en referentes fundamentais do sistema. A promoción de novos autores é un dos aspectos máis desatendidos nun sistema teatral que, nesta altura, depende en grande medida das traducións e o Concurso de Teatro Breve constitúe un instrumento para acadar un equilibrio. Sen embargo, o obxectivo da EDG de “fornecer textos facilmente representábeis que resultasen de utilidade para as agrupacións” non se conseguiu xa que a meirande parte dos textos premiados e publicados “non espertaron o interese das compañías profesionais, que procuraban montaxes de maior entidade” nin resultaron “atractivas para os colectivos de amadores”, agás o texto de Xesús Pisón.⁴⁵³ A partir de 1984 a EDG quere promover a representación dos textos premiados aproveitando a convocatoria de axudas a proxectos teatrais realizada pola Consellería de Educación e Cultura en agosto de 1984, o que supuxo, por primeira vez, a implicación directa do goberno autonómico na planificación teatral do país. Desafortunadamente esta tentativa viuse outravolta frustrada.

2.2. Análise dos textos premiados (1985-1987)

Entre 1985 e 1987 a situación económica da EDG é moi complicada, mais iso non lle impediu continuar coa convocatoria anual do Concurso de Teatro Breve.⁴⁵⁴ Os textos

⁴⁵³ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 368.

⁴⁵⁴ A difícil situación económica da cooperativa sen embargo afectou a outras áreas da súa actividade. A actividade escénica viuse paralizada e a única montaxe realizada en dous anos foi *A derradeira cinta. Comedia* de Samuel Beckett por Miguel Pérez Romero (1985). Na memoria dese ano inclúese como espectáculo da Escola a encenación de *Historias para seren contadas*, de Osvaldo Dragún, por parte dos alumnos do curso de interpretación impartido por Enrique Silva. O grupo de Vigo montou *E vostede... ¿cómo se chama?* no ano 1985, mais esa foi a súa derradeira montaxe. Pola súa banda, no ano 1986 só se publicaron dous números dos Cadernos. En 1984 a EDG recibira da Dirección Xeral de Cultura 1.250.000 pesetas para cursos de formación de actores e reciclaxe do profesorado e 650.000 pesetas para proxectos teatrais. En 1985 o Centro Dramático Galego organizou o Primeiro Ciclo de Cursos para Actores e Profesionais do Teatro, o que entraba en directa competencia coas actividades de formación da EDG, de xeito que lle resultou moito máis difícil obter financiamento das instancias oficiais para continuar coa súa actividade neste eido. En 1986 a EDG solicitou 1.770.000 pesetas de axuda mais só

premiados entre 1985 e 1987 seguen unha liña continuista, tanto no aspecto formal coma no temático, e dalgunha maneira evidencian o feito de que unha xeración de novos dramaturgos, con moitos elementos en común e unha visión de repertorio paralela á de Manuel Lourenzo, estaba a xurdir ao abeiro da EDG e o seu concurso:

A través dos tres orixinais premiados nas edicións de 1985, 1986 e 1987 pódese advertir a aposta que continuaban a manter os respectivos xuris en contra de calquera tipo de reduccionismo repertorial —incluída a lingua empregada. Neste sentido, faise evidente o paralelismo coa visión de repertorio de Manuel Lourenzo —da que emanaban as liñas propugnadas polos espectáculos que dirixía tanto na propia Escola como na Luís Seoane. O ascendente do dramaturgo lugués alcanzaba —en maior ou menor grao— tanto aos autores que concorrián ao Concurso como a moitos dos integrantes dos xuris. Con todo, as obras non se puideron substraer —como é lóxico— do condicionante que supuñan os límites á extensión que marcaban as bases.⁴⁵⁵

Auto insólito do autor de Miguel Anxo Fernán Vello (CEDG nº 57, setembro 1985) foi a obra premiada no VI Concurso de Teatro Breve da EDG. Este texto dramático é unha peza esquemática que emprega unha vez máis o recurso ao metateatro para amosarnos o difuso das fronteiras entre realidade e ficción (teatro), para reflexionar sobre o estatuto óntico do autor, o director e o personaxe dramático e para contarnos unha trágica historia de amor. O autor da obra pon de manifesto, unha vez máis, a súa concepción pesimista dunhas relacións persoais caracterizadas pola incomunicación e a

recibiu 200.000 pesetas da Dirección Xeral de Cultura, o que fixo imposible que se realizasen os proxectos dese ano nin que se fixese fronte á debida acumulada. Esta penuria económica tivo como consecuencia un cambio na dirección da cooperativa, pasando a ser controlada de novo polos socios fundadores, a reactivación do Departamento de Dramáticas e a recuperación da actividade escénica como medio de recadación económica cos espectáculos *Mozart e Salieri* (1986) e *Nosferatu* (1987) dirixidos por Manuel Lourenzo e a clausura oficial da sección de Vigo en 1987. Finalmente, en 1987 a Escola Dramática Galega recibiu máis de 2.500.000 pesetas da Deputación da Coruña e da Dirección Xeral de Cultura para a produción e distribución dos seus espectáculos e una subvención de Caixa Galicia. Todo isto permitiulle á Escola retomar a súa actividade. Véxase Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 451-492.

⁴⁵⁵ Biscaíño Fernandes, C. C., *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns, Ames, A Coruña: Laiovento, 2007) p. 488.

ausencia de sentimentos que conducen necesariamente ao fracaso. Como se pode comprobar, a reflexión sobre a situación do artista e mais da arte e a reflexión sobre as relacións humanas, sobre conflitos universais, vanse repetindo coma unha constante na obra dramática deste autor.

História do silencio de Inma A. Souto⁴⁵⁶ (CEDG nº 59, outubro 1985) recibira unha mención no certame anterior e esta peza encaixa dentro das mesmas coordenadas das obras anteriores. Neste caso aborda a problemática das relacións amorosas, o fracaso do amor, a incomunicación, o abandono e a soidade, introducindo a novidade de facelo dende unha perspectiva feminina. Os personaxes son seres sen identidade, sen nome, que tentan expresar os seus verdadeiros sentimentos por medio dun diálogo poético e ambiguo que non ten na comunicación a súa función primordial. Tamén aparece o motivo da escritura na obra (metaliteratura) cunha función en certo xeito “terapéutica” fronte á soidade e o abandono. O tema das relacións amorosas aparece reflectido dende unha postura de aceptación da homosexualidade nun triángulo que rompe coas relacións convencionalmente establecidas e aceptadas. Trátase dunha obra de introspección que, de novo, afronta a problemática universal da dificultade nas relacións afectivas no ser humano contemporáneo.

⁴⁵⁶ Inmaculada Antonio Souto (A Coruña 1968) iniciouse en 1978 no teatro alleccionado con varios grupos de teatro escolar da Coruña para despois comezar unha nova etapa na Escola Dramática Galega. A súa trayectoria profesional empeza na Compañía Luís Seoane, participando tamén en varios espectáculos do Centro Dramático Galego. A súa obra teatral é ben abundosa. Como autora escribiu a seguintes pezas: *Estraño proceso* (1985), *Historia do silencio* (CEDG, nº 59, 1985), *Oficio de desterro. Un réquiem* (1985; “Monólogos I”, CEDG, nº 85, 1990), *Como cartas a un amante* (CEDG nº 66, 1987), *As águas mudas* (CEDG nº 79, 1989), *Era nova e sabía a malvaíscos* (1990; Sotelo Blanco, 1991), *Morde-me* (ASPG, 1996), *Breve encontro* (2001), *A ciencia dos anxos* (2003), *Os cárceres do esquezno* (2003; Xerais, 2004), *A Biblia: a historia máis grande xamais contada (abreviada)* (2004). Tamén fixo adaptación e versións doutros textos para o teatro galego: *O retrato* de Alfonso D. Rodríguez Castelao (1983), *Noite de Reis* de W. Shakespeare para *Teatro do Noroeste* (1996), *Otelo* de W. Shakespeare para *Produccións Librescena* (2001), *A morte e a doncela* de Ariel Dorfman para *Produccións Librescena* (2002), *As obras completas de Will Shakespeare (abreviada)* (2002).

A vinga. Drama en dous lances, de Manuel Riveiro Loureiro⁴⁵⁷ (CEDG nº 65, maio 1987), recibira tamén unha mención no VI Concurso de Teatro Breve da EDG. Esta é unha peza breve en dous lances que amosa o conflito xeracional entre unha Nai, atormentada por ter sufrido o abandono do seu home, e unha Filla que, tras pasar un tempo estudando en Compostela, regresa á casa de súa nai. A carón do conflito persoal de xénese lorquiana atopamos o conflito político dos últimos días do réxime franquista; o conflito familiar, evidenciado pola división do matrimonio e o control férreo exercido pola Nai sobre a Filla, semella un reflexo a pequena escala do conflito político: a división do país e mais a ausencia de liberdades civís. Pódese considerar esta obra coma un drama “estático” no que a acción fundamental acontece no tempo elidido entre os dous lances: o primeiro lance establece a situación e prefigura os acontecementos namentres que o segundo pon de manifesto as consecuencias da delación da Nai. Esta peza presenta un grao maior de compromiso e referencialidade do que viña sendo habitual nos escritores novos de teatro da época.

Paixón de Antía de Antón Rodríguez Castro⁴⁵⁸ (CEDG nº 63, marzo 1987), obtivo o premio no VII Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega. Trátase dun monólogo de forte contido lírico onde unha muller, Antía, expresa os seus sentimentos perante a ausencia do home que amaba, convertido nunha Sombra á que dirixe as súas palabras, morto no mar. Neste monólogo aparecen moitos temas que afectan a relación de parella e faise fíncapé no amor, o sexo, a soidade e as lembranzas

⁴⁵⁷ Manoel Riveiro Loureiro (A Coruña, 1933) comezou a súa actividade teatral relativamente tarde e é autor de doce pezas: *O pau* (1978), *Viladesfeita* (1978), *A vinga. Drama en dous lances* (1985; CEDG nº 65, maio 1987), *O coronel ten a quen lle escribir* (Accésit do Premio Álvaro Cunqueiro 1988; Xerais, 1989), *O prazo* (Premio Álvaro Cunqueiro 1993; Xerais, 1994), *A volta de Castelao* (1993), *O ensaio* (1994; Casahamlet, nº 2, maio 2000), *O motivo* (1994, Accésit do Certame de teatro do Camiño Xacobeo), *A caída* (1995), *Xente no camiño* (1995, 1º premio de teatro Universidade da Coruña, 2000), *Verbi gratia* (1998, 1º premio de teatro Universidade da Coruña, 2001), *Mittleuropa* (2002).

⁴⁵⁸ Antón Rodríguez Castro (Santa María de Lañas, Arteixo, 1959), xornalista e autor dramático, escribiu tres obras nos anos 80: *A morte do rei Atanis* (1983, Mención no III Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega), *Monólogos do amor equívoco* (en *Monólogos*. Sotelo Blanco, Biblioteca do Arlequín, 1987, pp. 37-43) e *Paixón de Antía* (CEDG, nº 63, marzo 1987).

coma única esperanza que fica na vida; o texto semella desenvolver a idea de que a verdadeira morte dunha persoa é o esquecemento. O mar aparece na obra coma elemento xerador de traxedias e mortes e insítese sobre as consecuencias persoais da traxedia para as mulleres dos mariñeiros desaparecidos: a dor, a soidade, a esperanza, os recordos. Así, este texto dramático entronca coa tradición de textos dramáticos galegos e portugueses nos que se dá un tratamento tráxico do motivo do mar, sen embargo non pretende facer ningún tipo de reivindicación social ou política.

Como cartas a un amante de Inma A. Souto (CEDG nº 66, setembro 1987), obra premiada no VIII Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega, é un texto denso, poético e reflexivo que afonda na problemática do ocultamento da identidade, o fracaso do amor, a soidade, o desarraigo e a frustración do individuo contemporáneo na cidade, contemplados dende unha perspectiva feminina. Esta peza tamén ten un carácter metaliterario e metateatral: afonda nas motivacións do oficio literario —outra vez a escrita coma terapia— e está protagonizada por catro personaxes, escritores-actores, que forman parte do propio texto que a protagonista está a escribir e que ven sendo o texto que estamos a ler. A indefinición das fronteiras entre realidade e ficción e mais a cuestión da identidade, dos vínculos do individuo coa “terra”, póñense en primeiro plano dun xeito simbólico: o nome da muller protagonista, Arcoa, é o mesmo có do lugar de onde procede e o seu fracaso persoal semella, dalgún xeito, relacionado co seu permanente desterro do lugar que a viu nacer. A memoria actúa coma o único elemento que mantén o fío da protagonista coas súas orixes, coa súa identidade. Esta obra entronca coa liña de teatro simbolista, cun diálogo poético e de temática intimista, que en moitos casos deriva en monólogo e que pon en práctica a nova xeración de dramaturgos galegos dos anos 80.

Nesta altura da década dos oitenta podese xa falar dun conxunto de dramaturgos que foi agrupado por diferentes críticos como “xeración de 1980”,⁴⁵⁹ “promoción dos 80”⁴⁶⁰ ou “grupo da Coruña”.⁴⁶¹ Estes dramaturgos teñen en común unha liña culturalista continuadora da obra de Manuel Lourenzo e a valoración do subxectivo e da “relación entre a vida e a arte” nun entorno urbano e alienante.⁴⁶² Como afirma Biscaíño Fernandes:

A canonización dinámica que se estaba a postular desde o Concurso apartábase do modelo militante de reivindicación nacional ou da preocupación directa pola construción-recuperación dunha iconografía identitaria galega. Reclamábase a arte pola arte —o teatro polo teatro— como un signo de normalidade cultural. Infelizmente, o sistema cultural galego alternativo ao español estaba moi lonxe da normalidade e, en lugar de teren conseguido a instalación social, os repertorios culturais galegos sufrían os efectos da resistencia que se estaba a espallar entre a cidadanía galega.⁴⁶³

Ata 1987 o Concurso de Teatro Breve da EDG fora a principal plataforma para que os novos autores teatrais publicasen os seus textos dramáticos. Sen embargo, a convocatoria en xuño dese ano do Primeiro Premio de Teatro A Biblioteca do Arlequín pola editorial Sotelo Blanco —de tema e extensión libres, dotado con 250.000 pesetas e a publicación do texto nunha plataforma con máis difusión ca dos Cadernos— vai relegar ao Concurso da EDG, por moito prestixio que conseguira acadar, a un evidente segundo plano para aqueles novos dramaturgos galegos con ambicións. Por outra banda, este periodo de tres anos viu o nacemento dunha nova xeira de grupos teatrais cos seus

⁴⁵⁹ Vieites, Manuel F., *Manual e escolma da literatura dramática galega* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996) e Vilavedra, Dolores, ‘As novas promocións’.

⁴⁶⁰ Vieites, Manuel F. (ed.), *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais, 1998).

⁴⁶¹ Vilavedra, Dolores, *Historia da Literatura Galega* (Vigo: Galaxia, 1999).

⁴⁶² Tato Fontaiña, Laura, ‘O teatro desde 1936’, en *Galicia. Literatura: A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro. Tomo XXXIII*, (A Coruña: Hércules Ediciones, 2000), pp. 443-509.

⁴⁶³ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 489.

propios proxectos, o que tivo como consecuencia a progresiva relegación da propia EDG a posicións máis marxinais dentro do sistema.⁴⁶⁴

2.3. Análise dos textos premiados (1988-1994)

Nun contexto caracterizado no ámbito teatral galego pola resistencia pasiva da sociedade aos repertorios galegos e pola perda de público, estes seis anos que van de 1988 a 1994 marcarán o periodo de decadencia do proxecto da EDG. Nesta altura o teatro galego non outorga ao público urbán ningún tipo de prestixio ou capital cultural e o público rural ficara marxinado nos novos repertorios —basicamente pezas de contido metateatral que, en moitos casos, daban unha pésima visión do mundo teatral galego e que promovían a idea duns creadores virados cara si mesmos e afastados da sociedade— e alienado pola nova situación da lingua galega e o descoido con que era tratada. Ademais diso, a reivindicación política atopara outras canles de expresión, polo que o teatro galego tamén perdera esa dimensión. A isto contribuíu a política proteccionista da Xunta de Galicia baseada no reparto de subvencións sen facer ningún tipo de planificación cultural a medio ou longo prazo.

En 1988 a EDG aprobou uns novos estatutos, adoptando un “comportamento máis empresarial, afastado dos ecos comunistas ou idealistas que evocara noutra altura o termo «cooperativa»” coa intención de “atender a produción espectacular, a edición de textos dramáticos ou estudos sobre a arte escénica e a formación de interesados no traballo dos palcos”. Tamén consolidou o funcionamento profesional do Departamento de Dramáticas, mais este dependía en grande medida da figura de Manuel Lourenzo.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Entre 1986 e 1987 créanse as seguintes agrupacións teatrais: Teatro de Ningures (1986), Matarile Teatro (1986), O Moucho Clerc (1986), Uvegá Teatro (1987), Chévere (1987), Teatro da Salmántiga (1987), Teatro do Malbarate (1987) e Os Quinquilláns (1987).

⁴⁶⁵ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, pp. 556-557. Entre 1988 e 1994, ano da súa desaparición, a EDG fai as seguintes encenacións: a comedia musical *Como as camisas de liño* (1988), dirixida por Manuel Lourenzo sobre textos tirados do *Teatro de máscaras* de Otero

A publicación dos Cadernos e a organización do Concurso de Teatro Breve continuaron ata 1994, aínda que dende 1990 a convocatoria do Concurso volveu ser bianual. Sen embargo, por razóns económicas e pola perda de ilusión dos socios, a EDG tivo que abandonar as actividades formativas e de investigación e difusión. Pode dicirse que neste período a EDG non é moi diferente de calquera compañía profesional no seu funcionamento. Aínda que dende o punto de vista escénico a EDG dalgunha maneira cedera á presión do sistema e asumira as opcións repertoriais dominantes,⁴⁶⁶ “o desexo de coadxuvar na construción dun sistema teatral extenso, vigoroso, non subsidiario e cun número crecente de opcións repertoriais alternativas que pugnasen por seren sancionadas” mantívose presente na liña editorial dos Cadernos e do Concurso de Teatro Breve.⁴⁶⁷

Traxicomedia do Pai Ternoster e unha pastora lusitana chamada Viriata, de Xosé Luís Martínez Pereiro⁴⁶⁸ (CEDG nº 75, febreiro 1989), foi a obra premiada no IX

Pedrayo; *Adeus, Madelón* (1989), escrita e dirixida por Manuel Lourenzo; *Chekov, Chekov* (1991) dirixida por Agustín Vega e baseada na tradución de Manuel Lourenzo dos textos de Antón Chekhov *O oso* e mais *O canto do cisne*; *Ei, Feldmühle!* (1992), texto de Xesús Pisón que obtivo o Premio de Teatro Rafael Dieste da Deputación Provincial da Coruña, dirixido por Manuel Lourenzo (nas bases do concurso incluíase a encenación do texto); *Electra* (1994) en coproducción con Uvegá Teatro a partir dunha adaptación do texto clásico por Manuel Lourenzo. Membros da EDG formaron parte tamén da montaxe de *Espectros*, dirixido por Manuel Lourenzo sobre textos de Ramón Otero Pedrayo, para o CDG en 1988. En 1990 Manuel Lourenzo fundou, cunha vontade investigadora e extracomercial, o *Clube Teatral Elsinor* que era totalmente independente da EDG.

⁴⁶⁶ Os grandes éxitos de público do teatro galego neste período foron a encenación de *O mozo que chegou de lonxe*, de Synge, dirixida por Mario Gas para o CDG en 1988; *Río Bravo*, de Chévere en 1990; *Saxo Tenor*, de Roberto Vidal Bolaño de Teatro do Aquí, *Comedia*, de Ollomol Tranvía, adaptación dun *canovaccio* realizada por Cándido Pazó, e *Vía Láctea*, do Mago Antón, todas elas no ano 1993.

⁴⁶⁷ Biscainho, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns-Ames-A Coruña: Laivento, 2007), p. 563. O mesmo autor sinala tres páxinas máis adiante: “As apostas da Escola Dramática Galega durante este período decantáronse, no xeral, polo enraizamento formal e temático na realidade galega, sen desatender por iso nin as novidades que estaban a afectar a arte escénica nin a dimensión diacrónica dun sistema teatral que —abandonado do público— obtiña lexitimación da súa propia historia” (p. 566).

⁴⁶⁸ Xosé Luís Martínez Pereiro (A Coruña, 1959), ademais de autor dramático, é debuxante e autor de relatos humorísticos que publica en distintas revistas e xornais. É autor de dez pezas teatrais: *Un día na vida de Vladimiro e o seu can Trotsky* (1977; Sotelo Blanco, 1987), *Tres crimes en busca dunhas labazadas* (CEDG nº58, outubro 1985), *Alex do embudo ou de cómo dirixir unha familia con xanela, dous fillos únicos e un xardín anano sen podar* (1989), “*Sketch*” da ponencia titulada ‘*Ensinar lírica medieval*’ (1989; Actas do I Simposio Internacional de Didáctica da Lingua e Literatura. Santiago de Compostela: USC, 1991), *Traxicomedia do pai Ternoster e unha pastora lusitana chamada Viriata* (CEDG nº 75, febreiro 1989), *Monólogo con oito pausas e un falso espectador* (“Monólogos I” en CEDG nº 85, maio 1990, pp. 8-11), *Panexirico da lapa* (*Casahamlet* nº 2, maio 2000, pp. 82-85), *Carne de*

Concurso de Teatro Breve da EDG. Trátase dunha peza de carácter grotesco e absurdo que amosa en clave de traxicomedia a desintegración da unidade familiar. Os personaxes entran dentro da tradición das máscaras e do grotesco con nomes deformados a partir de personaxes históricos ou mitolóxicos, aínda que estes nomes están dotados de significación na medida en que son caracterizadores. O humor da peza baséase en asociacións e xogos de palabras que dan continuidade a un diálogo que, no seu conxunto, resulta totalmente absurdo. Este texto dramático constitúe unha aposta por un teatro lúdico e paródico que semella non ter máis intención ca se converter en puro entretemento.

As águas mudas, de Inma A. Souto (CEDG nº 79, outubro 1989), obtivo o premio no X Concurso de Teatro Breve da EDG. Esta peza breve desenvolve o tema da identidade do individuo que se descobre a si mesmo na soidade; o coñecemento dun mesmo supón unha liberación pero non é ata o momento da morte cando se recoñece a “verdade” do ser humano. A obra introduce tamén a dificultade de establecer uns límites definidos entre realidade e ficción. Hai unha crítica á relixión, ao seu dogmatismo e á idea de pecado, considerando o ser humano coma unha entidade que o abrangue todo, o ben e o mal, dentro de si mesmo. Estamos diante dun texto dramático de grande densidade lírica que, seguindo a tendencia dos autores dos oitenta, formula temas universais relacionados coa experiencia humana dun xeito reflexivo, poético e simbólico.

A desforra (Ensaio cómico com um monólogo útil e um acto zero), de Joel R. Gómez⁴⁶⁹ (CEDG nº 86, xaneiro 1991), foi a peza gañadora no XI Concurso de Teatro

estatua (Baía Edicións, 2001), *Guiso de choupa* (IGAEM, 2001. *Cadernos de Teatro* nº 3), *Aproximación á muller nociva* (<http://bvg.udc.es>. A Coruña: eDixital, 2002).

⁴⁶⁹ Joel Rodríguez Gómez (Ourense, 1959) é licenciado en Filoloxía Portuguesa pola Universidade de Santiago de Compostela e forma parte da GALABRA (Grupo de Investigación nos Sistemas Literarios Galego-Luso-Afro-Brasileiro) da Universidade de Santiago de Compostela. Ten publicado textos ensaísticos teatrais sobre Jenaro Marinhos del Valle, Eduardo Blanco-Amor e Ricardo Carvalho Calero,

Breve da EDG. Esta obra é unha crítica das relacións de parella baseadas en roles aceptados (papeis da muller e do home), das convencións sociais e das aspiracións pequeno-burguesas. A peza comeza cun “monólogo útil” de carácter narrativo no que o personaxe B, rompendo a convención da cuarta parede, se dirixe directamente ao público para poñelo en antecedentes da historia da parella e explicar cales son as súas intencións. Este monólogo inicial contribúe a establecer unha distancia entre o público e o que vai ser representado. O diálogo entre A e B faise en tempo real e expón, outravolta, a problemática da parella, sendo a incomunicación e o descoñecemento do outro os principais asuntos que se tratan cunha linguaxe directa e denotativa. O medo á soitude vese como o factor determinante para manter a “farsa” das relacións de parella. O remate da obra é pesimista por canto semella que o diálogo entre A e B non serviu de nada e se volta á situación inicial ficando toda a conversa nunha mera declaración de intencións.

O texto dramático premiado no XII Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega foi *A actriz*, de Lino Braxe⁴⁷⁰ (CEDG nº 100, maio 1993). Trátase

entre outros. Como autor teatral ten escritas sete pezas: *A extranha e misteriosa historia de Otunga e os otunguenos* (1990); *A desforra (Ensaio cómico con un monólogo útil e un acto zero)* (CEDG nº 86, xaneiro 1991); *Data crucial* (“Monólogos II” en CEDG nº 95, febreiro 1992, pp. 5); *Um serviço policial. Trascendencia num acto* (1992); *A invenção da alvorada. Tragédia dos nosos días* (1994) e *Quanto vales tu, meu tentador?* (1996) en *Teatro á medida e pronto para si* (A Coruña: AGAL, 1998); *Quase toda a verdade sobre os Outeiros do Inferno* (2002).

⁴⁷⁰ Lino Braxe Mendía (Mugardos-A Coruña, 1962) foi director da Escola Municipal de Teatro de Narón, cofundador da revista *Luzes de Galiza*, xefe de programas e informativos de RNE e director da Fonoteca Teatral de Galicia. En 1988 traballou xunto a Manuel Rivas, Antón de Santiago, María Xosé Queizán, Manuel Guede, Antonio F. Simón e Xesús Campos no proxecto *Galicia SL*, coprodución de *Teatro do Malbarate* e *Produccións do Noroeste* dirixida por Eduardo Alonso. Ten traballado no eido audiovisual coma actor de curtametraxes, longametraxes e guionista. No eido teatral cómpre salientar a súa actividade coma autor, adaptador, tradutor, director e actor. Escrita teatral: o volume *A promesa* (Sada: Edicións do Castro, 1991) inclúe *A lenda de Exaroc* (1982), *A cerebral Carlota e o inmaculado G. W. Monólogo futurista* (1984), *Presenza de Olm e Dilborg. Obra para títeres* (1984, Premio Keltike 1985), *Desdémona* (1984), *O beixo. Obra cuase mímica* (1985), *Circo de amigos. Obra mímica* (1985), *A Espada de Raex. Obra para títeres* (1986), *A promesa* (1988), *Detención telefónica. Cómico radiofónico* (1989), *Secuestro. Obra para rádio* (1989), *Feiron’s power. Monólogo* (1991), *Sortilexio medieval. Obra para rádio* (1991); *A actriz* (CEDG nº 100, maio 1993); *O amargo camiño de Walter do Outono* e *Unha colección de pezas breves* (en *O camiño das estrelas. Textos para unha acción teatral*, Elsinor Teatro, 1993); *María Pita* (1995); *Apolo XI* (1998); *María Estuardo (Art Teatral, nº 10, 1998, pp. 15-17)*; *Ulises o grego* (1998); *Campo Sur (Revista Galega de Teatro, nº 36, outono 2003, caderno central)*; *Diálogos enmascarados (Diario de Ferrol, 2004)*; *Monólogos ínfimos (Diario de Ferrol, 2004)*. Adaptacións: *Alacrán e a*

dunha peza composta dun monólogo no que unha Actriz reflexiona sobre diferentes circunstancias persoais, familiares, sociais e artísticas que atinxen á súa profesión. Unha vez máis atopamos os dous trazos caracterizadores das obras dos autores novos: a reflexión sobre aspectos da profesión teatral e o emprego do metateatro coma recurso distanciador. Nesta obra abundan as rupturas temporais ou *flash-backs* que se representan en escea e veñen indicados por cambios na iluminación e presenza de voces en *off* e doutros recursos comunicativos en escea como a televisión. Ademais da reflexión sobre a propia profesión teatral, nesta peza vérguense críticas contra a actitude dalgúns “artistas” autocomplacentes (poetas, directores de cine, guionistas...) e contra a manipulación do Xacobeo 93 por parte das autoridades autonómicas.

Ningún destes catro textos comentados chegou a ser representado, así que a súa incidencia no sistema teatral galego non foi realmente relevante e á volta de 1994 a proposta textual da EDG semellaba estética e tematicamente esgotada.

2.4. Técnicas dramáticas e temas dominantes

Podemos sintetizar, pois, toda a análise anterior sinalando que, en canto a liñas temáticas, estes novos textos dramáticos afástanse do realismo e da alegoría nacional, aínda que nalgúns deles esta última subxace como elemento secundario. A ambientación rural e mariñeira de referente costumista galego deixan paso a unha ambientación urbana indefinida e a espazos pechados, rexeitando a referencialidade inmediata para afondar en temas que abordan fundamentalmente a problemática íntima e universal do individuo contemporáneo: o desexo, o amor, a súa ausencia ou a imposibilidade do mesmo; o ocultamento dos sentimentos, a ruptura das relacións de

máquina do tempo de Charles Perrault (1984); *O fillo do rigor* de Álvaro Ahunchain (1998); *Otelo* de W. Shakespeare para *Produccións Librescena* (1999); *Auto do prisioneiro* de Ricardo Carvalho Calero para *Manivela Produccións* (2000). Traducións: *Ministros pola cara* de Ernesto Caballero para *Encuadre* (1997).

parella e a desintegración da unidade familiar; a sexualidade, especialmente a feminina, a homosexualidade e a fin das relacións amorosas convencionais; a alienación do individuo contemporáneo na sociedade moderna, a soidade e o medo que esta produce; o coñecemento dun mesmo e o problema da propia identidade; a crítica da relixión e dos valores e convencións da sociedade burguesa. Todos estes temas aparecen tratados, en xeral, dun xeito introspectivo e dende unha concepción pesimista da existencia. Por outra banda, estes temas desenvólvense formalmente mediante monólogos fragmentarios ou diálogos de referencialidade ambigua inseridos, en moitos casos, en estruturas metateatrais. O número de personaxes nestas obras adoita ser moi reducido e estes son xeralmente anónimos, carecen dunha identidade definida e aparecen en proceso de deconstrucción. A acción adoita ser mínima e o espazo e mais o tempo son indefinidos; nalgúns casos empréganse espazos simultáneos, marcados polo uso da iluminación, e técnicas de ruptura temporal coma os *flash-back*.

A outra grande liña temática destes textos vai ser a reflexión sobre a propia actividade artística que se vai evidenciar no uso (e abuso) do recurso á *mise-en-abyme* ou autorrepresentación que, segundo Patrice Pavis, é característica dos textos contemporáneos. Neste conxunto de obras a atopamos en tres formas: o “teatro dentro do teatro”, a problemática da creación e enunciación dramática coma argumento central da obra e mais a autorreferencialidade (un bo exemplo do uso desta última nas obras que acabamos de ver é *Como cartas a un amante*, de Inma Antonio Souto).⁴⁷¹ A indefinición do estatuto do autor, director, actor e personaxe (vencellado á problemática da identidade), a dificultade para establecer unha fronteira clara entre realidade e ficción, as motivacións da actividade literaria (uso da escritura coma terapia contra a

⁴⁷¹ “Por analogía, la *mise en abîme* (...) es el procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. [...] La reflexión de la obra externa en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicada o aproximada”. Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 295.

soidade) e a reflexión sobre o propio feito teatral son temas recorrentes nestas pezas. Este feito de reflexionar nos textos dramáticos sobre a propia actividade teatral pode interpretarse coma un indicador da maior autonomía do sistema literario galego: a actividade literaria xa non está suxeita a ningún programa ou obxectivo político-ideolóxico senón que empeza a verse como un fin en si mesma. En xeral, este tipo de obras presentan un carácter moi experimental desde o punto de vista formal, pretenden romper coas convencións teatrais e teñen un marcado carácter culturalista polo seu uso de referencias metaliterarias, mitos clásicos ou elementos tirados da traxedia grega cun valor simbólico e, en moitos casos, unha intención distanciadora. Moitas destas obras presentan un exceso de literaturización que se evidencia no uso dunha linguaxe moi poética —que ben pode deberse tamén ao feito de que unha importante cantidade destes autores proceden do xénero poético— e caracterízanse polo estatismo e a circularidade da acción.

Sendo as dúas tendencias mencionadas as predominantes no teatro galego dos anos 80 e principios dos 90, cómpre sinalar que nalgúns textos aínda se emprega o recurso á alegoría, tan habitual no teatro independente español dos anos 60 e 70, facendo uso de imaxes consideradas como nacionais, como acontece nas obras de Rábade, Rabunhal e Riveiro. Mais noutros pódese apreciar unha concepción do teatro coma mero entretemento para o público. Este é o caso do uso de xéneros farsescos empregando recursos proporcionados pola tradición carnavalesca —como se pode apreciar na obra de Xesús Pisón— ou elementos grotescos ou absurdos cunha intención meramente humorística, coma no caso da obra de Martínez Pereiro. Esta tentativa de crear un teatro humorístico de carácter culto, tematicamente descomprometido máis baseado en elementos tirados do teatro popular, vén sendo tamén un síntoma da maior autonomía do sistema e acadou unha boa aceptación entre o público.

3. A construción dun repertorio teatral: novos temas e voces no teatro galego

Dentro da colección atopamos publicados outros textos dramáticos de autores desta nova xeración que cómpre tamén analizar. Na meirande parte dos casos, a súa análise axuda a confirmar as conclusións que acabamos de establecer para os textos premiados no Concurso de Teatro Breve.

Cos ollos do morto de Tomás Barros⁴⁷² (CEDG 14, nadal 1980) é unha peza de carácter experimental na que o autor xoga co fragmentarismo situando anacos de diálogo en diferentes dimensións espaciais e temporais que fican xunguidas polo deambular do personaxe de O Inspector arredor do escenario. A escena constitúese arredor dos espazos artellados encol de cada obxecto (o taboeiro de xadrez, a porta-espello, o muro, a trincheira, a porta-sartego, o laboratorio, o cotarelo e o estrado) e as luces sobre cada unha das partes do escenario actualizan o espazo iluminado. Trátase dunha obra difícil e fragmentaria na que se tratan temas como a constante presenza do outro perante a nosa ollada, a morte que nos arrodea e o feito de sermos sempre posuídores dun grao de liberdade aínda en situacións límite. Estes temas desenvólvense a partir da anécdota dun transplante de ollos dun asasino condenado a morte; isto leva a reflexionar sobre o poder e a capacidade da ollada, sobre a imposibilidade de substraerse ao que un ve e sobre a descuberta da verdade que non se pode ollar cos ollos exteriores. A obra incorpora esceas de carácter onírico e usa personaxes xenéricos, agás a parella de namorados (David e Luisa). Cómpre subliñar a presenza de detalladas acotacións que van alén das meras indicacións escenográficas contribuindo narrativamente ao desenvolvemento da acción. Esta obra ten unha dimensión alegórica

⁴⁷² Tomás Barros Pardo (Toledo, 1922-A Coruña, 1986) foi poeta, ensaísta, pintor e dramaturgo. A súa obra teatral non é moi extensa: *O dragón, tragicomedia nun acto* (Grial, nº 38, 1972); *Cos ollos do morto* (CEDG, nº 14, 1980); *A raiña e o seu bufón* (Grial, nº 68, 1980); *Tres pezas de teatro: O veo de Maya, Cos ollos do morto e A raiña e o seu bufón* (Sada: Edicións do Castro, 1981); *O home que gabeou o cume, monólogo nun acto* (Grial, nº 84, 1984); *A casa abandonada* (Grial, nº 90, 1985).

bastante forte pero non hai que esquecer que Tomás Barros realmente encádrase noutra xeración, máis vencellada á estética do teatro independente español.

O muiño baleiro de Carme López Taboada⁴⁷³ (CEDG 47, xullo 1984) é unha peza de feitura tradicional e carácter existencialista, composta por catro cadros e ambientada no interior dun muiño, onde un muiñeiro e a súa muller reflexionan sobre o que foi a súa vida e a morte do seu fillo, que deixou de darlle sentido. O muiño (rodicio) semella constituir unha metáfora da súa vida resignada pola súa inmovilidade real e continuo cismar. Os personaxes, nomeados xenericamente, e a ambientación da obra son tipicamente galegos, cáseque na liña do teatro costumista, pero estes falan unha linguaxe ás veces moi poética que rompe co decoro da peza. O conflito establécese debido a que a concepción da vida e do mundo é oposta no Muiñeiro e en Mero, o seu fillo morto. O primeiro semella ancorado no estatismo, no inmovilismo, namentres que o segundo aposta polo progreso. Coa morte do fillo é a primeira das concepcións a que permanece, máis resulta evidente que esta actitude non leva máis cá unha vida baleira de contido.

Um cenário chamado Frederico de João Guisán Seixas⁴⁷⁴ (CEDG 53, marzo 1985) é outra peza de carácter experimental na que o escenario adopta unha forma en certo xeito antropomórfica coma representación da imaxinación do personaxe de Dona Rosa Doval. A obra foi presentada ao Concurso de Teatro Breve en 1984 e o xurado

⁴⁷³ Carme López Taboada (Sendelle-Boimorto, A Coruña, 1950) é Catedrática de Lengua e Literatura Galega no IÉS Eusebio da Guarda da Coruña. Colaborou con distintos colectivos pedagóxicos na elaboración de libros para o ensino de lingua galega e da literatura e é unha das redactoras do *Diccionario da Real Academia Galega*, ademais de traballar no eido da fraseoloxía en obras como *Do falar e do escribir* e *Así falan os galegos*. Como escritora dramática *O muiño baleiro* (CEDG nº 47, xullo 1984) é a súa única obra.

⁴⁷⁴ João Guisán Seixas (A Coruña, 1957) iniciou a súa andaina no teatro cos grupos *O Facho* e *Teatro Circo* e foi membro fundador da *Escola Dramática Galega* e da *Associação Galega da Língua*. É autor dos seguintes textos dramáticos: *Crónica da Amante Feia* (Premio de Teatro do Ateneo de Ferrol, 1978), *O Vendedor de Janelas* (Premio de Teatro Infantil “O Facho”, 1979; *Agália*, nº 23, 1990), *Um Cenário Chamado Frederico* (CEDG nº 53, 1983), *Teatro para se comer* (1984-1987; Laiovento, 1997), *A Tábua Ocre de Núbia* (Premio Eixo Atlántico; Viana do Castelo: Teatro do Noroeste, 1998), *Teatro Instantâneo* (*Casahamlet* nº 1, 1999, pp. 12-17), *As Incertezas de Scotty* (*Casahamlet* nº 4, 2002, pp. 18-25) e *Monólogo do Homem Invisible* (*Casahamlet* nº 6, 2004, pp. 30-35).

recomendou a súa publicación. Está composta basicamente por un monólogo desta muller casada que, diante da soedade e insatisfacción nas que vive, inventa unha historia amorosa. O escenario —a súa casa— funciona coma interlocutor desta muller a través de sons, xogos de luces, movemento dos obxectos, etc., dentro da tradición avanguardista do teatro obxectual que se manifesta nalgunha das pezas de Otero Pedrayo que vimos no capítulo II. Esta é unha obra que reflexiona sobre a situación alienante da muller —soidade, incomunicación, frustración— da que só pode evadirse mediante a fantasía pero que, chegado o momento do contraste coa realidade, pode conducir ao suicidio coma única saída. A obra semella tamén unha crítica do baleiro da vida pequeno-burguesa, a cal se reflicte na decoración do “escenario”, e da imposibilidade das relacións persoais (amorosas) que levan a situacións absurdas e sen saída por mor da incomunicación. Nun nivel diferente, esta peza prantexa unha reflexión sobre o estatuto ontolóxico da ficción teatral.

Tres crimes en busca dunhas labazadas de Xosé Luis Martínez Pereiro (CEDG 58, outubro 1985) é unha peza de teatro de carácter un pouco absurdo que xoga coa dicotomía entre imaxinación e realidade. A obra fora presentada á convocatoria do Concurso de Teatro Breve do ano 1982 (recomendouse a súa publicación) e aborda a temática da destrución das relacións familiares, empregando o motivo do triángulo amoroso, reflectindo o absurdo en que se poden converter estas cando se tenta ocultar o seu fracaso. A temática do texto fica suavizada polo emprego dun humor absurdo —comezando polo propio título, a situación dos dous homes ou o falar afrancesado da criada— e esporádicos trazos de metateatralidade. A dicotomía entre realidade e imaxinación establécese mediante o emprego de figuras de cartón coma personaxes e o afán de mostrar os actores-manipuladores destas figuras. Esta situación “irregular” inicial dos personaxes só pode ter unha saída: o final trágico coa morte dos integrantes

do triángulo amoroso a mans do Neno, aínda que non se queira consideralo máis ca unha falcatruada que se paga nada máis que cunhas labazadas. Trátase dunha obra en que o xénero e os trazos formais que se empregan entran en conflito co asunto trágico que desenvolve.

Casa dormida de Xosé María Álvarez Cáccamo⁴⁷⁵ (CEDG 69, febreiro 1988) é unha peza breve que se afasta un pouco da liña habitual dos textos dramáticos da época e aborda o tema da Guerra Civil española e o terror provocado en Galicia pola represión fascista que deu coma resultado o silencio do pobo. A memoria vai ser máis forte cá morte e evitará o esquecemento da historia verdadeira. O texto amosa diferentes posturas que se poden adoptar fronte a unha situación dominada polo medo: a espera digna e resignada por unha morte certa, a esperanza na liberación ou a constante fuxida sen rumbo. Os diálogos dos personaxes son de alta densidade poética e contrapóñense ás voces que veñen de fóra e que teñen unha función máis que nada narrativa. O personaxe da Aparecida tamén ten unha función narrativa pois é quen nos informa do que aconteceu cos outros personaxes nun longo monólogo: a memoria vai ser o lugar onde fican para sempre estes personaxes. Trátase dunha obra de forte lirismo que estaría a cabalo entre o teatro poético e o poema dialogado, mantendo unha forte relación intertextual cos poemarios do autor *Praia das furnas* e *Arquitecturas de cinza*. Esta obra dramática constitúe unha tentativa de síntese entre unha forma teatral simbolista, cultista e poética e unha temática política e ideoloxicamente de compromiso.

⁴⁷⁵ Xosé María Álvarez Cáccamo (Vigo, 1950) é licenciado en Filoloxía Románica pola Universidade de Santiago de Compostela e desde 1973 é profesor de Literatura en institutos de Santiago de Compostela, Ourense e Vigo. Formou parte do consello editorial das coleccións de poesía “Mogor” (1976-1980) e “Pero Meogo” (1980) e dos consellos de redacción dos suplementos “Galicia Literaria” de *Diario 16 de Galicia* (1990-1992) e “Faro das Letras” de *Faro de Vigo* (1993-1996). Foi tamén coordinador das revistas *Nó* e *Contemporánea*. Entre os anos 1984 e 2002 é membro do equipo directivo da Asociación de Escritores en Lengua Galega. Actualmente forma parte do consello de redacción da revista *Grial*. A súa actividade literaria inclúe a poesía, narrativa, ensaio e edicións críticas. Coma dramaturgo é autor de dúas obras: *Monstro do meu laberinto* en *Monólogos* (Barcelona: Sotelo Blanco, Biblioteca do Arlequín, 1987), pp. 7-12 e *Casa dormida* (CEDG nº 69, febreiro 1988).

Concerto para un home só de Luísa Villalta⁴⁷⁶ (CEDG 76, marzo 1989) é outra peza moi breve de estrutura metateatral que fai un cuestionamento da condición da arte, o artista e a relación deste coa súa obra e o seu público. Emprega a técnica do monólogo desenvolvido cunha prosa rítmica interrompida e/ou acompañada por un conxunto de pezas musicais. O personaxe principal presenta, dentro da obra, dous niveis de ficcionalidade: o home bébedo e melómano que finxe ser músico e chega a desdoblarse entre a súa dimensión pública, coma artista, e a dimensión privada, coma home. O remate da obra, coa intervención do criado, semella restar transcendencia a un discurso reflexivo e teórico-especulativo sobre a condición do artista, xa que o distanciamento resulta aínda maior. Unha vez máis, estamos diante dunha obra que aborda dun xeito lírico problemas universais do ser humano ou da práctica artística mediante o recurso ao metateatro.

Comunicando (Traxi-comedia con parabellum. Nun acto) de Hernán Naval⁴⁷⁷ (CEDG 83, marzo 1990) acadou o único accésit concedido no Concurso de Teatro Breve convocado polo colectivo Cultural Buril de Burela no ano 1989. O premio foi declarado deserto. Trátase dunha obra de ambientación urbana que afonda no fracaso, o desamor, a soidade e a incomunicación do individuo contemporáneo. Esta situación pode levar ao suicidio coma única vía de saída. O emprego de monólogos como técnica de escritura reflicte formalmente a temática da peza. Asemade, outros motivos temáticos son reflectidos esquematicamente na peza: o mundo do contrabando e as

⁴⁷⁶ Luísa Villalta Gómez (A Coruña, 1957-2004) é licenciada en Filoloxía Galego-Portuguesa e en Filoloxía Hispánica e foi profesora de Lingua e Literatura Galega. Formou parte da directiva das actividades da Asociación de Escritores en Lengua Galega e foi coordinadora da *Área de revisión histórica e análise crítica da cultura no Foro da Cultura Galega*. Ademais do teatro, coma autora e tradutora, cultivou outros xéneros coma a poesía, a narrativa e o ensaio. É autora das seguintes pezas: *Concerto para un home só* (CEDG, nº 76, marzo 1989), *O representante* (en *Monólogos I*, CEDG nº 85, 1990, pp. 15-16), *O paseo das esfínxes* (CEDG nº 88, febreiro 1991), *Os doces anos da guerra* (1994; *Revista Galega de Teatro* nº 29, 2002), *As certezas de Ofelia* (*Casahamlet* nº1, 1999, pp. 36-47). Traducións: *A mandrágora* de Niccolo Macchiavelli (Santiago de Compostela: Laivento, 1998).

⁴⁷⁷ Hernán Naval (1962-2001). Músico galego, creador e director da Banda Sinfónica Municipal de Ribadeo e da Escola Municipal de Música. Non hai referencias a outros textos dramáticos deste autor aparte do xa mencionado.

drogas, a violencia doméstica, a ausencia de reivindicación política, o control do Estado ou a crise das relacións de parella. A obra tamén aborda unha temática metaliteraria (intertextualidade), con múltiples referencias culturais e unha crítica aberta do funcionamento institucional da cultura. En liñas xerais, é unha obra que segue as pautas culturalistas, simbólicas e metaliterarias comúns á escrita dramática dos novos autores galegos dos anos oitenta.

O paseo das esfinxes (CEDG 88, febreiro 1991), obra escrita por Luísa Villalta con música de Paulino Pereiro é unha peza breve de reminiscencias clásicas dividida en tres actos que reflexiona sobre a condición feminina. Lisis, a protagonista da obra, pretende escoller o seu propio camiño na vida malia as dificultades que lle impoñen a familia e a sociedade inmovilista na que vive. Trátase tamén nesta peza o problema da configuración da identidade da protagonista coma muller e a necesidade de tomar unha actitude activa e arriscada para acadar o seu autorrecoñecemento. O “camiño” ven representando o risco e as decisións propias namentres que o “paseo das esfinxes” representa a opción segura e conservadora. No monólogo narrativo-reflexivo do terceiro acto expónse a clave dunha obra chea de simbolismo, cultismos e abstracción lírica.

Amar non ten laranxas de Francisco Souto⁴⁷⁸ (CEDG 102, febreiro 1994) é unha obra de ambiente mariñeiro na que fantasía e realidade se mesturan na escea con dúas claras influencias: Álvaro Cunqueiro e Armando Cotarelo Valledor. Do escritor mindoniense o autor toma a estrutura de narracións contadas ou representadas en escena á maneira de *As crónicas do Sochantre*; de Cotarelo recolle o motivo do naufraxio provocado e da rapiña dos restos que este autor empregara en *Mourenza*. A peza xoga coa ambigüidade dos personaxes, da trama e a abolición das fronteiras entre a

⁴⁷⁸ Francisco Souto Barreiro (A Coruña, 1962) formouse con Roberto Cordovani e Xan Cejudo, entre outros. Colaborou con *Teatro Galileo* e, desde 1987, como crítico en *A Nosa Terra*. É autor de dúas obras dramáticas: *Alugueres. Fantasía animada para cuarteto de cordas* (*Agália* nº 36, 1993, pp. 473-476) e *Amar non ten laranxas. Poema dramático* (CEDG, nº 101, febreiro 1994).

vida e a morte, a realidade e a ficción, sendo o mar o contexto onde se producen “verosimilmente” todas estas confluencias. Hai un emprego de escenas simultáneas mediante voces en *off*, sombras ou títeres que permiten as rupturas coa temporalidade e a escenificación dos relatos. Unha vez máis na literatura galega, o mar e o ámbito xeográfico da Costa da Morte aparecen coma elementos dotados dunha compoñente mítica que se reforza por medio das referenciais intertextuais a clásicos da literatura universal coma *As mil e unha noites* ou a *Odisea*.

4. O monólogo como técnica dramática dominante

Resulta rechamante e merecente dun comentario o feito de que os CEDG adicaran dous volumes á publicación de monólogos de autores contemporáneos: *Monólogos I* (CEDG nº 85, maio 1990) e *Monólogos II* (CEDG nº 95, febreiro 1992).

O monólogo é unha técnica esencialmente antidramática, polo seu carácter estático e ausencia de verosimilitude, que rompe co realismo da representación. No teatro realista e naturalista admítese o monólogo en situacións excepcionais (soños, sonambulismo, ebriedade, efusión lírica...) mais en xeral o monólogo revela a artificialidade teatral e as convencións do xogo escénico. O monólogo é o principal instrumento empregado na chamada “dramaturxia do discurso” que, segundo Pavis, domina o teatro contemporáneo:

El monólogo, que por su estructura no espera una respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el él del mundo del cual habla. En tanto que “proyección de la forma exclamativa” (Todorov, 1967, p. 277), el monólogo se comunica directamente con el conjunto de la sociedad: en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante. En definitiva, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y *voyeur*-“auditor”. En esta

comunicación directa residen al mismo tempo la inverosimilitud y la debilidade del monólogo.⁴⁷⁹

O primeiro volume ao que fixemos referencia inclúe catro monólogos breves de autores que xa publicaran algún texto nos Cadernos. *Home frouxo*, de Jenaro Marinhas del Valhe reflexiona sobre as causas da violencia que, en moitos casos, funciona coma lei por presión social ou do grupo. Dende un punto de vista técnico, nesta peza non se emprega un monólogo puro senón que hai outro personaxe amordazado que actúa coma interlocutor do falante sen posibilidade de resposta. Trátase máis ben dun soliloquio que ten en grande medida un carácter máis narrativo ca reflexivo e ven explicar ou xustificar a situación inicial da escea. *Monólogo con oito pausas e un falso espectador* de Xosé Luís Martínez Pereiro é unha peza de carácter metateatral na que se expón a condición ontolóxica do actor e do espectador de teatro mediante o reflexo do espectador na escea, que convirte o patio de butacas en escenario e os espectadores en actores: a tese da obra é que a natureza da ollada é a que define a condición de actores e espectadores. Hai unha crítica velada ao espectador pasivo tradicional e faise referencia ao teatro de provocación que busca o contacto directo mediante a apelación entre actor e espectador. *Oficio de desterro (Un Réquiem)* de Inma A. Souto é un monólogo poético no que unha muller en soidade reflexiona sobre a súa vida constituída polos recordos: o esquecemento é o verdadeiro desterro da persoa, a morte verdadeira; só a memoria pode substituír a ausencia. Trátase dun discurso poético de ritmo musical que segue as etapas dun *requiem*. A música ven sendo a arte da non-permanencia pois no momento en que se crea vaise desfecendo. Finalmente, *O representante* de Luísa

⁴⁷⁹ Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 298. A atención nesta dramaturxia non recae sobre as consciencias dos personaxes coma individuos senón sobre o conxunto dos discursos da peza. Os diálogos entre personaxes non son máis que pura “apariencia”; de feito, estes personaxes non falan uns cos outros senón que “son falados” polo seu creador e o único diálogo verdadeiro é o que se establece entre a obra dramática e o público.

Villalta é un monólogo metateatral que reflexiona sobre a condición ontolóxica do actor e o difuso dos límites entre realidade e ficción.

O segundo volume de monólogos inclúe seis pezas. A primeira, *Noticia que se di nova de dona Inés de Valverde*, é a única obra teatral de Carme Fernández Pérez-Sanjulián⁴⁸⁰ publicada a día de hoxe e foi escrita en 1984. Trátase dun monólogo poético no que unha muller expresa a súa nostalxia pola súa vida pasada e polo mundo que vai abandoar porque supón a fin da súa caste. É un monólogo con trazos románticos e arcaizantes en que se produce unha identificación entre o entorno da protagonista e a súa propia situación persoal cando chega o momento de se enfrontar coa morte. *Ritual* de Isaac Ferreira está datado en 1988 e trátase dun monólogo sobre o problema da búsqueda da propia identidade persoal e sexual dun home que polas noites se viste de muller. O espello actúa en certo xeito coma interlocutor e revelador da identidade do protagonista. A obra constitúe unha reflexión sobre a idea de que todas as persoas nos presentamos diante da sociedade cunha máscara. *Data crucial* de Joel R. Gómez é unha obra de referencialidade moito máis inmediata que aborda a problemática actual da ausencia de emprego para a xuventude, sendo as oposicións a funcionario a única aspiración e a única saída que queda. A peza reflicte de xeito bastante realista a situación da xente nova na sociedade galega —desemprego, dependencia dos pais, frustración— e a anguria que esta situación lles produce ás persoas que nela se atopan. *Oratio mare (O cântico de Orfeu)* de Henrique M. Rabunhal Corgo é unha recreación do mito clásico dos amores de Orfeu e Eurídice a través dun monólogo de carácter

⁴⁸⁰ Carme Fernández Pérez-Sanjulián (A Coruña, 1963) é licenciada en Filoloxía Galego-Portuguesa pola Universidade de Santiago de Compostela e doutora tamén en Filoloxía Galego-Portuguesa pola Universidade da Coruña coa tese *Ramón Otero Pedrayo: unha narrativa fundacional*. Desde 2002 é profesora do Departamento de Filoloxía Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña. A comezos dos oitenta fixo algúns traballos como actriz vencellada aos grupos do Instituto Eusebio da Guarda da Coruña e participou en actividades de formación na Escola Dramática Galega. Esta é a única peza teatral da súa autoría.

poético que ten o mar coma interlocutor. *Personaxe(s)* de Francisco Salinas Portugal⁴⁸¹ é un diálogo de xordos, unha superposición de dous monólogos, de estilo lírico, a través dos que dous personaxes sen nome reflexionan sobre o seu pasado e tentan xustificar un crime do que ambos os dous son responsábeis. Emprega a estrutura de triángulo amoroso no que o personaxe ausente —asasinado— gravita constantemente sobre os outros dous. Esta peza é unha reflexión sobre a incomunicación, o ocultamento dos sentimentos e a imposibilidade do amor cunha dimensión trágica na que a forma monolóxica se axeita ben ao contido. A presenza dos espellos e o feito de que os personaxes fiquen nús ao remate da peza indica simbolicamente que o que vemos é como están a espir a súa interioridade. Finalmente, en *Monólogo do testamento* escrito en 1985 por Nacho Taibo⁴⁸² un vello, que podemos identificar coma Franco, se dirixe a un interlocutor no escuro, identificable ao final da peza coma Felipe González, onde lle aconsella como chegar ao poder e actuar de xeito que a situación en España non cambie malia a morte do dictador. Trátase dunha obra que recolle de xeito temperá e cunha forte dose de ironía o desencanto producido en moita xente de esquerdas pola actuación do goberno do PSOE tras chegar ao poder en 1982 ao se decatarse de que non houbo os cambios de fondo en España que boa parte da sociedade esixía. Inclúe unha referencia irónica ao futuro papel de Manuel Fraga coma presidente da Xunta de Galicia.

Este conxunto de monólogos presenta uns trazos semellantes aos das obras que foron analizadas con anterioridade: temas abstractos de carácter universal coma a

⁴⁸¹ Francisco Salinas Portugal (Güira-Bande, Ourense, 1955), licenciado en Filoloxía Románica e doutor en Filoloxía Galego-Portuguesa pola Universidade de Santiago de Compostela, é profesor titular na Universidade da Coruña. Dirixe a colección “Literatura dramática en lingua portuguesa” da Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor. Esta é a única obra da súa autoría pero a súa actividade teatral tamén vai pola vía da tradución e da actuación. Traducións: *O carteiro do rei* de R. Tagore para *Muxicas* (1984) e *Soños dun seductor* de Woody Allen para *Muxicas* (1985).

⁴⁸² Xoán Ignacio Taibo Arias (Madrid, 1949) é autor e tradutor e cultiva outros xéneros coma a narrativa. É autor de tres pezas teatrais: *El Príncipe* (1965), *Monólogo do Testamento* (1985; “Monólogos II” en CEDG, nº 95, febreiro 1992, pp. 17-19) e *Vertixe* (<http://bvg.udc.es>. A Coruña: eDixital, 2004). Traducións: *Pedro Madruga, conde de Caminha, señor de Soutomaior* de Miguel Gato Luaces para *Troula* (1980).

violencia, a incomunicación, o ocultamento dos sentimentos, a búsqueda dunha identidade persoal e sexual propia, o esquecemento, a constante presenza da morte; elementos metateatrais para reflexionar sobre a condición ontolóxica do autor e mais o espectador e, ao mesmo tempo, sobre o propio teatro; recreación de mitos clásicos; e, finalmente, estilo altamente poético. Cómpre sen embargo subliñar a presenza de dúas pezas, *Data crucial* e *Monólogo do testamento*, que teñen un carácter máis circunstancial e tratan temas concretos da realidade contemporánea como a carencia de emprego para os xoves e a situación política española e galega, aínda que, no segundo caso, dun xeito bastante alegórico. O segundo volume de monólogos en xeral presenta uns textos cunha referencialidade moito máis inmediata que apuntan á dirección cara onde vai desprazarse tematicamente o teatro galego na década dos 90.

5. Lingua e verosimilitude no teatro galego

O teatro como espazo público non pode ficar alleo á posición social da lingua. Por mor das implicacións que a situación lingüística ten na sociedade galega e o feito de que o teatro mantén unha relación estreita coa experiencia socio-cultural da audiencia —non hai que esquecer a idea aínda vixente no espectador do teatro como imitación— escribir producir e representar teatro en Galicia e en galego sempre supuxo un claro posicionamento (político) no campo de produción cultural. Un aspecto de grande relevancia no que atinxe ao discurso literario en xeral, mais especialmente ao teatro é o da verosimilitude. No contexto galego non se pode deixar de vencilar a cuestión da verosimilitude en teatro con outro asunto fundamental na nosa sociedade: a diglosia. Como se vai discutir nas seguintes liñas, dada a situación histórica da lingua e da cultura galega, a representación verosímil de personaxes, temas, situacións ou diálogos

na escena en Galicia e en galego resulta ás veces problemática e os dramaturgos abordaron a cuestión de diferentes maneiras ao longo da historia do teatro galego.

5.1. Lingua e verosimilitude e situacións diglósicas

Para a dramaturxia clásica, como sinala Patrice Pavis no *Diccionario del teatro*, “la verosimilitud es aquello que, en las acciones, en los personajes, en la representación parece verdadero para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario”.⁴⁸³ A verosimilitude é un concepto, pois, que se relaciona coa recepción do espectador pero, asemade, obriga ao autor dramático a intentar producir o efecto e mais a ilusión de verdade. Esta esixencia procede da *Poética* de Aristóteles e practicamente converteuse nunha prescrición durante o periodo neoclásico da dramaturxia europea. Esta consideración da “poesía” de Aristóteles estaba estreitamente vencellada á idea de *mimêsis* ou imitación. O importante na teoría aristotélica non é a verdade histórica senón que os feitos que a fábula amosa, así como os discursos —e poderíamos engadir, polo que nos atinxe, a lingua— dos personaxes, sexan posíbeis ou críbeis.

Sen embargo, a verosimilitude non é inmutábel senón que unicamente consiste nun conxunto de normas e codificacións que non son máis ca un produto ideolóxico vencellado a unha determinada época histórica. Estes códigos deben ser coñecidos tanto para o emisor —o dramaturgo— coma para o receptor —o público— para que a verosimilitude funcione perfectamente. A partir dos séculos XVII-XVIII a regra da verosimilitude vaise aplicar a unha dramaturxia normativa baseada nos conceptos de ilusión, razón e a universalidade dos conflitos. Esta dramaturxia normativa vai evolucionar no chamado drama moderno (burgués) ao longo do século XIX. Durante o

⁴⁸³ Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 504.

periodo naturalista a arte tomou unha aproximación ao seu obxecto que esixía a descrición máis completa posíbel da realidade e esta aproximación naturalista foi a que dominou o teatro galego ata ben recentemente.

Con respecto á relación entre lingua e verosimilitude, nunha situación lingüística “normal” o emisor e o receptor teñen un código común para cada situación social e vén sendo o mesmo código que o autor usa para os personaxes. O receptor acepta a súa lingua e o emisor ten control dabondo sobre os mecanismos para producir efectos poéticos e sobre as posíbeis reaccións do receptor. Mais nunha situación de conflito lingüístico as cousas son ben diferentes e moitas veces problemáticas, como afirma Antón Figuroa en *Diglosia e texto*: “En situación diglósica extrema empeza por ser inverosímil escribir en lingua B; pero, á parte diso, a situación de diglosia social na que o lector se atopa, obrígao a considerar coma verosímiles discursos de certos personaxes pola lingua na que se expresan, e coma menos verosímiles os doutros pola mesma razón”. Deste xeito, o receptor debe facer un esforzo discontinuo para facer posíbel que un certo personaxe fale na lingua B en textos que se producen e consumen no seu propio ámbito socio-cultural.⁴⁸⁴

Segundo Figuroa, a situación de conflito lingüístico limita as posibilidades literarias do texto e esta limitación tende a ser maior canto menor é a distancia entre o mundo referencial do texto e a experiencia socio-cultural do receptor e a limitación é menor canto maior é a distancia entre o espazo e tempo dos dous mundos. De xeito que o autor dun texto literario nun contexto socio-lingüístico de lingua B debe escoller entre varias opcións para manter a verosimilitude: poetizar e levar o texto cara ás convencións do xénero fantástico onde a verosimilitude é doadamente aceptábel; alonxar o texto do mundo referencial usando diferentes espazos e tempos; enfrontarse

⁴⁸⁴ Figuroa, *Diglosia e texto*, p. 60.

ao problema dende unha actitude militante e “normalizar” a lingua dos personaxes e os seus discursos en cada situación; finalmente, escoller o que é máis fiel á realidade e producir discursos que se relacionen verosimilmente co mundo no que o texto literario se produce e consume, o que supón unha representación directa da situación lingüística nos textos.⁴⁸⁵

5.2. A cuestión da verosimilitude no teatro galego

É posíbel afirmar que no derradeiro cuarto do século XIX, cando o Rexurdimento literario galego comeza a dar os seus froitos, a lingua galega atópase nun proceso de asimilación polo español. Este proceso de asimilación que abrangue tres fases foi descrito por Louis-Jean Calvet no seu traballo clásico *Linguistique et colonialisme*.⁴⁸⁶ A primeira etapa caracterízase pola asimilación á lingua dominante dos representantes do poder colonial e daqueles nativos que con eles se relacionan e constitúen apenas unha elite. Na segunda etapa prodúcese unha mestura de dous conflitos: unha confrontación social ou de clase, na que a diferenciación lingüística constitúe un reflexo da diferenza de clase, e unha confrontación xeográfica entre o ámbito urbano (caracterizado pola industria, os negocios, a administración e, en liñas xerais, o progreso) e o ámbito rural (caracterizado pola agricultura, a tradición e, en liñas xerais, o atraso). A cuestión lingüística constitúe un síntoma da situación xeral de subordinación política, económica e cultural. Diante desta situación, algunhas elites locais, xeralmente excluídas dos ámbitos de poder, van reaxir contra estas condicións construindo un proxecto político alternativo apoiado nunha ideoloxía nacionalista. Un dos primeiros pasos que cómpre

⁴⁸⁵ Figueroa, Antón, *Diglosia e texto* (Vigo: Xerais, 1988), p. 62. O autor exemplifica esta tipoloxía con textos narrativos: *Amor de Artur*, de Xosé Luís Méndez Ferrín, no primeiro caso; *O triángulo inscrito na circunferencia*, de Víctor Fernández Freixanes, no segundo; *Crime en Compostela*, de Carlos G. Reigosa, no terceiro; e *A esmorga*, de Eduardo Blanco Amor, ou *Maxina*, de Marcial Valladares, no derradeiro.

⁴⁸⁶ Calvet, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme* (Paris: Payot, 1974). Unha tradución ao galego deste texto foi publicada por Laiovento no ano 1993.

tomar é a creación de espazos públicos para revelar a condición subordinada da economía e da cultura e para espaxer a doutrina política nacionalista. Deste xeito, a literatura coma actividade social, e especialmente o teatro, xogarán un papel decisivo dende o primeiro momento na creación dunha identidade nacional e un senso de comunidade.

Sendo a lingua un dos aspectos fundamentais na teoría do nacionalismo galego dende os seus inicios, mais especialmente durante o periodo comprendido entre 1918 e 1936, o obxectivo era devolverlle o prestixio por medio da planificación dunha serie de actividades culturais que abranguesen diferentes áreas sociais. Víase o teatro coma un medio moi útil para a difusión da ideoloxía e tamén para darlle á lingua novos espazos de uso. Nas obras escritas durante a fase que González-Millán define como “nacionalismo literario” vemos que a cuestión da verosimilitude e a lingua non resultaba especialmente problemática. Nas pezas de estética e temática costumista e nos dramas históricos analizados no capítulo I deste traballo non resulta nin moito menos inverosímil atopar tanto aos personaxes nobres coma aos populares falando en galego; por outra banda, no caso das pezas históricas, a distancia temporal con respecto ao mundo referencial axuda a eludir o problema da verosimilitude.

Malia o feito de que durante o periodo comprendido entre 1920 e 1936 o teatro galego experimentou cambios cualitativos —a creación dunhas estruturas e institucións teatrais básicas e mais a influencia das avangardas europeas difundidas polos membros da Xeración Nós— o vencello entre o discurso literario e o nacionalismo en Galicia impuxo a presenza de certos temas que implicaban uns trazos formais e unha linguaxe determinados. Por esta razón o costumismo permaneceu coma unha estética recorrente no teatro galego destes anos, xa que resultaba unha canle axeitada para expresar o feito diferencial galego e reflectir as reivindicacións nacionais.

Isto tivo como consecuencia que a representación realista seguiu a ser o marco básico no que se establecía a relación entre o dramaturgo e o seu público. Tampouco, pois, se prantexa o problema da verosimilitude nas pezas de ambientación rural ou mariñeira que comentamos no capítulo II porque a práctica totalidade da poboación que vivía nesas áreas era galego-falante. As referencias espaciais, a natureza dos temas e os trazos populares dos personaxes contribúen a que non haxa problemas de verosimilitude lingüística nestes dramas. O emprego dun galego “culto” non supón tampouco un problema nin tan sequera nas pezas de Otero Pedrayo ou Rafael Dieste, de carácter máis simbolista, que analizamos tamén no capítulo II. No caso de Otero Pedrayo, os personaxes dos seus textos dramáticos responden ao perfil dos membros da elite galeguista, comprometidos, que identifican a esencia da nación coa “terra” e coa “lingua” e, como tales, teñen que falar en galego. Nestes casos a verosimilitude tamén procede do desenvolvemento interno da peza; vén xerada polo propio texto: a acción nestas obras non refire a ningunha realidade e, de feito, poderíase dicir que non existe unha acción propiamente dita xa que se trata de dramas estáticos nos que os “acontecementos” se producen na mente dos personaxes.⁴⁸⁷ A meirande contribución destes dramas polo que respecta ao nivel lingüístico é que amosan exemplos de uso de galego na escena nun rexistro elevado e unha superación da estética realista e do costumismo. De todas maneiras, cómpre lembrar que unha boa parte deles non chegaron a subir ás táboas.

Durante o período posterior á Guerra Civil española a actividade escénica en Galicia en galego ficou reducida a esforzos individuais e a unha dimensión cáseque privada, mentres que na meirande parte dos dramas representados na diáspora, dirixidos

⁴⁸⁷ Si hai problemas de verosimilitude na peza de Losada Diéguez que viamos brevemente no capítulo II porque nela o diálogo entre o personaxe “galeguista” de clase social elevada e os personaxes “non galeguistas” pertencentes a esa mesma clase é real, polo tanto, que estes últimos falen en galego en escea resultaría inverosímil. Certos autores da época como Cabanillas (*A man de Santiña*) e, sobre todo, Quintanilla (*Alén*) desbotan o concepto de verosimilitude.

ao público emigrante, coma xa vimos, o costumismo continuou sendo a estética dominante. Nestes dramas resulta posíbel comprobar o estatuto diglósico da lingua xa que esta se emprega para representar unicamente, dun xeito realista, costumes e tradicións locais e situacións e personaxes “típicos”. Como evidencia disto están os dramas de Ricardo Flores Pérez, que comentamos brevemente no capítulo III deste traballo, ou os de Daniel Varela Buxán. Eduardo Blanco Amor e Luís Seoane foron as excepcións máis salientabeis xa que tentaron escribir e representar dramas máis sofisticados tanto estética coma tematicamente, mais non debemos esquecer a vertente popular das pezas de Blanco-Amor e o bilingüismo de ambos os dous.⁴⁸⁸ En *Esquema de farsa*, Seoane orixinalmente emprega o castelán ao longo de todo o texto mais na edición dos Cadernos, que analizamos no capítulo III, as indicacións escénicas se traducen ao galego namentres que o diálogo déixase en castelán para manter o seu carácter cómico e, posibelmente tamén, a verosimilitude. De todas maneiras, en xeral, a actitude predominante no teatro da diáspora é que a lingua galega era só a lingua de xente sen formación e que o seu uso ficaba reducido a unha serie de contextos e situacións da vida privada e para expresar liricamente os sentimentos máis íntimos.

Os anos 70 foron o momento de revitalización do teatro en galego en Galicia. Dramaturgos como Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño ou Euloxio Ruibal e eventos como as Mostras de Teatro de Ribadavia (1973-1980) contribuíron a abrir o camiño para a normalización do teatro en galego. A morte de Franco en 1975, a restauración da democracia en 1978 e mais a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980 significaron que, por primeira vez, a lingua e cultura galegas recibirían un estatus oficial e que o teatro podería ter acceso sen restricións ao espazo público. Sen embargo a sociedade galega evolúu durante estes anos e o discurso nacionalista previo

⁴⁸⁸ *A soldadeira*, por mor do seu subxénero (drama histórico) evita calquera problema de verosimilitude no plano lingüístico.

necesitaba unha revisión. Asemade, a situación da lingua tamén cambiou: por unha banda, dende unha perspectiva simbólica, o galego semellaba estar adquerindo un maior prestixio e uso público, mais, por outra banda, estaba a sufrir unha perda significativa de falantes. Máis do 30% da poboación galega residía xa en áreas urbanas, incluíndo as clases medias con formación académica, e o nacionalismo galego dispuña de plataformas políticas e espazos públicos para a súa difusión, de xeito que xa non necesitaba da literatura ou do teatro, que pola súa banda perderan peso na sociedade fronte aos medios de comunicación de masas coma a televisión.

Unha vez que o teatro galego se ceiba das ataduras impostas pola ideoloxía nacionalista —abríndose a novos temas, espazos e personaxes— e dimensión colectiva deixa paso á individual, a relación entre lingua e verosimilitude en moitas ocasións vai ficar en primeiro plano: resulta evidente que a Galicia urbana e cosmopolita fala maioritariamente castelán e o castelán segue a estar considerado pola sociedade galega coma a lingua de cultura e prestixio así que a introducción de personaxes que responden a este perfil vai resultar problemática. Semella que os dramaturgos galegos dos 80, á hora de enfrontarse coa cuestión da verosimilitude nas súas obras optan conscientemente pola poetización do texto e pola ausencia de referencialidade inmediata. A meirande parte dos textos dramáticos contemporáneos que analizamos neste capítulo encádranse nunha estética simbolista, unha linguaxe altamente poética e teñen unha clara vocación cultista. Antón Figueroa, unha vez máis, proporciona unha idea que pode ser clave para entender esta actitude: “Nos textos de grande «literariedade» e que implican no lector unha maior disposición cara ao poético no nivel interpretativo, estimamos que se manifesta menos o problema [da verosimilitude]”.⁴⁸⁹ Abandónase, pois, a representación mimética xa que a distancia temporal e espacial con

⁴⁸⁹ Figueroa, *Diglosia e texto*, p. 61.

respecto ao mundo referencial e a poetización da linguaxe producen un texto un grao máis ficcional (auterreferencial) de xeito que a verosimilitude vén sendo xerada, como acontecía nos textos de Otero Pedrayo, polo propio texto dramático.

5.3. O impacto da normativización do galego e dos medios de comunicación

Se a situación da lingua galega constitucionalmente xa resultaba dalgunha maneira subordinada, a política lingüística levada a cabo polos sucesivos gobernos de Alianza Popular/Partido Popular foi absolutamente nefasta xa que creou un marco de connivencia coa diglosia que foi disimulado baixo a etiqueta de “bilingüismo harmónico” acuñada pola administración. Por unha banda, a lingua galega asociouse a novas actividades e grupos de poder e semellaba ter un papel coma instrumento de cambio e mobilidade social, non obstante, en realidade, o uso público do galego nas esferas do poder limitouse a ser meramente ritual, e así foi percibido pola cidadanía.

O 25 de xullo de 1985 comezaba as súas emisións a canle autonómica Televisión de Galicia (TVG). Un dos obxectivos da TVG era promover e prestixiar a cultura galega e máis o uso da lingua. Sen embargo, o escaso coidado da lingua dos presentadores e na dobraxe e a ausencia de produción propia contribuíron ao desprestixio e deslexitimación da mesma. A lingua dos actores/dobradores e presentadores, unha grande porcentaxe deles castelán-falantes, presentaba trazos fónicos e prosódicos do español que foron asimilados pola audiencia a un rexistro culto do galego perpetuando as connotacións negativas do galego “real”, que foi excluído dos contextos máis formalizados. Esta situación contribuíu á resistencia de sectores galego-falantes diante dos produtos culturais galegos.

Un feito rechamante do (escaso) uso dos medios de comunicación de masas por parte da EDG o constitúe as obras escollidas cando apareceron neles. Para o programa

Zarabanda, de Televisión Española (TVE), gravouse a peza infantil *Bamboliñas* no ano 1982. No ano 1984 a EDG fixo catro gravacións para Radio 3 de Radio Nacional de España (RNE 3): *A doncela guerreira*, de Rafael Dieste; *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, de Gabriel Feixoo de Araújo; *Os vellos non deben de namorarse*, de Castela; *Pancho de Rábade*, de Álvaro de las Casas. As pezas de Rafael Dieste, Gabriel Feixoo de Araújo e Álvaro de las Casas apareceran xa publicadas nos Cadernos e xa se comentou arredor delas neste traballo, namentres que a de Castela, con toda probabilidade o texto dramático en galego máis coñecido e recoñecido, recibira atención no ensaio de Ricardo Carballo Calero *Sobre Os vellos non deben de namorarse* (CEDG nº 33, febreiro 1983). En todo caso, a escolla destas catro obras para a súa difusión a nivel estatal reflicte unha actitude en extremo conservadora xa que ningunha delas é posterior a 1941 e prefírese unha tradución dun texto orixinariamente en castelán como o de Dieste a calquera outra obra contemporánea, o que pode dalgunha maneira amosar a escasa valoración que dende a propia EDG se lle outorga ás obras contemporáneas cando se trata de difundir o teatro galego alén das súas fronteiras.

6. A cuestión do teatro infantil

O interese polo teatro infantil e a publicación de literatura dramática dirixida aos nenos e nenas nos Cadernos da EDG hai que velos coma unha extensión da investigación teatral a todos os niveis e unha tentativa de gañar o público en todo o seu espectro.⁴⁹⁰ Por razóns metodolóxicas non é posíbel facer aquí un estudio sistemático deste teatro xa que se configura coma un ámbito diferenciado que entra en relación con cuestións que atinxen o eido da pedagogía. O teatro infantil habería que analisalo considerando a especificidade dos factores de emisión, recepción e contextuais en que se produce.

⁴⁹⁰ Biscaíño, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 177.

Malia a existencia dalgunhas obras de literatura dramática para a infancia con anterioridade, Manuel Vieites considera 1973 coma o ano inicial coa convocatoria por parte da Asociación O Facho do Concurso de Teatro Infantil, que foi gañado na súa primeira edición por Carlos Casares coa peza *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* que sentaría as bases para o desenvolvemento do xénero.⁴⁹¹ A partir de esa primeira edición sucedéronse outras convocatorias cada dous anos ata 1983. O concurso logo retomouse en 1994.⁴⁹² Unha grande parte deste tipo de textos dramáticos foron producidos coa intención de presentalos a este concurso e algúns deles foron publicados posteriormente nos Cadernos. Imos tentar describir moi por riba o tipo de obras publicadas, os temas tratados, o imaxinario que reflicten e as técnicas empregadas para tentar ver si se establecen relacións e liñas comúns co resto dos textos que se publican nos Cadernos.

Coma evidencia da importancia que a EDG lle concede ao teatro infantil, o primeiro número dos cadernos é un ensaio de Manuel Lourenzo adicado ao tema baixo o título *O teatro infantil galego* (CEDG nº 1, maio 1978). Cáseque inmediatamente publícase a primeira peza teatral, de Xoán Babarro, que leva por título *Teatro de todo o ano* (CEDG nº 3, novembro 1978).⁴⁹³ Esta peza é unha alegoría das catro estacións do ano que se vencellan ás diferentes tarefas agrícolas, elementos característicos e festas populares de Galicia. As estacións do ano introducen os elementos propios da terra

⁴⁹¹ Véxase Vieites, Manuel F., ‘Literatura dramática e teatro para a infancia e a mocidade. Breve introducción para o seu estudio’ en Vieites, Manuel F. (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais, 1998), pp. 193-234.

⁴⁹² Os outros textos premiados foron: *Viaxe ao país de ningures*, de Manuel Lorenzo (1975); *A benfadada historia do coitado Bamboliñas*, de Xulio González Lorenzo (1977); *Todos os fillos de Galaad*, de Manuel Lourenzo (1979); *Viva Lanzarote*, de Manuel Lourenzo (1981); *Grande invento para saír do aburrimiento*, de Ana María Fernández e Xoán Babarro (1983); *Auto do Entroido*, de Manuel Lourenzo González (1994). Manuel Vieites recolle outros textos que recibiron mencións neste concurso e outros concursos en ‘Literatura dramática e teatro para a infancia e a mocidade’, pp. 210-212.

⁴⁹³ Xoán Babarro González (Calvelo de Maceda, Ourense, 1947) é profesor e autor de varias obras de teatro infantil: *Teatro de todo o ano* (1978); *Grande invento para saír do aburrimiento*, en colaboración con Ana María Fernández (Premio O Facho, 1983); *Nubeiro, cara de rapeiro*, no libro *Contos degreñados* (1981); versión escolar do *Entremés...* de Gabriel Feixoo de Araúxo no libro *As nosas letras* (1980); diálogos e pezas curtas en colaboración con Ana María Fernández, recollidas nos libros de texto *Lua Nova 3* (1981), *O noso galego 1* e *O noso galego 2* (1984).

(Outono: o millo, a vendima, o magosto; Inverno: a matanza, os reises, o tren; Primavera: o entroido, os carballos e o eucalipto; Vran: a seitura, a peneira, a festa). A peza estrutúrase en diferentes marcos: o diálogo entre o Paxaro e o Carballo enmarca toda a acción a xeito de prólogo e epílogo. As diferentes estacións do ano enmarcan cadanseus elementos característicos nos que interveñen diferentes tipos de personaxes —labregos, nenos, árbores, instrumentos típicos— para representalos. O autor introduce abondosas suxerencias para a representación nas acotacións, aínda que tentando manter un equilibrio e deixar certa liberdade para a posta en escea. Ao longo da obra empréganse poemas e cancións de feitura popular, mímica e diferentes narradores. Ademais do tema da exaltación da paisaxe e os costumes da terra galega, a peza introduce outros temas secundarios coma a emigración ou o problema dos eucaliptos. Esta obra supón unha aposta por un teatro de raíz popular e de compromiso coa terra.

A seguinte obra de teatro infantil que se publica nos cadernos é *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela*, de Manuel María (CEDG nº 5, 1979). A peza conta a historia dunha Espiña de toxo que se atopa cunha Folla de carballo e intenta ser amiga dela mais é rexeitada porque a Folla de carballo é presumida e soberbia. A partir de este momento desfilan pola obra unha serie de personaxes típicos —o alcalde, o recadador, o crego— que acusan á Espiña de toxo de mal comportamento, xustificando así a actitude da Folla de carballo, e por ser sinxela e natural é enviada á cadea. Outravolta atopamos elementos da natureza tipicamente galegos coma protagonistas desta obra que foi estreada en 1976 e gozou de moito éxito dende a súa publicación.

O xigante Don Gandulfo, señor de Tentequedo, de Xesús Pisón, (CEDG nº 13, outono 1980) é a seguinte obra que se publica. O autor emprega o metateatro coma recurso fundamental da peza e os personaxes están tirados da *Commedia dell'Arte*

(Arlequín), dos contos infantís (O Xigante), do propio teatro (O Director) ou da tradición popular (O Cego). Hai dous niveis de ficción xunguidos polas figuras do Arlequín —O Viaxante e O Neno-Tren— e distinguidos polo uso ou non de máscaras que introducen ao público participante na ficción teatral. A obra reflexiona sobre o estatus do personaxe dramático e mais o tema da posibilidade de revolta contra o poder. Manuel Vieites sitúa esta peza na corrente socio-crítica, “que pretende presentar problemáticas relacionadas co espazo cultural e social que habitamos, denunciando situacións de agresión, explotación, abuso de autoridade, etc.”.⁴⁹⁴ Lourenzo e Pillado, afirman na entrada do autor no *Dicionario do teatro galego (1672-1985)* que esta obra foi representada “en numerosas ocasións” mais non se especifican nin se dan datas.⁴⁹⁵

O rei bandullán de Ana M^a. Fernández⁴⁹⁶ (CEDG nº 17, maio 1981) é unha peza de teatro infantil aberta á improvisación. É a historia dun lacazán que decide ser rei, pero como non pode selo no mundo dos homes decide selo no dos animais, convertíndose nun rei grotesco ao estilo Ubú. A obra ten unha ambientación típicamente galega: aparecen os personaxes típicos do Labrego e o Mariñeiro, os habituais animais domésticos e tarefas do campo e unha celebración popular cos elementos típicos das festas galegas. Nesta obra faise unha reflexión sobre a dimensión social e convencional do poder e a igualdade dos individuos. É unha peza sinxela, convencional, que permite ao final da mesma a participación do público recuperando o carácter de festa que ten o teatro. Esta obra sitúase na “corrente crítica” na que se inclúen aquelas obras nas que “se analizan determinadas conductas que enfrontan o individuo consigo mesmo e cuns fins de vida relacionados coa convivencia pacífica, coa solidariedade, co amor e respecto

⁴⁹⁴ Vieites, ‘Literatura dramática e teatro para a infancia e a mocidade’, p. 214.

⁴⁹⁵ Lourenzo e Pillado Mayor, *Dicionario do teatro galego*, p. 123.

⁴⁹⁶ Ana M^a. Fernández Martínez (Palma de Mallorca, 1949) é escritora de literatura infantil e didáctica. No libro *Contos desgreñados* (1981) figuran, ademais de *O rei bandullán*, *Zapatón e Libiripón* (estreada en 1977) e *O profesor das estrelas* (mención no concurso de teatro infantil O Facho, 1973); *Grande invento para saír do aburrimiento*, en colaboración con Xoán Babarro (Premio O Facho, 1983); *Tres risas e una voda* (2000).

pola natureza ou co lecer e o tempo libre”.⁴⁹⁷ O grupo de teatro O Toxo encenouna en 1978.

Auto do maio emaiolado de Manuel María (CEDG 25, marzo 1982) é tamén unha peza de carácter popular que vén sendo unha reelaboración literaria da festa do Maio de Santa Cruz de Laza. Esta festa popular, recollida por Xesús Taboada Chivite,⁴⁹⁸ consta de varias compoñentes: o “Maio” que se ergue na praza, “Adán e Eva”, o “Sacrificio de Isaac” e “Danza e loita de mouro e cristián”. Manuel María emprega nesta obra cancións e poemiñas de feitura popular baseados na festa do Maio e a técnica do metateatro, xa que é o propio Maio quen introduce os episodios bíblicos. O autor tamén engade elementos humorísticos e fai unha reivindicación final do traballo do pobo coma elemento produtor da riqueza que a natureza provee. Esta é unha peza que aposta claramente por un teatro enraizado nas tradicións das festas populares galegas —é significativa a cita inicial do traballo etnográfico de Taboada Chivite onde se explica a simboloxía de cada elemento— e reivindica o feito da existencia dunha rica actividade parateatral de carácter popular que podería servir de base para a creación dun teatro galego culto, de carácter autóctono, e, ao mesmo tempo, axudar á súa recuperación. A presenza desta peza na colección semella coherente coa aposta decidida feita dende a EDG pola investigación das festas parateatrais en Galicia.

María Campo Domínguez “Marica”⁴⁹⁹ é autora de *O Premexentes non pode cos paxaros rebezos (ou Memorias dun Escribano)* (CEDG nº 48, outubro 1984). Esta peza constitúe unha especie de parábola da liberdade. Emprégase un narrador (Escribano) que introduce a historia, a xeito de conto infantil, de cando en vez intervén —coma

⁴⁹⁷ Vieites, ‘Literatura dramática e teatro para a infancia e a mocidade’, p. 214.

⁴⁹⁸ Taboada Chivite, Xesús, *Etnografía Galega* (Vigo: Galaxia, 1972).

⁴⁹⁹ María Campo Domínguez (Val do Mao, Incio, 1946) é autora, actriz e directora. Obra dramática: *O xogo do pinto-pinto* (1980); *As charetas da alborada* (1981); *Contos de sempre* (grupo de teatro Casás, 1985); *Confusión de María Balteira* (2004). Para o grupo de teatro Casás dirixiu *Dous vellos e una soia soidade*, de X. M. Carballo e P. Campo (1982); *¿Bon Nadal?*, de X. M. Carballo (1983).

mero narrador— na mesma e que remata a historia que vén sendo as súas memorias. Isto fai que na peza haxa dúas dimensións temporais e que a historia que se conta acontecera 25 anos antes do momento presente. A Gaiola constitúese en metáfora da falla de liberdade e a obra amosa que para acadar a liberdade é necesario un esforzo colectivo (non que cada paxaro poida voar, senón que a Gaiola poida facelo). Tamén é rechamante o contraste entre o Premexentes (propietario da terra que se guía por criterios de beneficio económico) e Froilán Flórez (poeta que sofre o choque entre o seu mundo poético e o mundo real). Esta peza podería situarse tamén na “corrente socio-crítica”. A obra foi estreada polo grupo de teatro Casás en 1984 baixo dirección da propia autora.

A derradeira obra deste tipo que se publica nos Cadernos é *O segredo da Illa Troneira*, de Manuel Lourenzo (CEDG nº 61, abril 1986). Esta peza, que recibiu o I Premio de Teatro Infantil Concello de Xove en 1984, presenta en 26 breves esceas o motivo do mar coma elemento desencadeante de traxedias (morte e desaparicións) e a imaxinación coma medio de superación da traxedia. A peza xoga coa dicotomía entre realidade e ficción, empregando elementos que serven para superar as fronteiras comunmente establecidas entrambas as dúas: a fantasía dos nenos, o mar coma elemento misterioso, unha “meiga” e o soño. Esta é unha peza dotada dun certo simbolismo na medida en que atopamos un soño representado en escea sen transición ningunha entre o mesmo e a “realidade” máis que o troco de escenario e luz. Polo demais trátase dunha trama sinxela, con trazos humorísticos, que ten os nenos coma protagonistas cunha ambientación (vila mariñeira) e personaxes (pescadores, “meiga”, crego, mulleres) propiamente galegos. Esta obra mestura elementos máxicos, fantásticos e de aventura que fan difícil encadrala nunha categoría definida.

En relación co teatro infantil non hai que esquecer a publicación de “materiais de traballo” nese eido por parte da EDG: *Teatro na escola. Materiais de traballo: 1* (CEDG nº 12, agosto 1980)⁵⁰⁰ e *Taller de monifates. Teatro na escola. Materiais de traballo: 2* (CEDG nº 21, agosto 1981).⁵⁰¹

O que non podemos deixar de notar nestas obras teatrais é o feito de que os autores recorren a elementos típicos da paisaxe e natureza galega a os costumes populares. Os textos de Xoán Babarro e Manuel María sitúanse na que Manuel Vieites denomina “corrente popular” que presenta como trazo distintivo “ a recuperación de elementos, personaxes, situacións ou temáticas da dramaturxia e do folclore popular, unhas veces desde unha perspectiva puramente lúdica e outras para ofrecer unha visión crítica de determinadas conductas e posicionamentos de carácter político, social ou cultural”.⁵⁰² Curiosamente, practicamente todas as imaxes “nacionais” que se rexeitan para o teatro convencional semellan formar parte da literatura dramática para a infancia, aínda que con diferentes niveis de sofisticación na elaboración do texto dramático.

Observamos tamén que a preocupación polo teatro infantil, polo menos no que se reflicte dos Cadernos, vaise esvaendo e despois de 1986 non se publica ningún número en relación co tema. Ademais da convocatoria do Concurso de Teatro Infantil O Facho, houbo unha auxe da representación de teatro infantil en galego durante o periodo Abrente, cun espazo para este tipo de teatro na Mostra de Ribadavia. Esa é a razón pola

⁵⁰⁰ Trátase dun traballo do Departamento de Estudos Teatrais da EDG. Coma responsábel da elaboración aparece Antón Lamapereira. Neste volume ofrécese unha introdución de carácter pedagóxico na que se suxire unha educación baseada na noción de “corpo vivido”, xurdida a través das investigacións en Neuroloxía, Psicoloxía e Pedagogía. Despois, descríbense as posibilades da utilización do teatro na escola, apórtanse posibeis esquemas de traballo (o xogo dramático a partir da improvisación sobre un “inventario de temas” ou un “obxecto”) e mais algúns xogos e exercicios (masaxe e relaxación, ritmo e movemento, relacións co mundo exterior, sensibilización, aquecemento vocal e emocional, integración do grupo, de motivación sen texto e con texto). Finalmente provee unha bibliografía que cubre diferentes ámbitos: expresión corporal, psicomotricidade, teoría teatral, dramatización e xogos de expresión (teatro), mimo e pantomima.

⁵⁰¹ Este caderno foi elaborado por Rosario Belda. e recolle ideas e instrucións para a elaboración sinxela de monifates de diferentes tipos e con diferentes materiais e teatriños. Insítese especialmente na participación dos nenos nesta tarefa de construción dos monifates e na súa dimensión lúdica. Como no primeiro volume, adxúntase unha bibliografía básica sobre o tema.

⁵⁰² Vieites, ‘Literatura dramática e teatro para a infancia e a mocidade’, pp. 214-215.

que un número significativo desas obras fosen estreadas antes da súa publicación. É posíbel que a fin da Mostra de Ribadavia, a ausencia de plataformas editoriais e grupos teatrais especializados e mais o desenvolvemento dos medios audiovisuais tivesen un enorme impacto neste senso, aínda que se seguiron a empregar textos dramáticos coma material educativo.⁵⁰³

7. Conclusións

Os responsábeis da EDG semellan ser conscientes de que o discurso literario/teatral ten que acadar unha autonomía con respecto ao discurso político nacionalista e renovar o seu repertorio; e hai unha vontade clara de facelo que se manifesta na convocatoria do Concurso de Teatro Breve e nuns textos premiados que conscientemente fuxen da representación inmediata, realista, da identidade colectiva e da problematización da realidade política galega, entre outras razóns, tamén, porque o “repertorio” — convencións, normas, modelos que condicionan a produción do texto— que fora elaborado polos intelectuais e artistas vencellados ao nacionalismo galego, aplicando o concepto de Itamar Even-Zohar, ficara “anticuado”.⁵⁰⁴

Este teatro contemporáneo polo que apostan os responsábeis da EDG, respondendo en certo xeito a unha crise de representación das identidades colectivas, semella ir dirixido a un novo tipo de público, de identidades heteroxéneas, non busca só o lector/espectador coñecedor e militante do discurso nacionalista, senón que mediante

⁵⁰³ Así apareceu a colección *Teatro nas aulas* desenvolvida pola Asociación de Profesores de Lingua. O primeiro volumen foi publicadon en Vía Láctea no ano 1987.

⁵⁰⁴ O realmente importante na planificación dunha cultura é a posibilidade da súa exitosa execución. Por conseguinte, os planificadores deben posuir o poder, ou ben conseguilo, ou ben obter o apoio dos detentadores do mesmo creando un repertorio o suficientemente atractivo. No segundo e terceiro caso, segundo Even-Zohar, “o lapsus temporal entre a planificación e os resultados pode ser moi longo, ás veces secular” e cando se produce unha situación como en Galicia en que un relativo poder político se acaba despois dun século, “o repertorio alternativo planificado, deseñado e adaptado a unhas condicións iniciais pode resultar desgraciadamente anticuado cando se queira iniciar a súa implantación” porque as condicións socio-económicas no país cambiaron radicalmente. Even-Zohar, Itamar, ‘Planificación da cultura e mercado’, en *Grial*, XXXIII, 126 (1995), 181-200 [200].

o tratamento de problemas e conflitos máis universais tenta adaptarse á nova situación social galega que, aos poucos, se vai configurando na década dos oitenta: autonomía política, institucionalización (aínda que só sexa a un nivel ritual) da lingua e cultura galegas, aumento das clases medias con formación universitaria e progresivo tránsito dunha sociedade maioritariamente rural a unha sociedade urbana. Neste novo contexto sociocultural o discurso político nacionalista ten tamén novas canles de comunicación e xa non necesita do discurso literario coma vehículo para o seu espallamento. Pola súa banda, o discurso literario/teatral debe dar cabida ás novas voces, ás novas identidades sociais e aos novos destinatarios que van xurdindo ao tempo que a sociedade se transforma. Atopámonos diante do tránsito do sistema literario galego dun Macro-Texto Nacional “monolítico”, que controla todos os referentes do imaxinario literario, a un Inter-Texto “polifónico” e “polisémico”, que quere representar a heteroxeneidade e abrirse a espazos ata entón silenciados ou marxinados, e esta é unha tendencia xeral en todos os xéneros do sistema literario galego nestes anos.⁵⁰⁵

Coma mostra da autonomía que aos poucos foi acadando a produción dramática en galego, podemos considerar brevemente tres textos escritos nos anos 80 que retomando algúns dos motivos tratados con anterioridade na nosa análise —o tratamento da historia, os espazos rural e mariñeiro e a identidade do individuo— agora enfróntanos dende unha perspectiva ben diferente e non só dende o punto de vista técnico: *Xoana*, de Manuel Lourenzo; *Paixón de Antía*, de Antón Rodríguez Castro; *Como cartas a un amante*, de Inma A. Souto. Na obra de Manuel Lourenzo, que analizamos no capítulo anterior, o que menos interesa son os feitos históricos senón como o personaxe de Xoana —de identidade indefinida no texto mais de referencia histórica definitivamente non galega— os vive, se ve afectado por eles e reflexiona

⁵⁰⁵ Véxase González-Millán, *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, pp. 201-204.

sobre a súa situación persoal. Ademais, o autor dálle voz a un personaxe histórico, Xoana “a Tola”, silenciado polo discurso (masculino) oficial mais sen ningunha intención mitificadora. Na peza de Antón Rodríguez Castro importan menos as causas do naufraxio do pesqueiro ou a situación socio-económica dos mariñeiros coma colectivo có xeito en que estes feitos afectan a vida persoal (íntima) da muller que finalmente fica soa cos seus recordos. No texto de Inma A. Souto, sendo máis próximo aos textos oterianos polo que hai nel de crítica ao baleiro da vida urbana, achamos que o desarraigo, algo moi común na nosa sociedade actual, convértese nunha das causas do fracaso persoal, na mesma medida que poden selo a ausencia de amor ou a soidade; sen embargo, a diferenza respecto dos textos oterianos radica en que esa identidade que proporciona a “terra” é máis individual que nacional, non aparece proxectada sobre ningún grupo ou colectividade e constitúe só un factor máis na configuración da identidade da persoa. Non é casualidade tampouco que as protagonistas dos tres textos sexan mulleres ás que os dramaturgos se aproximan coma individuos e non coma símbolos.

En relación con isto, outro factor que cómpre comentar e que foi sinalado xa por outros estudiosos do teatro galego dos anos 80 como Dolores Vilavedra é a presenza de (obras escritas por) mulleres nesta colección.⁵⁰⁶ Tres dos dezasete autores novos que publicaron os seus textos neste periodo son mulleres: Inma A. Souto, Luísa Villalta e Carme Fernández Pérez-Sanjulián. Sen embargo só as dúas primeiras desenvolveron unha actividade continuada no eido teatral, sendo Inma A. Souto a que acadaría máis relevancia ao engadir aos dous premios e unha mención do Concurso de Teatro Breve o Premio Biblioteca do Arlequín da editorial Sotelo Blanco en 1990 coa súa obra *Era*

⁵⁰⁶ Vilavedra, ‘As novas promocións’. Ademais pode verse Vilavedra, Dolores, ‘A escrita dramática galega contemporánea’, *Grial*, 122 (1994), 207-218 e ‘El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez’, separata de *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, V (1998), 297-311.

nova e sabía a malvaíscos.⁵⁰⁷ Non se pode dicir que cuantitativamente a contribución de mulleres a esta colección fose moi abundante —só seis das vinte e catro pezas comentadas foron escritas por mulleres (ao que hai que engadir tres dos dez monólogos publicados en dous volumes) e dous dos doce premios foron outorgados a mulleres (neste caso á mesma: Inma A. Souto)— mais definitivamente si supuxo unha apertura do campo da escrita dramática, totalmente dominado polos homes, ás voces femininas.

En resume, a meirande parte dos textos dramáticos escritos entre 1978 e 1994 que premia e/ou publica a EDG semellan estar influídos fundamentalmente por dúas correntes da dramaturxia occidental: o simbolismo e mais o teatro do absurdo. O primeiro xa aparecera no teatro galego anterior á Guerra Civil e fora postulado e posto en práctica por autores como Otero Pedrayo ou Rafael Dieste que, dende esta colección, foron decididamente reivindicados coma modelos activos para o teatro galego. Pola súa banda, o absurdo tivera unha grande influencia no teatro occidental posterior á Segunda Guerra Mundial e constituía unha estética do máis axeitada para os obxectivos da EDG en canto ao teatro galego: anovación estética e temática, fuxida da referencialidade inmediata e do discurso político nacional(ista) e dimensión universal. Estes dramas, na súa meirande parte, amosan un estilo cultista e poético, xogando continuamente coa ambigüidade de personaxes e diálogos e cos conceptos de realidade e ficción. En xeral, semellan buscar unha vía para fuxir de toda representación realista e compromiso político obvio e resultan moi abertos, tanto nas súas posibilidades evocadoras e interpretativas como no seu funcionamento coma punto de partida para unha posíbel representación. Neste senso cómpre subliñar que son textos que forman parte dunha estratexia deliberada para construír un repertorio que puidese ser doadamente representado, xa que non requiren un elenco numeroso nin gastos excesivos de posta en

⁵⁰⁷ Antonio Souto, Inmaculada, *Era nova e sabía a malvaíscos* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1991).

escea, sen embargo a representación escénica destes textos foi escasa, por non dicir practicamente nula. Hai constancia unicamente da representación en 1992 das dúas comedias de Pisón publicadas nos Cadernos, *O pauto* e *Tres crimes en busca dunhas labazadas*, a cargo do grupo de teatro do IES Eduardo Blanco Amor dirixido por Francisco Javier Millán Iglesias.⁵⁰⁸

O grande fracaso deste proxecto radica no feito de que resultou imposible crear un *corpus* de textos dramáticos que puideran satisfacer os dous obxectivos fundamentais que se fixou a EDG: poñer en circulación un conxunto de obras de doada representación co gallo de atraer espectadores cara o teatro galego e, ao mesmo tempo, promover un teatro que proporcionase capital simbólico a aqueles involucrados na actividade teatral tanto coma produtores coma receptores. A partir da análise que fixemos nas páxinas anteriores podemos concluir que se trata dun teatro dirixido a un público eminentemente urbán, de clase media e con capital cultural: un teatro en certo modo experimental, de elite, dirixido a unha audiencia minoritaria, co obxectivo de prestixiar un xénero que, por outra banda, percibíase coma deficitario dentro do campo de produción cultural. Esta percepción do xénero dramático provocou que se convertise nunha especie de “deber” para o escritor galego contribuír ao desenvolvemento do mesmo con algunha peza teatral, o que pode explicar tamén a excesiva poetización dos textos xa que autores coma Fernán Vello ou Álvarez Cáccamo desenvolvían o seu labor literario basicamente no eido da poesía. Ademais, coma sinala González-Millán, neste momento de transición cara unha autonomía do sistema literario, “nin a ideoloxía do ‘esteticismo’ nin a do ‘compromiso social’ posúen a forza de lexitimación necesaria para desbancarse mutuamente; o que sucede é máis ben unha apropiación do ‘esteticismo’ con fins de compromiso: escribir ‘ben’ é a mellor aportación á

⁵⁰⁸ *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005) p. 341.

reconstrucción da identidade nacional”.⁵⁰⁹ Probabelmente nese “escribir ben” tamén se atope en parte a explicación do carácter poético, experimental e metateatral da maioría destes textos dramáticos.

É posíbel que o abuso da experimentación e do metateatro contribuíra tamén en grande medida á alienación do público xa que en moitos casos as obras teatrais escritas e/ou representadas este periodo seguiron dúas vías: a reflexión artística-intelectual sobre a propia arte teatral e a crítica das miserias do mundo teatral galego. Isto fixo que a percepción do público sobre o mundo teatral galego fose realmente negativa: a duns creadores teatrais virados cara si mesmos, preocupados polas subvencións da administración e totalmente afastados da sociedade. O caso é que os novos repertorios marxinaron ao público rural —coa conseguinte defección deste grupo, á que tamén contribuíu a cuestión lingüística— e tamén fracasaron á hora de atraer ao público urbano ao que ían dirixidos porque o teatro galego coma actividade seguía sen aportar prestixio social ou capital simbólico a aqueles que participaban nel coma receptores. O feito é que as propostas textuais da EDG estaban ben lonxe daquilo que demandaba o público galego —se tomamos coma referencia a obra teatral de maior éxito da década (*Celtas sen filtro*) ou as dúas pezas cómicas de carácter farsesco de Xesús Pisón que si subiron á escea (*O pauto* e *Tres crimes en busca dunhas labazadas*)— e estas obras non superaron realmente a proba do paso do tempo. Aínda que non se pode negar a súa incidencia no sistema literario, non chegaron a incorporarse plenamente ao repertorio teatral galego. Este fracaso pode ser causa e consecuencia do importante papel que adoptou a tradución no sistema literario/teatral galego durante este periodo, como veremos no seguinte capítulo.

⁵⁰⁹ Véxase González-Millán, *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, p. 172.

V. MODELOS PARA O TEATRO GALEGO: AS TRADUCIÓNS NOS CADERNOS DA EDG

Os sistemas literarios forman parte dunha rede de intra- e inter-relacións. As primeiras son as que un determinado sistema literario establece co sistema cultural, máis amplo, do cal forma parte e co cal tende a ser isomórfico, é dicir, a formar correlacións. As segundas son aquelas que unha literatura establece con outra(s), coa transferencia de propiedades que, coma resultado, se produce dun sistema a outro.⁵¹⁰ A tradución é o proceso máis obvio que pon en evidencia estas relacións inter-sistémicas, pero non é o único: a importación de modelos pode facerse por medio doutros produtos (“textos”) coma manifestos, recensións, traballos de investigación, crítica e teoría literaria, etc. Cando un sistema dado é quen de acumular un inventario propio, amplo de abondo, con diferentes opcións, entón ese inventario resultará suficiente para a permanencia do sistema. Se non, terá que recorrer á transferencia de modelos procedentes doutros sistemas paralelos para encher os baleiros.

1. Interferencia, transferencia e tradución

Even-Zohar relaciona a tradución co concepto de “interferencia”, que define coma unha relación entre literaturas nas que unha literatura A convírtese en fonte de préstamos, directos ou indirectos, para outra literatura B.⁵¹¹ As interferencias entre sistemas culturais forman parte da súa propia existencia, mais a importancia destas interferencias depende do momento histórico e do estado de cada un dos sistemas implicados. Un sistema pode estar relativamente establecido e ser, polo tanto, relativamente

⁵¹⁰ Even-Zohar, “The Literary System”, p. 25.

⁵¹¹ Even-Zohar, Itamar, “Laws of Literary Interference” en ‘Polysystem Studies’, *Poetics Today*, 11, 1 (1990), 1-268 [54]. Even-Zohar engade: “Interference can be either unilateral or bilateral, which means that it may function for one literature or both. It can function for one or another part or sector of the system, whether chiefly for the repertoire (which is the most “visible” or “transparent” process) or for other components of the system. With each sector it may function on a large or on a restricted number of levels, for a limited or a longer time” [p. 55].

independente: neste caso a literatura desenvólvese na súa propia esfera e un sistema externo pode ser máis ou menos importante pero non ameaza a súa existencia. Polo contrario, un sistema pode non estar establecido e ser dependente doutro sistema: neste caso un sistema externo pode ser condición indispensábel para a súa existencia e desenvolvemento coma sistema literario e isto adoita ocorrer cando unha literatura está no proceso de creación ou cando as súas propias condicións crean unha situación á que non pode enfrontarse cos seus propios recursos. Isto último é o que acontece normalmente coas literaturas minoritarias coma a galega, entendendo coma tales aquelas producidas por grupos minoritarios ou grupos xeograficamente conectados a ou politicamente subxugados por outro máis poderoso, política ou economicamente.⁵¹²

A interferencia pode producirse directa, por coñecemento da lingua da literatura A, ou indirectamente, por medio da tradución de textos ou a través dunha terceira lingua ou literatura que filtra os modelos, e afecta en maior medida aos grupos minoritarios:

In the case of minority groups physically living among majority groups, being exposed daily to the culture of the majority, interference may be much more powerful than in those cases when the target can to some degree avoid the source. In other words, massive exposure can significantly support the impact of interference. But this exposure *per se* is neither a sufficient nor a necessary condition for interference to take place.⁵¹³

Even-Zohar considera que as literaturas nunca están nunha situación de non-interferencia, que a interferencia é fundamentalmente unilateral —unha literatura B pode ter interferencias dunha literatura A que completamente a descoñeza ou ignore— e que non está necesariamente vencellada coa interferencia noutros niveis, aínda que non é probábel que isto último sexa así cando se trata de dúas comunidades xeograficamente contiguas, mezcladas ou vencelladas dalgunha outra maneira.

⁵¹² Even-Zohar, “Laws of Literary Interference”, pp. 55-56.

⁵¹³ Even-Zohar, “Laws of Literary Interference”, p. 58.

En xeral os procedementos de tradución entre dous sistemas (linguas/literaturas) presentan analoxías e homoloxías coas transferencias máis xerais. Neste senso habería que incluír “modelos” tanto coma “textos traducidos” nestes procedementos de tradución. Ao longo deste traballo estivemos a ver como a literatura dramática galega tivo que buscar noutras literaturas os modelos para comezar a funcionar: o realismo, o costumismo, o drama histórico, o sainete, o melodrama, a zarzuela que sinalamos no capítulo I son modelos que entran na literatura galega a través da literatura española do século XIX. Malia o feito de que a literatura galega xorde coma discurso contrahexemónico, ao principio emprega os modelos que lle proporciona o discurso hexemónico. No capítulo II observamos que cando o sistema literario alcanza un certo grao de desenvolvemento, búscanse novos modelos directamente noutras literaturas para tentar adaptalos coma propios: neste labor concentráronse os intelectuais das Irmandades da Fala e Nós e coma resultado chegan o naturalismo, o simbolismo, o expresionismo e as avangardas á literatura galega. Estas anovacións comezan a manifestarse, como puidemos comprobar ao trazar o desenvolvemento da literatura dramática galega, na periferia do sistema e pouco a pouco, á volta de 1936 comezan a desprazar os modelos que ata entón eran dominantes: exemplo disto é o emprego destes novos modelos por autores que ocupaban posicións centrais no sistema, como era o caso de Armando Cotarelo. Sen embargo, se o sistema se debilita nun momento dado, como ocorreu durante o período da ditadura franquista, entón tende a depender máis de modelos “alleos” para non fosilizarse e incluso pode abandonar temporalmente o criterio “filolóxico”. Isto explica o bilingüismo dos escritores do exilio —quen consideraban estar funcionando nun sistema literario/cultural galego— ou a vinculación do teatro galego no seu momento (re)fundacional —finais dos anos 60 e principios dos anos 70— co movemento do teatro independente que se estaba a desenvolver no

territorio español, a cal reflíctese, por exemplo, no uso da alegoría na literatura dramática galega dese período.

A transferencia destes modelos supón sempre unha tradución, aínda que non resulta tan evidente coma un texto traducido e este proceso xeralmente foi vagamente definido co concepto de “influencia” pola crítica tradicional.⁵¹⁴ Vemos, pois, que a tradución está constantemente operando no sistema. O que cómpre analizar, a carón dos modelos, é tamén cal é o lugar que ocupan os textos traducidos e cales son as súas funcións.⁵¹⁵

2. A función da tradución no sistema literario

As traducións forman parte dun sistema literario polo feito de que, en maior ou menor medida, contribúen á elaboración dun repertorio aportando os seus modelos de xeito que os textos procedentes doutros sistemas poden ocupar unha posición central ou periférica dentro do sistema importador; aínda que isto non implica que ocorra en termos absolutos e unha sección da literatura traducida pode ocupar unha posición central no sistema importador namentres que outra pode ser periférica.⁵¹⁶ En sistemas

⁵¹⁴ “Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system”. Even-Zohar, Itamar, “The Position of Translated Literature within the Literary System”, en ‘Polisystem Studies’, *Poetics Today*, 11, 1 (1990), pp.1-268 [51].

⁵¹⁵ “Since cultural practices are always already social in their significance and functioning, shared by specific social groups, inscribed with ideologies that serve competing interests of those groups, housed in institutions that constitute centers of power in any social formation, the analysis of translation can also include its ideological and institutional determinations, resulting in detailed studies that situate the translated text in its social and historical circumstances and consider its cultural political role. This would involve examining the place and practice of translation in specific cultures, addressing such questions as which foreign texts are selected for translation and which discursive strategies are used to translate them, which texts, strategies and translations are canonized or marginalized, and which social groups are served by them”. Venuti, Lawrence, *Introducción a Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology* (London: Routledge, 1992), pp. 10-11.

⁵¹⁶ “To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place. This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between “original” and “translated” writings, and that often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations. [...] Contending that translated literature may maintain a peripheral position means that it

“novos”, que se atopan no proceso de seren establecidos, en literaturas “periféricas” ou “febles”,⁵¹⁷ ou naquelas que se atopan en momentos de cambio, situacións de crise ou baleiro de produción, a tradución tende a converterse nun dos medios para a elaboración dun novo repertorio e a ocupar unha posición central no sistema importador dos textos e modelos:

Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature.⁵¹⁸

Segundo González-Millán, “o acto de traducción podería definirse, en principio, coma un diálogo cultural desigual entre sistemas lingüísticos diferentes. Este suposto, baseado na ben documentada observación de que nos países onde coinciden dúas ou

constitutes a peripheral system within the polysystem, generally employing secondary models. In such a situation it has no influence on major processes and is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature. Translated literature in this case becomes a major factor of conservatism. While the contemporary original literature might go on developing new norms and models, translated literature adheres to norms which have been rejected either recently or long before by the (newly) established center. It no longer maintains positive correlations with original writing.” Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary System”, pp. 47-49.

⁵¹⁷ Even-Zohar emprega o concepto de *optimum* para determinar un principio xeral de suficiencia-insuficiencia para o funcionamento dun sistema. Este concepto constitúe unha hipótese acerca da estrutura polisistémica óptima (conxunto de relacións xerárquicas) así coma da estrutura óptima de repertorios necesarios para que os mecanismos de produción e consumo dun sistema funcionen ou non. Even-Zohar, sobre a dependencia e debilidade dun sistema, afirma: “The main condition for a literature to become dependent is that it should be *weak*. This does not necessarily result from political or economic weakness, although rather than often it seems to be correlated with material conditions which enable interference through pressure (such as subjugation) or otherwise (such as majority-minority or vicinity relations). Unless a community is cruelly forced to assimilate, if no cultural conditions arise to promote a “weak” situation, hardly any dependency ensues, even in cases of pressure”. En situación de debilidade ou precariedade un sistema non é quen de funcionar unicamente co seu propio repertorio. Even-Zohar, Itamar, “Interference in dependent literary polysystems”, en ‘Polisystem Studies’, *Poetics Today*, 11, 1 (1990), 1-268 [80-81].

⁵¹⁸ Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary System”, pp. 46-47.

máis culturas é seguro que se han producir conflitos, responde á imaxe dos encontros culturais entre sociedades que conviven con desiguais relacións de poder”.⁵¹⁹ Nun nivel inter-sistémico prodúcense interferencias entre diferentes sistemas literarios que teñen coma resultado que certas “propiedades” dun sistema poidan transferirse a outro, pero cómpre ter en conta que neste nivel tamén existe un centro e unha periferia e que para que un sistema poida funcionar sen depender de sistemas paralelos doutras comunidades a heteroxeneidade no mesmo é unha condición esencial.

González-Millán afirma que nos casos en que a tradución literaria é moito máis abundante que a tradución doutro tipo de discursos isto débese, con toda probabilidade, a un “deficiente repertorio da rede discursiva”⁵²⁰ e distingue cinco funcións principais da tradución nun sistema literario menor ou periférico:

Primeiro, unha función expansiva que reforza o débil repertorio de formas discursivas xa presentes no sistema; segundo, unha función diversificadora que dá lugar ó aumento de discursos novos e moi necesarios; terceiro, un esforzo para contribuír á consolidación dunha nova poética en conflito aberto coa actual. Pero debemos engadir outras dúas funcións máis: unha relacionada coa disposición para validar determinadas formas que xa están presentes no sistema aínda que nunha posición vulnerable; e outra responsable de asegurar o status canónico dalgunhas formas discursivas.⁵²¹

Ademais de cumprir as devanditas funcións, a tradución tamén pode ser un mecanismo para a intensificación da especificidade das culturas en contacto, a

⁵¹⁹ González-Millán, Xoán, ‘Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios marxinais. A situación galega’, *Viceversa, Revista Galega de Tradución*, 1 (1994), 63-72 [63].

⁵²⁰ González-Millán, ‘Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios marxinais’, p. 63. Even-Zohar o deixa ben claro: “When a given system has succeeded in accumulating sufficient stock, the chances are good that the home inventory will suffice for its maintenance and perseverance, unless conditions drastically change. Otherwise, inter-systemic transfers remain the only, or at least the most decisive, solution, and are immediately carried out in spite of resistance”. Even-Zohar, “The Literary System”, pp. 25-26.

⁵²¹ González-Millán, ‘Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios marxinais’, p. 68.

produción de determinadas imaxes sociais, a consolidación do sistema literario importador e mesmo para contribuir á construción da identidade nacional.⁵²²

Antón Figueroa afirma na súa introducción a *Lecturas alleas* que as traducións que se publican nun sistema literario determinado, ademais de ter coma obxectivo poñer en circulación a lingua, no caso dos sistemas minorizados, poden axudar a entender o funcionamento e a situación do propio sistema na medida que:

O discurso sobre o ‘estranxeiro’ resulta finalmente un discurso sobre nós; as modalidades de relación coas que imaxinamos ó *outro* explicitan, en parte, o implícito da cultura propia e da dinámica das forzas que historicamente a van configurando [...] A imaxe nosa do alleo, froito de determinadas esperanzas en relación co estranxeiro, resulta ó mesmo tempo reveladora do noso existir literario.⁵²³

Esta cuestión será considerada ao longo das seguintes seccións. Por iso vai ser de grande utilidade reflexionar sobre os criterios de selección dos textos procedentes doutros sistemas culturais (literarios) que se publican nos Cadernos para comprobar o nivel de autonomía que o xénero dramático tiña no propio sistema e mais a posición da EDG no periodo en que se está a producir o proceso de institucionalización da cultura galega nos anos 80. Ademais, a importación de determinados textos (non só literarios) e modelos, como sinala Figueroa, revelan a imaxe que o axente importador ten do sistema e mais as propias debilidades do mesmo:

Cómpre sinalar asemade que o sistema estranxeiro exerce unha influencia no sistema propio en función da imaxe que este ten de si mesmo e das súas necesidades; tamén en función da imaxe máis ou menos estereotipada que ten do outro e tamén das funcións que para o outro se prevén no sistema propio. Segundo que o sistema de recepción sexa ou se

⁵²² González-Millán, Xoán, ‘Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios marxinais’, pp. 70-71. Isto vese claramente nas traducións que Plácido Castro e os irmáns Villar Ponte fixeron dos dramas de W. B. Yeats e publicaron en 1935.

⁵²³ Figueroa, *Lecturas alleas*, pp. 9-10.

imagine coma “forte” ou “feble” as relacións co estranxeiro tomarán modalidades específicas.⁵²⁴

Ao longo deste traballo vimos calificando o sistema cultural galego coma historicamente “subalterno”, “periférico” ou “feble” e tamén consideramos que os Cadernos da EDG aparecen precisamente no preciso momento histórico en que se producen as condicións que posibilitan a institucionalización e heteroxeneidade do discurso literario, ata entón minoritario e marxinal, para pasar da fase do “nacionalismo literario” á de “literatura nacional”. Polo feito de que “a traducción é un acto social, con máis incidencia nas sociedades periféricas e marxinais ca naquelas que se autoproclaman sociedades ‘canónicas’, nas que os textos traducidos desempeñan tan só un papel secundario en relación coa produción textual endóxena”,⁵²⁵ será necesario facermos unha análise das traducións de textos dramáticos que aparecen nesta colección, xa que amosan as relacións que se establecen dentro do propio sistema teatral galego e entre o sistema literario galego e outros sistemas, merecendo especial atención o español e mais o portugués. Para isto, ao longo desta sección, elaboramos un listado dos textos dramáticos, incluíndo brevemente información sobre os autores, época, corrente ou movemento literario-estético ao que se adscribe o texto, temas, técnicas, etc.. O nivel de canonicidade do autor traducido e do sistema literario de orixe, así como as relacións de conflito —cando as hai— entre o sistema exportador e o sistema importador, tamén se van ter en consideración para elaborar as nosas conclusións. Asemade, intentaremos amosar os criterios de selección textual, cando non

⁵²⁴ Figueroa, *Lecturas alleas*, p. 16.

⁵²⁵ González-Millán engade: “Sen embargo, o discurso da traducción está máis institucionalizado nas culturas “superiores” can as marxinais, e, en consecuencia, máis diferenciado, debido en parte ao feito de que as leis do mercado están máis desenvolvidas na primeira.” González-Millán, Xoán, ‘Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios marxinais’, pp. 66-67.

veñan claramente especificados, e a presenza ou non de intereses ideolóxicos nos mesmos.

3. A tradución de textos (dramáticos) nos Cadernos da EDG

Tendo en conta a cantidade de textos que se publican nos Cadernos que entran dentro da consideración de tradución, versión ou adaptación, imos dividir a análise das mesmas en dúas seccións: en primeiro lugar faremos referencia a aqueles textos procedentes de sistemas literarios ben establecidos e considerados “prestixiosos”; en segundo lugar, consideraremos os textos dramáticos procedentes de sistemas “cercanos” ao galego, non porque sexan literaturas menos “grandes” ou prestixiosas senón polas “especiais relacións” que manteñen co sistema literario importador.⁵²⁶

3.1. Textos (dramáticos) procedentes de sistemas literarios prestixiosos

Nunha ollada superficial, chama a atención a número de traducións que hay na colección, resultando posíbel distinguir unha serie de actitudes ou distintas miradas sobre as literaturas estranxeiras partindo da orixe e cantidade de textos que se importan doutros sistemas. Así, o primeiro trazo rechamante é a abundancia de traducións de autores e textos procedentes das consideradas “grandes literaturas” —sistemas fortes no macro-polisistema europeo occidental— que no seu momento constituiron unha ruptura e que, co transcorrer do tempo, chegaron a ser considerados “canónicos” dentro dos seus propios sistemas e do teatro occidental. É o caso dos textos dramáticos que se publican de Anton Chekhov, Bertolt Brecht, Albert Camus, Alfred Jarry, Samuel

⁵²⁶ 32 dos 105 volumes dos Cadernos están adicados a (traducións, versións, adaptacións, sínteses ou análises de) textos orixinariamente producidos noutros sistemas culturais. Nalgúns casos aparecen dous textos nun mesmo volume, o que dá como resultado arredor do 30% da colección. A meirande parte deles son traducións de textos dramáticos.

Beckett, Eugène Ionesco, August Strindberg ou Pier Paolo Pasolini. Imos facer un breve comentario descriptivo-interpretativo de cada un deles.

A primeira tradución ao galego dun dos grandes autores clásicos do teatro occidental que atopamos nos Cadernos é un texto do dramaturgo ruso Anton Chekhov, *Petición de man. Xoguete cómico nun acto* (CEDG nº 10, marzo 1980).⁵²⁷ O texto, escrito arredor de 1888-89, foi traducido por Francisco Pillado Mayor e trátase dunha peza nun acto (VII esceas) de xénero cómico, temática popular —o casamento argallado e o conflito pola propiedade da terra— e ambientación rural. Esta obra, xunto con *O canto do cisne*, foi levada a escena polo grupo de teatro Farándula en 1982.

Miguel Pernas traduciu ao galego a peza do dramaturgo alemán Bertolt Brecht, *Dansen* (CEDG nº 24, decembro 1981).⁵²⁸ A obra, escrita arredor do ano 1939, é unha alegoría sobre a chegada ao poder de Hitler en Alemania, as súas accións e as reaccións dos demais países, e constitúe unha crítica da actitude pasiva das democracias capitalistas, preocupadas unicamente pola defensa dos seus intereses, diante das constantes agresións por parte de Hitler a outros países, agardando non seren agredidos mediante a firma de infames tratados. Esta peza constitúe un exemplo paradigmático de teatro épico: o personaxe diríxese ao público ao comezo da peza explicando quen é e cal é a situación na que se atopa, recurso empregado con intención distanciadora. Úsanse ao longo da peza monólogos e a técnica do “diálogo telefónico”. A escenografía é sinxela e o número de personaxes redúcese a dous. Esta obra fora levada a escena pola Compañía Luís Seoane en 1980.⁵²⁹

⁵²⁷ Antón Chekhov (Taganrog, 1860-Badenweiler, 1904), dramaturgo e novelista ruso da escola realista.

⁵²⁸ Bertolt Brecht (Augsburg, 1878-Berlin, 1956), poeta e dramaturgo alemán de inxente obra teatral, foi o formulador do teatro épico. A súa influencia no teatro occidental e sobre autores galegos coma Luís Seoane foi enorme. Véxase capítulo IV deste traballo.

⁵²⁹ Esta non foi nin moito menos a primeira obra de Bertolt Brecht que se levaba a escea en galego. Outras obras de Brecht escenificadas en galego a partir dos anos 60: *A feira dos criados*, fragmento de *O señor Puntilla e o seu criado Matti* (grupo de teatro O Facho, 1966; versión ao galego de M. Lourenzo); *O que dixo si, o que dixo non* (Aula de teatro do Liceu de Betanzos, 1968; versión ao galego de X. Alonso Montero); *O mendiño e o can morto* (grupo de teatro O Facho, 1974; versión ao galego de X. L.

A primeira das dúas obras do filósofo e escritor francés Albert Camus que van aparecer traducidas nos Cadernos é *Os xustos* (CEDG nº 55, xuño 1985).⁵³⁰ O texto dramático, de 1950, foi traducido por Xosé Manuel Beiras, quen escribiu tamén un limiar para a presentación do mesmo. Beiras afirma no limiar que esta peza dramática de Camus está relacionada co seu ensaio ético-filosófico *O home revoltado* (1951),⁵³¹ sendo ambas as dúas obras, ata certo punto, expoñentes da filosofía do “absurdo”.⁵³² Segundo o autor do limiar, *Os xustos* inspírase en fontes históricas e trata o tema da revolta, da violencia perante e contra a inxustiza e as implicacións éticas que isto ten. A acción sitúase na Rusia pre-revolucionaria; os personaxes están inspirados en personaxes históricos e representan diferentes xeitos de afrontar, dende unha perspectiva humana individual, un proceso revolucionario. Camus cuestiónase nesta peza a lexitimidade do terrorismo “revolucionario” e do atentado homicida. Entran tamén en xogo na peza os temas do arrepentemento e a delación. A outra grande liña temática da obra, segundo Beiras, é a do amor, a parella e as súas relacións coa política idealista nun marco revolucionario. Resulta especialmente interesante a tradución desta obra, alén do feito da importancia capital da figura de Camus na literatura e no pensamento do século XX, por tratar un tema de actualidade na Galicia deses anos: a lexitimidade política e moral da loita armada contra un Estado opresor, protagonista de moitos debates no seo do nacionalismo galego de esquerdas que ten entre os seus obxectivos principais acadar a “liberación nacional”.

Antón Chekhov reaparece nos Cadernos coa tradución realizada por Francisco Pillado Mayor de dúas pezas moi breves de carácter humorístico, *Tráxico á forza* e

Rodríguez Pardo); *O circo de tiza caucasián* (grupo de teatro Círculo de Perlío, 1976; versión ao galego de C. Ledo); *Antígona* (grupo de teatro Histrión 70, 1976); *O demo no tellado* (Escola Municipal de Teatro de Narón, 1979; adaptación de M. Lourenzo).

⁵³⁰ Albert Camus (Mondovi, Alxeria, 1913-Villeblevin, Francia, 1960), intelectual adscrito ao existencialismo. Título orixinal: *Les justes: pièce en cinq actes* (Paris: Gallimard, 1950).

⁵³¹ Camus, Albert, *L'homme révolté* (Paris: Gallimard, 1951).

⁵³² Beiras, Xosé M., Limiar a *Os xustos*, de Albert Camus (CEDG nº55, xuño 1985), p. 2.

Sobre os males que provoca o tabaco (CEDG nº 67, outubro 1987). *Tráxico á forza* (*xoguete cómico nun acto*) é un diálogo cómico entre dous personaxes —Tolkachov e Muraschkin— no que un deles, que pretende suicidarse, conta ao outro a desgraciada vida cotiá que leva para xustificar a súa intención, pero o outro non o escoita. O autor emprega aquí a técnica do “diálogo de xordos” con intención fundamentalmente humorística e simbólica.⁵³³ *Sobre os males que provoca o tabaco* (*monólogo*) (1886) é un breve monólogo de carácter metateatral no que o único personaxe da peza —Niukhin— aproveita a posibilidade de falar nunha conferencia para tamén expoñer aos asistentes a súa desgraciada vida cotiá. En ambas as dúas pezas faise unha crítica moi aceda do modo de vida burgués que está en consonancia coa temática de moitas obras dos novos dramaturgos galegos que vimos ao longo do capítulo anterior. A primeira destas dúas obras fora encenada por Taller Danthea en 1985.⁵³⁴

Outra peza canónica dentro da renovación do teatro moderno que se publica traducida nos Cadernos é *Ubú Rei*, de Alfred Jarry, en versión de Henrique Harguindey Banet (CEDG nº 80, decembro 1989).⁵³⁵ Estamos diante dunha obra fundamental e anovadora dentro da vangarda histórica teatral que se definía pola oposición aos principios do teatro clásico e do teatro burgués, sexa naturalista ou simbolista. *Ubú Rei* (1896) é unha farsa grotesca que pretende ofender a sensibilidade do público mediante o emprego dunha obscenidade escatolóxica e unha violencia gratuita, dunha crudeza

⁵³³ O contexto global do conxunto das réplicas dun personaxe, así como as relacións entre os contextos son determinantes cuando se trata de definir a natureza dialóxica ou monolóxica do texto. Cando os contextos son totalmente estranos entre sí, aínda que a forma externa do texto sexa a dun diálogo, en realidade os personaxes non fan outra cosa que superpoñer dous monólogos. Cando o intercambio dialéctico entre os personaxes e entre os seus discursos deixa de existir, este diálogo é un “diálogo de xordos”. Véxase Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 127.

⁵³⁴ Ademais de *Petición de man*, que acabamos de ver, e destas dúas pezas aparecen por eses anos outras traducións de textos de Chekhov ao galego recollidas no volume *Catro pezas: O oso, Petición de man, A boda, O aniversario* (colección Castrodouro-Teatro, 1982; versión ao galego de Francisco Pillado Mayor). *O aniversario* foi levado a escea pola EDG en 1982 e *A boda* foi levado a escea polo grupo de teatro Eusebio da Garda en 1984.

⁵³⁵ Alfred Jarry (Laval, 1873-Paris, 1907) é considerado o precursor do surrealismo e mais do teatro do absurdo. Construíu un ciclo de obras dramáticas de carácter grotesco arredor do personaxe de Ubú.

intencional do diálogo e da presentación. Jarry recorre á parodia e mais á burla das normas e tabúes morais, facendo un ataque anárquico contra as institucións sociais. O personaxe de Ubú vén sendo a encarnación grotesca dos instintos máis desprezables: símbolo de todo o que a moral burguesa condena e, ao mesmo tempo, representación da verdadeira esencia da sociedade contemporánea. A obra pretende deixar ao descuberto a falsidade dos ideais morais da cultura occidental.⁵³⁶ *Ubú Rei* foi montada en galego pola compañía Teatro de Ningures no ano 1988.⁵³⁷

Un dos dramaturgos máis influíntes da segunda metade do século XX, Samuel Beckett, non podía deixar de aparecer representado nesta colección.⁵³⁸ A obra eleixida foi *Comedia* e foi traducida por Miguel Pérez Romero (CEDG nº 81, xaneiro 1990). Esta peza do autor de *A esperar por Godot*, escrita entre 1962 y 1963, marca a transición cara unha aproximación diferente ao monólogo por parte do autor. A “acción” da peza vén sendo a historia dun triángulo amoroso narrada polos personaxes implicados no mesmo nunha especie de interrogatorio no que se ven obrigados a responder á inquisición dun foco de luz. A primeira parte da obra relata a “historia” propiamente dita e a segunda amosa a cada personaxe imaxinando a situación dos outros dous. O discurso resulta constantemente cortado polo “foco-inquisidor” no momento en que o personaxe deixa expresar a súa subxectividade no discurso. Nesta obra os falantes tentan afirmar a súa subxectividade coma unha maneira de desviarse da nada, pero agora é xa coma se o baleiro os rodease: os tres falantes dos monólogos

⁵³⁶ A influencia desta obra déxase notar no teatro galego xa nos anos 70 en obras como *A sonada e proveitosa enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida* (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1975), de Euloxio Rodríguez Ruibal

⁵³⁷ Teatro Cacharela encenou esta obra con anterioridade, en 1983.

⁵³⁸ Samuel Beckett (Dublín, 1906-París, 1989) é un dramaturgo e novelista de difícil adscrición polo feito de escribir e publicar indistintamente en francés e en inglés. O seu teatro entra dentro da corrente do absurdo existencial. Obras publicadas ou representadas en galego neste periodo: *Acto sen verbas* (Máscara 17, 1976); *A esperar por Godot*, tradución de Francisco Pillado Mayor (Cadernos do Espectáculo nº 5, 1984; Compañía Luís Seoane, 1982); *Un anaco de monólogo*, tradución de Alberto Avendaño (Faro de Vigo, 1983); *A derradeira cinta* e *Comedia*, tradución de Miguel Pérez Romero (EDG, 1985).

entretexidos nesta peza semellan suspendidos nunha especie de limbo onde están obrigados a falar, pero son conscientes de que hai pouco máis cás súas propias voces monolóxicas xa que se exclúe totalmente a potencialidade do diálogo e, por tanto, da comunicación. É posíbel dicir que este é o monólogo levado ata o seu máis ríxido, illado e “monolóxico” extremo pois non só se reduce a acción primaria da obra a un monólogo senón que o propio enunciador do discurso fica reducido a unha voz, unha boca, unha terceira persoa narrativa. Esta peza, xunto con *A derradeira cinta*, do mesmo autor, foi representada pola EDG en 1985.

Insistindo na liña de autores e obras que renovaron a escena na segunda metade do século XX, Francisco Pillado Mayor traduce *A lición (Drama cómico)*, doutro autor “fundamental”: Eugène Ionesco (CEDG nº 87, xaneiro 1991).⁵³⁹ Esta peza, estreada no ano 1951 e publicada orixinalmente en 1954, é representativa tamén da corrente do teatro do absurdo e pretende amosar os resultados da intolerancia representada nunha lección impartida por un profesor a unha alumna que remata de xeito violento coa morte dela por non aprender ben esa lección. A peza poderíase incluír no grupo de obras de Ionesco que reflexionan sobre as causas e consecuencias do nazismo, das que a máis sonada é *Rhinocéros* (1959). A loucura duns e a colaboración doutros vense coma as causas da intolerancia, a violencia e a barbarie. Nesta peza cómpre salientar o emprego de recursos coma o humor —malia a seriedade do tema— ou o “diálogo de xordos”.

Do dramaturgo sueco August Strindberg, precursor do expresionismo, publícanse no mesmo volume dos Cadernos dúas obras: *A máis forte* e *Debe e haber*

⁵³⁹ Eugène Ionesco (Slatina, Rumanía, 1909-París, 1994) é un dramaturgo representativo do movemento do teatro do absurdo. Outras obras del representadas en galego durante este período: *A cantante calva* (Teatro Artello, 1981); una pantomima sobre *A lición* (grupo de teatro Rosalía de castro de vigo, 1976); *Cuidado cos testos* (Compañía Narcisus, 1984). *A lición* apareceu publicada xunto con *A cantante calva* (Laivento, 2002).

(CEDG nº 97, maio 1992).⁵⁴⁰ A versión galega de ambas as dúas pezas é de Xulio Cons. *A máis forte* (1888) é a historia dun triángulo amoroso expresada mediante un monólogo da Señora X dirixido a un interlocutor, a Señorita Z, que fica en silencio ao longo de toda a peza. A Señora X tenta xustificarse a si mesma como a máis forte na loita sostida coa Señorita Z —ambas as dúas semellan ser irmás— polo amor de Bob, marido da primeira. A fortaleza dunha persoa radica en non afundirse e saber tirar proveito das situacións difíciles ou negativas. *Debe e haber* (1888) amosa a contraposición entre a realidade cotiá, que pode resultar moi dura para unha persoa, e os grandes feitos que, ás veces, poden ser máis doados de realizar, amosando tamén que o camiño ata o éxito é difícil e, en moitos casos, hai que pasar por riba dos outros sen demasiados escrúpulos. A primeira destas dúas pezas foi representada por Teatro Danthea en 1985.

A segunda peza de Albert Camus que aparece traducida e publicada nos Cadernos é unha das súas obras máis coñecidas: *Calígula* (CEDG nº 98, xullo 1992). A tradución é outra volta de Xosé Manuel Beiras e esta edición, que supera con moito a extensión habitual dun exemplar normal dos Cadernos, inclúe un prólogo do tradutor, ‘Adrede do *Calígula* de Albert Camus’, que traza de maneira breve a xestación da obra e mais a súa traxectoria editorial; un texto breve de Camus ‘Co rogo de inserilo’ na edición conxunta de *Calígula* e *O malentendido* (1944), no que autor reflexiona sobre a interpretación das dúas obras;⁵⁴¹ ‘Anacos dos carnets de Camus relacionados co

⁵⁴⁰ August Strindberg (1849-Estocolomo, 1912) foi dramaturgo e novelista. Outras obras súas estreadas en galego durante este período: *Xúlia* (Compañía Luís Seoane, 1984; tradución de M. Lourenzo).

⁵⁴¹ No breve texto explicativo á edición de 1944 Camus fai unha interpretación da obra considerando que non é unha peza de “teatro filosófico” senón que, coma en *O malentendido* (1944), o pensamento é ao mesmo tempo acción e ambas as dúas pezas conforman un teatro do imposible que reflexiona sobre os límites da liberdade do individuo: “Mercede a unha situación (*Le Malentendu*) ou a unha personaxe (*Calígula*) imposíbeis, as dúas tencionan dar vida aos conflitos aparentemente insolúbeis que todo pensamento activo debe atravesar antes de chegar ás únicas solucións valedoras. Ese teatro dá a entender, por exemplo, que cada quen leva en si unha parte de ilusións e de malentendido que está destinada a ser morta. Simplemente, ese sacrificio libera se cadra outra parte do individuo, a millor, que é a da revolta e da liberdade. Mais, ¿de cal liberdade se trata? Calígula, obsesionado polo imposible, tenta exercer unha

Calígula' con anotacións do autor con respecto á xestación de *Calígula* que o editor considera que “serán de interese prá ‘xente do teatro’ galega, especialmente pra actores e directores”;⁵⁴² e mais o texto *¿Por que fago teatro?*, que foi transcrito dunha ampla entrevista co autor emitida pola televisión francesa o 12 de maio de 1959.⁵⁴³

Esta obra foi publicada por primeira vez no ano 1944. No ano 1947 reeditouse con algunhas modificacións pero foron as modificacións introducidas por Camus para a posta en escena da peza dirixida por el mesmo as que serviron de base para a edición definitiva de 1958, que é sobre a que se fixo a tradución. É posíbel facer unha interpretación da obra coma unha chamada á necesidade de resistencia e revolta diante dos excesos do poder absoluto. Para a composición da mesma, Albert Camus seguiu de xeito bastante fiel o Libro II da *Vida dos Césares* de Suetonio. *Calígula* foi levada a escena polo Centro Dramático galego no ano 2000 baixo a dirección de Manuel Guede.⁵⁴⁴

O derradeiro número dos Cadernos da EDG foi adicado ao poeta, dramaturgo e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini.⁵⁴⁵ Luísa Villalta traduce e anota *Manifesto por un novo teatro* (CEDG nº 105, maio 1994) contextualizándoo por medio dunha nota

certa liberdade da que ao cabo se dí simplemente que “non é a acaída”. É por iso polo que o universo se despoboa ao seu redor e a escea valéirase deica o intre en que il mesmo morre tamén. Non se pode ser libre contra os outros homes. Mais, ¿cómo se pode logo ser ceibe? Iso aínda non está dito”. Camus, Albert, ‘Co rogo de inserilo’, en *Calígula. Precedido de ¿Por que fago teatro?* (Limiar e tradución de Xosé M. Beiras) (CEDG nº 98, xullo 1992), p. 3.

⁵⁴² Beiras, Xosé M., ‘Adrede do Calígula de Albert Camus’, introdución a *Calígula. Precedido de ¿Por que fago teatro?*, de Albert Camus (CEDG nº 98, xullo 1992), p. 2.

⁵⁴³ Neste texto Albert Camus fai unha reivindicación da actividade teatral afirmando que unha escena de teatro é un dos lugares do mundo onde el “é feliz”, o cal considera que é unha “actividade orixinal”. Cara o final de *¿Por que fago teatro?*, Camus reflexiona sobre a escrita dramática: “A partir do intre en que un autor acerta a falar pra todos con sinxeleza, ao tempo que se mantén ambicioso no seu tema, il está a servir á verdadeira tradición do arte, a reconciliar na súa a tódalas crases e a tódolos espíritos nunha mesma emoción ou nun mesmo riso. Mais, sexamos xustos, só os moi grandes chegan a iso”. Finalmente, Camus subliña a conveniencia de que unha mesma persoa escriba e poña en escea a obra para crear un “espectáculo total”, o que permite obter “a unidade de ton, de estilo, de ritmo, que son os trunfos esenciais dun espektáculo”. Camus, *Calígula. Precedido de ¿Por que fago teatro?*, p. 10.

⁵⁴⁴ O texto da versión de Guede para o Centro Dramático Galego apareceu publicado nese mesmo ano (Santiago de Compostela: IGAEM-Xunta de Galicia, 2000), pp. 143-227.

⁵⁴⁵ Pier Paolo Pasolini (1922-1975) foi un intelectual e artista no máis amplo senso da palabra: escritor, xornalista, filósofo, director de cinema, actor, pintor, político. A súa obra sempre estivo marcada pola polémica e as críticas dos sectores máis conservadores da sociedade. Entre a súa produción dramática destacan *Orxía* (1969) e *Calderón* (1972).

preliminar. É o único texto deste tipo que se publica nos Cadernos. Neste manifesto publicado orixinalmente en 1968, Pasolini propón en 42 puntos un teatro completamente novo —que non poderá ser nunca un teatro “que se espera”— ao que chama o “teatro da Palabra” porque, na súa opinión, “os tempos de Brecht remataron para sempre”.⁵⁴⁶ Este teatro é elitista porque vai dirixido a un novo tipo de público —“os grupos avanzados da burguesía”— deixando de lado e para sempre o público burgués tradicional e dirixíndose aos “poucos milleiros de intelectuais de cada cidade, cuxo interese cultural sexa, talvez inxénuo, provinciano, pero real”.⁵⁴⁷

A estes textos dramáticos, escritos por recoñecidos anovadores do teatro occidental en cadansúa época, hai que engadir outros dous de autores algo menos coñecidos que tamén se traducen nesta colección. O primeiro deles é o dramaturgo belga (de orixe flamenca) en lingua francesa Michel de Ghelderode.⁵⁴⁸ Deste autor de avangarda publícase *O extraño cabaleiro* (CEDG nº 23, novembro 1981), obra escrita

⁵⁴⁶ Pasolini, Pier Paolo, *Manifesto por un novo teatro* (Tradución e notas de Luísa Villalta) (CEDG nº 105, maio 1994), p. 2

⁵⁴⁷ Pasolini, *Manifesto por un novo teatro*, pp. 2-3. O propio Pasolini sintetiza o manifesto nas seguintes cinco ideas: (1) A novidade deste “teatro da Palabra” consiste en opoñerse aos dous teatros típicos da burguesía, o “teatro da Charla” —académico, burgués, tradicional, oficial— e o “teatro do Grito” —*underground*, antiburgués, de avangarda, de contestación— que son reducidos a unha unidade substancial polo propio público, ao que o primeiro diverte e o segundo escandaliza, e polo odio común á palabra, hipócrita no primeiro e irracional no segundo. (2) O “teatro da Palabra” busca o seu “espacio teatral” non no ambiente senón na cabeza, de aí que estea caracterizado pola falta case total de acción escénica e a desaparición case total da posta en escea. Tecnicamente, tal espacio teatral será frontal: texto e actores ante o público. (3) O “teatro da Palabra” é popular, non porque se dirixa directamente á clase obreira, senón porque se dirixe indirectamente e de maneira realista, a través dos intelectuais burgueses avanzados que son o seu único público. (4) O actor do “teatro da Palabra” non ten que fundar a súa habilidade no atractivo persoal, coma no teatro burgués, ou nunha especie de forza mesiánica, coma no teatro antiburgués, senón na capacidade de comprender realmente o texto e ser vehículo vivo do mesmo. (5) O “teatro da Palabra” non ten ningún interese espectacular, o seu único interese é cultural, común ao autor, aos actores e aos espectadores. Pasolini remata o seu manifesto afirmando que o teatro é un rito que primeiramente foi “relixioso” (mítico), na antiga Grecia foi “político” (atinxía á “polis”), no teatro burgués foi “social” (representa a sociedade) e no teatro antiburgués foi “teatral” (o teatro coma relixión). No teatro da Palabra é un rito “cultural” [p. 12].

⁵⁴⁸ Michel de Ghelderode (Elsene, 1898-Bruxelas, 1962) é autor dun importante número de textos dramáticos entre os que cómpre destacar *La mort du Docteur Faust* (1928), *Christophe Colomb* (1929), *Fastes d'enfer* (1929), *Pantagleize* (1930), *Magie rouge* (1934) e *Balade du grand macabre* (1953), que serviu de inspiración para a ópera de György Ligeti *Le Grand Macabre*. Ademais desta tradución de *O extraño cabaleiro*, outras dúas obras foron traducidas ao galego: *Escorial* (1982) e *Maxia vermella* (1985), ambas as dúas por Francisco Pillado Mayor. Véxase: Lorenzo e Pillado Mayor, *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*, p. 74.

arredor de 1920, en versión galega de Henrique Harguindey Banet.⁵⁴⁹ O teatro de Ghelderode está fortemente influido polo teatro de marionetas e a estética da *Commedia dell'arte*. Nesta obra, un grupo de vellos internados nun hospital, de atmosfera opresiva e imaxinería relixiosa, agardan a chegada da Morte que é anunciada polo son das campás. Sen embargo, ao final da obra “o extraño cabaleiro” non leva con el a ningún dos vellos senón un recém nacido. O teatro de Ghelderode tenta reflectir os extremos da experiencia humana —morte, degradación, exaltación relixiosa, etc.— poñendo en primeiro plano elementos macabros, grotescos e crueis empregando con esta finalidade manequíns, máscaras, monicreques, esqueletes, parafernalia relixiosa, etc.

Outra obra que aparece nos Cadernos dun autor contemporáneo é *O seguinte*, do dramaturgo estadounidense Terrence McNally, en versión ao galego de Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 38, xullo 1983).⁵⁵⁰ A peza é de 1969 e ten dous personaxes — Mario Cheever e a Capitana Médico Thech— que representan as relacións impersoais que se establecen entre o Estado (burocrático) —representado por unha funcionaria— e os cidadáns. O alonxamento e a incomunicación existente entre o Estado, como institución ao servizo do pobo, e o cidadán fican metaforizadas no “diálogo de xordos” entre os dous personaxes, no contraste entre a linguaxe formularia e impersoal que emprega a funcionaria e a linguaxe cotiá, persoal e expresiva que emprega Mario. Os problemas do individuo coma persoa non teñen relevancia para o sistema pois “o goberno nunca erra”. A violencia simbólica exercida polo sistema incide no cidadán alienado, que se vira tamén violento, pero esa agresividade diríxese cara aos seus semellantes non cara ás institucións. No monólogo final Mario narra o que é a súa vida e os seus sentimentos pero a representante do sistema non escoita, pois toda a

⁵⁴⁹ Título orixinal: *Le cavaliere bizarre* (1920-24).

⁵⁵⁰ Terrence McNally (St. Petersburg, Florida, 1939), dramaturgo e guinista, é autor dunha considerable production dramática. *Next* (1969) é un texto da súa etapa inicial, na que tamén se inclúe *The Ritz* (1975). As súas obras máis coñecidas son *Frankie and Johnny in the Clair de Lune* (1982) e *Love! Valour! Compassion!* (1994). Estas obras foron adaptadas para o cinema en 1976, 1991 e 1997 respectivamente.

información que lle interesa tíraa dos formularios. Pódese percibir unha certa influencia kafkiana na consideración do “home alienado” pola incomprensíbel burocracia estatal. Esta peza foi estreada pola EDG en 1984.

Despois desta ollada ás obras dramáticas procedentes de sistemas culturais alleos podemos chegar a unha serie de conclusións. Deste conxunto de textos dramáticos (no cal incluimos o manifesto estético de Pasolini) a metade —se temos en conta a dificultade para establecer fronteiras no caso dun dramaturgo coma Samuel Beckett— proceden da literatura en francés e todos os autores, agás quizais Ghelderode, son inicialmente anovadores da linguaxe dramática que co tempo acadaron un estatus canónico. Un estatus semellante o disfrutaban o resto dos dramaturgos europeos traducidos —Brecht, Strindberg, Chekhov e Pasolini— representantes canónicos de cadansúa prestixiosa literatura nacional mais de dimensión universal. É rechamante o caso do estadounidense Terrence McNally quen co tempo acadou un estatus de “escritor de masas” coas súas obras repetidamente premiadas, representadas en Broadway e levadas ao cinema. Sorprende a ausencia de autores e obras da dramaturxia inglesa e aínda máis da irlandesa (excluindo a Beckett), que fóra historicamente reivindicada —e incluso traducida por Antón Vilar Ponte— como modelo para o teatro galego e ata pescudada pola crítica nas obras dramáticas galegas como criterio de valoración positiva, coma puidemos observar no capítulo II deste traballo.⁵⁵¹ A inclusión deste teatro irlandés no seu repertorio tamén funcionou historicamente como elemento de lexitimación para os grupos teatrais galegos.⁵⁵² Tal vez a ausencia da dramaturxia irlandesa estea relacionada con dous feitos que tamén foron mencionados ao longo

⁵⁵¹ No estudio que fai Carballo Calero sobre *Os vellos non deben de namorarse* aparecido no número 33 dos Cadernos menciónase a influencia (positiva) dos dramaturgos irlandeses na obra de Castelao.

⁵⁵² É o caso do grupo de teatro de cámara Ditea que representa en galego obras de teatro irlandés: *Cabalgada cara o mar* e *A fontenla dos milagres*, de John M. Synge; *Rosas vermellas para min*, de Sean O’Casey; *O país da saudade*, de W. B. Yeats. En 1988, a posta en escea de Mario Gas de *O mozo que chegou de lonxe*, adaptación dun texto de Synge, para o CDG constiuíu un dos maiores éxitos de público do teatro dos 80.

deste traballo: a vontade de tentar alonxar o máximo posíbel o discurso literario do discurso (político) de construción dunha identidade nacional e a conciencia de que o imaxinario nacional galego que os membros das Irmandades da Fala e Nós quixeron crear deixou de ser relevante nos anos 80 por mor dos rápidos cambios socio-económicos que a sociedade galega estivera a experimentar dende mediados dos anos 60, de xeito que eses dramas irlandeses ficaron tamén ata certo punto obsoletos e o país xa non se atopa nunha situación “análoga” á galega. En todo caso semella existir unha percepción do sistema literario-teatral francés como o máis prestixioso e o que, á súa vez, máis prestixio podería levar ao sistema galego ao traducir e transferir os seus modelos e produtos.

Outro aspecto relevante que cómpre subliñar é a cuestión do subxénero. Non hai que esquecer que o formato dos Cadernos limitaba a publicación de textos a aqueles que tivesen unha extensión breve. Isto, por suposto, vai ter consecuencias no feito de que esa brevidade condicione o subxénero dramático. En todo caso, podemos observar unha considerábel variedade neste eido: tradúcense farsas máis ou menos grotescas, comedias e dramas fundamentalmente de carácter existencial, aínda que nalgúns destes últimos tampouco falta o humor. Pola súa banda, as correntes estéticas van dende o teatro realista de Chekhov, ata o proxecto teatral rupturista de Pasolini, pasando polo teatro expresionista de avangarda, o teatro épico brechtiano, o existencialismo de Camus ou o teatro do absurdo de Ionesco e Beckett.

En canto aos temas que tratan estas obras e os motivos que empregan, podemos observar certas correspondencias cos temas que vimos aparecer en textos dramáticos galegos contemporáneos ao longo dos capítulos anteriores: alienación do individuo na sociedade contemporánea, revolta e resistencia contra o poder establecido, triángulos amorosos, a crítica dos valores da burguesía, da realidade cotiá e das expectativas do

individuo, a imposibilidade de comunicación, a intolerancia, pasividade ou violencia política, etc. Estes temas aparecen prantexados dramáticamente mediante técnicas distanciadoras coma o uso de personaxes-narradores, o discurso monolóxico puro, o “diálogo de xordos” e o metateatro, que foron dun xeito xeral incorporadas polos dramaturgos galegos que comezan a escribir na época en que se publican os Cadernos.

O que non queda en absoluto claro nas edicións son os criterios de selección destas obras. De todas as pezas consideradas nesta sección, as únicas que presentan introducións son as de Albert Camus. O resto dos textos publícanse sen ningunha presentación ou nota que axude a un hipotético lector ou grupo interesado en poñer a obra en escena a situar o texto no macro-contexto da literatura dramática occidental contemporánea ou a percibir a relevancia dunha obra teatral determinada para o contexto galego. Esta anómala situación pode deberse a diferentes factores: por unha banda, os responsábeis dos Cadernos están confiando no coñecemento que o receptor puidese xa ter deses autores e textos, fundamentalmente acadado a través da mediación da literatura española; por outra banda, o que semella probábel, estase a recoller nos Cadernos textos dramáticos que orixinariamente foron traducidos —tal vez coa mediación da lingua/literatura española— para ser encenados e non publicados e posteriormente foron recollidos nos Cadernos e postos en circulación no sistema literario. Isto explica o feito de que a meirande parte deles foran encenados con anterioridade ou inmediatamente despois da súa publicación no caso dos espectáculos da propia EDG. Polo que se refire ás dúas edicións de obras de Camus, semellan máis que nada produto dun interese persoal do tradutor e editor, Xosé Manuel Beiras, nuns textos dramáticos dos que nas introducións, como non podería ser doutra maneira, se subliñan os elementos máis filosóficos e políticos.

En resume, non semella haber unha planificación definida na selección dos textos dramáticos de sistemas prestixiosos que aparecen traducidos nesta colección. Non se pode negar a relevancia da meirande parte deses autores e textos para o teatro contemporáneo e hai que recoñecer que se proporcionan modelos das correntes máis importantes e anovadoras do teatro occidental ata os anos 60, pero semella que nas escollas están operando criterios máis “prácticos” (dispoñibilidade inmediata de textos consagrados) e ideolóxicos (pezas teatrais na que, en xeral, está presente unha posición política de esquerdas crítica co poder e coa sociedade).

3.2. Traducións, versións ou adaptacións de “clásicos” ou textos (dramáticos) procedentes de literaturas lonxanas

O que se pode deducir como característica xeral é que as traducións dos autores e textos procedentes das grandes literaturas que acabamos de ver están aí para cumprir fundamentalmente a función de prestixiar o sistema galego e contribuir á afirmación da universalidade do mesmo. Este prestixio ademais se tenta reforzar traducindo ou adaptando outros textos “allos” tirados desa reserva estábel composta polos denominados “clásicos” da literatura dramática occidental ou buscando produtos textuais e modelos en sistemas literarios xeograficamente lonxanos ou pouco coñecidos. Esta sería a razón de que aparezan nesta colección textos como *A farsa do abogado*, unha tradución do anónimo medieval francés *Farce de maître Pathelin* (s. XV), *O castelo do Conde Dragón*, versión galega da comedia chinesa *Mein Lung Chen* (s. XVI) ou *O pincel máximo*, adaptación teatral dunha lenda chinesa. Incluímos neste grupo tamén as dúas versións de clásicos gregos escritas por Manuel Lourenzo por considerarmos que constitúen un caso evidente de transferencia.

A farsa do abogado (CEDG nº 34, marzo 1983) é o título que Henrique Harguindey Banet lle dá á tradución que fai do anónimo medieval francés *Farce de maître Pathelin*, peza clásica do teatro cómico escrita arredor do ano 1464.⁵⁵³ A edición contén un breve limiar onde se dá información para contextualizar a obra e se proporciona unha pouca información sobre o proceso de tradución da mesma.⁵⁵⁴ Esta farsa trata o tema do enganador enganado con grande “axilidade escénica”, “fineza de caracteres” e “riqueza de linguaxe”.⁵⁵⁵ Está estruturada en 10 escenas e exalta a dimensión lúdica do teatro, facendo unha sátira de diferentes tipos sociais. Por medio desta tradución, incorpórase ao sistema galego unha obra clásica, ben coñecida, do teatro universal.

Manuel Lourenzo adaptou dous textos clásicos do teatro greco-latino ao galego: *Fedra* (CEDG nº 28, xullo 1982) e *Electra* (CEDG nº 103, marzo 1994). No Colexio Fingoi representáronse as primeiras adaptacións deste tipo de textos nos anos 60 e grupos coma Teatro Circo e Ditea fixeran algún espectáculo baseado en adaptacións e versións de obras clásicas durante os anos 70 mais este era un eido que á volta de 1980 estaba aínda sen desenvolver.⁵⁵⁶ A primeira adaptación é un libreto para ópera inspirado

⁵⁵³ Este texto aparece recollido en *Tres pezas cómicas medievais* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1999). Na entrada do nome do tradutor no *Diccionario do teatro galego (1671-1985)*, p. 81, a obra consta como estreada en 1984, mais non se proporciona máis información.

⁵⁵⁴ Os trocos que o tradutor afirma ter feito son escasos: dásele aos personaxes un nome xenérico (O Abogado, A Muller, O Comerciante, O Xuez e O Pastor) no canto dos nomes “significativos” que teñen no orixinal francés; sendo o galego a lingua “normal” na peza, durante o delirio do Abogado fáiselle falar en linguas “próximas” (do mesmo xeito ca no orixinal se lle fai falar en linguas “próximas” ao francés) e transpóñense os pesos e medidas do orixinal ás empregadas en Galicia.

⁵⁵⁵ Harguindey Banet, Henrique, Limiar a *A farsa do abogado* (CEDG nº 34, marzo 1983), p. 2.

⁵⁵⁶ Antón Vilar Ponte xa traballara nunha tradución da obra de Aristófanes *Lysístrata*. En 1960 representouse a versión de *Antígona* de Jean Anouilh baixo dirección de Rodolfo López-Veiga no Hostal dos Reis Católicos de Santiago. En 1962 a editorial Galaxia publicou *A comedia da oliña*, de Plauto, en tradución de Aquilino Iglesia Alvariño que foi encenada en Fingoi. En 1973 Teatro Circo monta *Ipólito*, de Eurípides e en 1979 Ditea leva a escea *A paz*, de Aristófanes, ambas as dúas nas respectivas Mostras de Teatro de Ribadavia. Na colección Pombal da editorial Castrelos publicouse en 1976 *Antígona*, de Sófocles. Artello representou en 1980 *As nubes*, de Aristófanes. A Compañía Luís Seoane encenou *Edipo Rei*, de Sófocles, en 1983. Espello Cóncavo en 1997 e Teatro de Ningures en 2004 levan á escea *As troianas*, de Eurípides. Dende a súa fundación, o CDG significativamente foi a compañía que máis obras deste tipo encenou: *Lisístrata*, de Aristófanes; *Medea*, de Eurípides (sobre textos de Séneca e Anuilh); *A comedia do gurgullo*, de Plauto. Véxase Pazó González, Noemí, *A función da tradución no desenvolvemento do mapa teatral galego: unha achega (1960-1978)* (Madrid: Universidad Nacional de

no texto de Séneca. Manuel Lourenzo elabora unha versión reducida e estilizada desta traxedia clásica mantendo os seus elementos tradicionais: presenza do coro con función de narrador, avance da acción por medio do diálogo, uso da ironía e destino tráxicos: o matrimonio argallado e a relación incestuosa serán a orixe da traxedia e o feito de deixarse levar polas paixóns e o comportamento innoble conducirán á morte dos personaxes. Nesta peza Ipólito podería representar o ideal de vida estoico: o home afastado das paixóns humanas e en comunión coa natureza. A morte de Fedra e Teseu é o único xeito de recuperar a honra e de liberarse do tormento da memoria. Manuel Lourenzo tenta unha mínima galeguización da peza mediante recursos da linguaxe dos personaxes e mais o Coro —con referencias á feira do gando ou á muiñeira— e na descrición da paisaxe e o sentemento da “terra” nos personaxes. Resulta curioso e mesmo contradictorio que elementos folclórico-costumistas deste tipo que semellan rexeitarse para as obras convencionais se empreguen para “galeguizar” o ambiente dunha peza tirada da literatura dramática clásica.

Pola súa banda, *Electra* é unha versión do mito clásico de Orestes e Electra inspirada na traxedia clásica de Eurípides. O texto xira en torno a dous eixos temáticos fundamentais: o tema da vinganza e o retorno á patria. O personaxe de Electra simboliza a vinganza contra a súa nai e o usurpador do trono pero é esta unha vinganza irracional pois en ningún caso atende aos argumentos de Clitemnestra contra Agamenón —o seu abandono do fogar e o sacrificio de Ifixenia— por poñer diante da familia a súa condición de gobernante. O personaxe de Orestes simboliza o retorno á patria pero é esta unha volta frustrada pois xa non reconece a patria que abandonou e non quere gobernala a costa de exercer a violencia polo mero feito da vinganza. O tema do poder

Educación a Distancia, 2002) e ‘Teatro e tradución. Unha prospectiva xeral’ en Vieites, Manuel F., *Cento vinte e cinco anos de teatro galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento 1882-2007* (Vigo: galaxia-Xunta de Galicia, 2007), pp. 297-317.

fica en primeiro plano coma acontece na meirande parte dos textos tráxicos e a cadea de situacións negativas que se foron producindo en Argos —a morte de Ifixenia, o asasinato de Agamenón, o desterro de Electra e Orestes e a morte de Clitemnestra— só pode conducir a un final tráxico para os personaxes.

O feito de tratárense de dúas traxedias dálle ás pezas un capital simbólico e un valor canónico importante por ser este o xénero considerado “sublime” e “culto” do teatro clásico. O recurso á tradución ou adaptación de obras clásicas dota de capital simbólico a un sistema literario e nesa mesma liña podemos ver a publicación nos Cadernos do ensaio de Xoán Xosé Moralejo Álvarez *Ambiente e principios ideolóxicos no teatro de Aristófanes* (CEDG nº 36, maio 1983).⁵⁵⁷

Pódese considerar dentro da mesma estratexia a adaptación de dous textos de orixe chinesa. *O castelo do Conde Dragón* (CEDG nº 37, xullo 1983) é o título que Manuel Lourenzo lle dá á versión que fai da comedia chinesa *Mein Lung Chen*, “escrita na dinastía Ming, talvez para deleite do Imperador Cheng Teh (1506-1522)”. Esta é a única información que se proporciona sobre a orixe ou a presenza do texto na colección. Trátase dunha comedia de dous personaxes na que se trata o xogo do amor e o papel que o poder desempeña neste xogo: o Conde Dragón, señor feudal, busca coñecer os seus servos e divertirse baixo o disfraz de soldado pero decátase de que non é quen de ter éxito nos seus requerimentos amorosos cunha pousadeira e ten que desvelar a súa verdadeira identidade. O diálogo vóltese nun constante xogo de ocultamento das verdadeiras intencións de cada un dos personaxes. É salientábel a técnica de presentación dos personaxes que se voltan narradores da súa propia historia e identidade

⁵⁵⁷ Trátase dun estudio crítico dos aspectos ideolóxicos da obra dun autor clásico da antigüidade: Aristófanes (c.450-380 a.C.), o máis cualificado representante da Comedia Vella na antiga Grecia. Neste traballo Moralejo Álvarez, catedrático de literatura e lingua grega da Universidade de Santiago, traza o contexto histórico en que hai que situar a figura de Aristófanes e describe a ideoloxía do autor e como esta se manifesta nos temas que trata na súa obra teatral.

revelando a súa condición e intencións (as cancións insertadas no medio do diálogo semellan ter a mesma función). O diálogo entre o Conde e a Pousadeira é revelador do xeito en que funcionan as relacións xerárquicas entre os diferentes estamentos da sociedade feudal.

Pola súa banda, *O pincel máximo* (CEDG nº 39, setembro 1983) é a adaptación teatral de Armando López Salinas, “dunha lenda chinesa da nacionalidade Ian”. Outravolta esta é a única información que se proporciona. A versión galega foi feita por Xoán Carlos Rodríguez Herranz. A peza é un conto dramatizado no que hai un Narrador que é o xerador da acción dramática e a súa presenza na escena pon en relación os diferentes niveis de ficcionalidade. A obra, pois, presenta certos trazos de metateatralidade xa que contén dous niveis de ficcionalidade (e aínda poderíamos falar de tres niveis se consideramos os debuxos do protagonista que se voltan realidade e son representados na escena). Poderíase encadrar esta peza dentro da literatura dramática dirixida a un público infantil, aínda que os diferentes niveis de ficcionalidade no texto poderían supoñer unha complicación para o posíbel receptor.

Á presenza destes dous textos na colección habería que engadir o traballo de investigación de Xoán M. L. Eirís *O teatro de ópera chino* (CEDG nº 18, maio 1981).⁵⁵⁸ En todo caso, estamos diante de textos illados que non semellan formar parte de ningún proxecto estruturado de introducción de novos modelos baseado no teatro oriental e non se lles pode outorgar máis que un carácter anecdótico. Resulta habitual nos sistemas febles o recurso a culturas “exóticas” coa vontade de importar certos “modelos” pouco coñecidos e así tratar de reforzar o prestixio da colección onde

⁵⁵⁸ Xoán M. L. Eirís ao longo do seu traballo describe as orixes históricas e mais os elementos que forman parte deste tipo de teatro-espectáculo: os actores, as técnicas interpretativas e mais os personaxes; a maquillaxe e simbolismo das cores; o vestiario; a escenografía; o canto e mais a orquesta. Orixinariamente a Ópera de Pekín representábase na casa de té, o cal imponía certas limitacións á representación: a ausencia de decorado obriga aos actores a indicar os lugares da acción, así coma as distancias e o paso do tempo. Tal vez este sexa un aspecto práctico que o autor quere subliñar con este traballo: as posibilidades para superar os límites impostos polo espazo onde ten lugar a representación.

aparece e por extensión o propio sistema. Sen embargo, o feito de apareceren os textos illados, sen contextualización nin unha edición axeitada revela as propias limitacións.

Con toda probabilidade, para unha literatura minorizada resulta menos conflitiva a relación con aqueles sistemas literarios máis ou menos lonxanos, por moi prestixiosos que sexan, que con aqueles sistemas veciños, cos que en moitos casos ten que competir directamente para a súa propia existencia. Á hora de escoller textos para traducir das grandes literaturas occidentais, como acabamos de ver, os responsabeis dos Cadernos semellan ter coma obxectivo presentar as principais correntes anovadoras do teatro occidental mediante a escolla dalgúns dos textos e autores máis representativos das mesmas —aínda que sin deixar completamente de lado criterios ideolóxicos— e poñelos a dispoñibilidade dos grupos que os queiran representar. Non ocorre necesariamente o mesmo cando se trata de relacionarse con outros sistemas literarios minorizados ou con sistemas que ameazan o propio e, nestes casos, criterios máis ideolóxicos, moitas veces vencellados aos procesos de construción nacional, ca estéticos poden estar operando á hora de determinar as escollas.

3.3. Traducións de obras dramáticas doutros sistemas literarios minorizados

Non deixa de sorprender a escasa presenza de textos dramáticos procedentes doutras culturas minorizadas ou periféricas. Poderíase esperar que nos Cadernos se tratase de presentar o teatro doutros sistemas literarios periféricos en situación análoga á galega pero, de feito, só atopamos tres obras e todas elas proceden da literatura catalana.

O testamento do tío Nacho de Angels Garriga (nº 30, setembro 1982) é unha tradución de Xoán Babarro a partir do orixinal en catalán, *El testament del Nasi*,

publicado na editorial La Galera en 1973.⁵⁵⁹ A obra é unha farsa para un público infantil en dúas partes de carácter popular e estética costumista que trata o tema das herdanzas, do matrimonio por conveniencia e da morte dende unha perspectiva cómica. A peza é de feitura tradicional, a non ser polo feito de que no seu corpo principal presenta a novidade da introducción da mesma nun prólogo consistente no monólogo do personaxe xa morto e convertido nunha ánima en pena que vai contar como chegou a tal situación. Moitos dos motivos temáticos empregados nesta peza conectan de xeito doado con elementos tradicionais da cultura popular galega: as ánimas en pena, o problema das herdanzas, a ambientación rural, etc. É de subliñar tamén o feito de que o tradutor afirme na nota final que tomou elementos dunha versión en castelán, especialmente no que refire aos nomes dos personaxes, por consideralos “mais axeitados pró galego”.⁵⁶⁰

Tamén se publica nos Cadernos a obra de Llorenç Villalonga *A Tuta e a Ramoneta* (*Peza nun prólogo, un acto e un epílogo*) en tradución ao galego de Xosé Luis Grande Grande cunha introducción de María del Carmen Bosch, especialista no teatro de Villalonga (CEDG nº 42, marzo 1984).⁵⁶¹ Na introducción desta edición contextualízase a figura do autor e mais o seu teatro. Nesta peza, *La Tuta i la Ramoneta* —nomeada así para suavizar unha expresión popular catalana (“fer la puta i la ramoneta”) que inspirou o texto— o autor dá saída, dun xeito ou doutro, aos temas recorrentes na súa produción literaria nunha obra que se pode relacionar co teatro do

⁵⁵⁹ Angels Garriga (S. Vicenç de Calders, 1898-Barcelona, 1967) é fundamentalmente escritora de literatura infantil e de materiais pedagóxicos. *El testament del nasi* foi publicado en catalán en 1973 e en castelán en 1993.

⁵⁶⁰ Garriga, Angels, *O testamento do tío Nacho* (Trad. Xoán Babarro) (CEDG nº 30, setembro 1982), p. 12 (N. do T.).

⁵⁶¹ Llorenç Villalonga i Pons (Palma de Mallorca, 1897-1980), escritor de extensa obra tanto en catalán coma en castelán é considerado una das figuras sobranceiras da literatura catalana do século XX. A súa obra máis coñecida e importante é a novela *Bearn o la sala de las muñecas* (1956). Obra dramática: *Fedra* (1933); *Silvia Ocampo* (1935); *L'ombra de la Seu*; *Desbarats* (1965); *Faust* (1965); *Aquil.les o L'impossible* (1975); *Escola de neurosi* (1979). Esta peza encádrase con outras pezas na segunda parte de *Desbarats* e constitúe unha obra menor dentro da produción literaria de Villalonga. Foi representada en 1969.

absurdo.⁵⁶² O aspecto máis salientable desta peza radica en que o acontecemento principal, o asasinato da Tuta, faise co telón baixado e é nese momento en que se rompe co estatuto de ficcionalidade cando nun exercicio de metateatralidade a Nai se dirixe ao público e lle di que a escena está a ser preparada —a escena do crime e a escena que vai ver o público— e introduce ao Tramoista coma un personaxe máis. Ademais podemos ver que hai un cambio na identidade dos personaxes e a Ramoneta toma o personaxe da Tuta, figura da cal ao principio da obra renegaba. Todos os personaxes da obra semellan rematar nun estado de loucura: a nai mata á súa propia filla, a avoa faise cómplice do crime agachándoo e a Ramoneta adopta o papel da súa irmá despois de incitar a súa morte. Unha versión diferente desta obra foi estreada polo grupo de teatro Sarabela en 1983.

A terceira obra de teatro catalán que se traduce ao galego é a versión que Salvador Espriu completou arredor do ano 1947 da traxedia clásica de Sófocles, *Antígona* (CEDG nº 78, maio 1989).⁵⁶³ A tradución deste texto foi levada a cabo por Xesús González Gómez e a edición inclúe un prefacio do propio autor do ano 1947, que viu a luz na primeira edición de 1955, onde se nos proporcionan pistas sobre a posíbel interpretación da obra.⁵⁶⁴ A *Antígona* de Espriu constitúe unha estilización da obra clásica grega que tenta seguir as pautas da traxedia, incluíndo un prólogo —no que se fai unha *captatio benevolentiae* e se narran os antecedentes e os feitos que acontecen na

⁵⁶² Bosch, María del Carmen, Introducción a *A Tuta e a Ramoneta (Peza e un prólogo, un acto e un epílogo)*, de Llorenç Villalonga, (Tradución de Xosé Luís Grande Grande) (CEDG nº 42, marzo 1984), p. 4.

⁵⁶³ Salvador Espriu i Castelló (Santa Coloma de Farnés, 1913-Barcelona, 1985) cultivou todos os xéneros literarios e destaca polo seu coñecemento e tratamento literario dos mitos da antigüidade. Entre a súa extensa produción literaria pódense destacar tres obras: *El cementeri de Sinera* (1946), *Primera historia d'Esther* (1948) e *La pell de brau* (1960). A versión orixinal desta obra non foi publicada ata 1955.

⁵⁶⁴ “Ben comprendemos, tan ben coma o adiviño [Tirésias], que é preciso sepultar e perdoar, que é preciso percurar cumprir a lei moral, esa chamiña débil, vacilante, cáseque inapagábel. Nunca pararemos de mostrar o sacrificio da princesa, a lición do seu alto exemplo. Pero, criminosa como é, paifoca, turbulenta e rica de máis riquezas, que Tebas non sexa, en castigo, destruída. Porque hai a fonte, o céu, o río de todos e pobre beócios que non teñen culpa”. Espriu, Salvador, Prefacio a *Antígona* (CEDG nº 78, maio 1989), p. 4.

obra— e un monólogo a xeito de epílogo no que o personaxe do Lúcido Conselleiro fai un comentario e interpretación dos feitos guiando a nosa recepción da obra. A traxedia orixinal, que basicamente amosa o conflito entre as leis divinas e as leis humanas apostando pola prioridade das primeiras (o non respecto ás leis divinas desencadea a traxedia), estilízase tamén nesta versión. Espriu convirte a súa obra nunha reflexión sobre as consecuencias da guerra e a intransixencia por parte dos vencedores cara os vencidos, que fai que a sombra do conflito —referencia alegórica á Guerra Civil española — estea sempre presente e remate por destruír a comunidade. A ambición e o mal uso do poder serán causas tamén desta destrución. Antígona non semella aquí unha figura meramente rebelde contra o mal uso do poder senón que, máis ben, semella unha figura que busca a reconciliación dos bandos e iso é o que fai que sexa castigada por un poder asentado na división e no terror. A adaptación do material clásico para dar conta dunha situación contemporánea, podendo así tamén evitar a censura, resulta moi lograda.

Estas tres obras axéitanse a algunhas das tendencias que operan na colección. A farsa de Garriga, aínda que esteticamente superada, ten unha evidente dimensión pedagóxica, con elementos temáticos que poderían resultar axeitados para o público infantil galego. A obra de Villalonga, complexa formal e tematicamente, presenta algunhas das técnicas e recursos polos que se apostan no teatro galego contemporáneo: uso do metateatro e de técnicas distanciadoras, tratamento da cuestión da identidade do individuo e temática vencellada ao existencialismo, o teatro do absurdo. Finalmente, a obra de Espriu, na liña das adaptacións de materiais clásicos ao galego por parte de autores coma Manuel Lourenzo, provee un modelo válido para tratar o mito dun xeito relevante nunha circunstancia histórica específica achegando ao público outro clásico do teatro universal, aínda que sexa mediatizado. De todos modos,

resulta difícil non pensar que na selección destes textos non estea operando a “mirada solidaria” que dende sistemas minorizados se dirixe a outros sistemas en situación análoga e que se relaciona directamente coas etnias de identificación e solidariedade que toda ideoloxía nacionalista escolle para o seu proceso de construción nacional.⁵⁶⁵

3.4. Aproximacións aos sistemas literarios veciños: o portugués e mais o español

Un dos grandes problemas para o sistema literario galego é relacionarse cos dous sistemas, ao mesmo tempo “grandes literaturas europeas”, que o rodean: o portugués e mais o español. As “particulares” relacións evidéncianse ao afrontar a cuestión da incorporación de textos producidos neses sistemas literarios veciños ao galego. ¿É necesaria a tradución ao galego de textos orixinalmente escritos en castelán ou portugués? ¿Con que criterios se toma a decisión de traducir ou non textos procedentes destes sistemas? Os responsábeis da edición dos Cadernos adoptan unha posición clara ao respecto. Aparecen na colección tres pezas procedentes do sistema literario portugués na súa lingua orixinal e catro pezas, escritas orixinalmente en castelán mais verquidas ao galego, en tres volumes; ademais, non debemos esquecer as traducións das obras de Rafael Dieste (*A doncela guerreira*) e Luís Seoane (*Esquema de farsa*), autores adscritos ao sistema literario galego que comentamos en capítulos precedentes. Sen embargo empregamos o termo “aproximacións” e deixamos “dramática” entre parénteses porque consideraremos, ademais das traducións, dous ensaios de crítica literaria sobre dous autores galegos, Lauro Olmo e Valle-Inclán, adscritos á literatura española.

⁵⁶⁵ Figueroa, *Lecturas alleas*, p. 12.

3.4.1. O teatro (en) portugués: ¿un outro desexado coma o mesmo?

A primeira das obras de literatura dramática portuguesa que se publican na colección é *O marinheiro (Drama estático em um quadro)*, de Fernando Pessoa, con introducción e notas de Henrique Rabunhal Corgo (CEDG nº 60, decembro 1985).⁵⁶⁶ A obra foi escrita no ano 1913 e publicada por primeira vez en 1915 na primeiro número da revista *Orpheu*.⁵⁶⁷ Na introducción Henrique Rabunhal proporciona información sobre o autor —subliñando a cuestión do uso de heterónimos e mais a súa relevancia nas letras portuguesas e universais— e esta obra. A publicación deste texto en portugués nos Cadernos ven coincidir tamén coa celebración do 50 aniversario da morte do autor. Esta breve, mais complexa, peza dramática cómpre vencellala á avangarda que, nesa altura, estaba a se desenvolver en Europa e coa que conectaron os “Modernistas” portugueses (Sá Carneiro, Almada Negreiros e o propio Fernando Pessoa). *O marinheiro* presenta trazos que anticipan o teatro do absurdo: trátase dun teatro sen acción nin intriga, cunhas coordenadas espacio-temporais indefinidas e existe unha necesidade de falar, de contar historias, por parte das protagonistas (As tres veladoras do cadáver), para pasar o tempo e afastar a morte presente no centro da sala. Sen embargo, ao mesmo tempo, hai unha descrenza nesa propia fala que remite ao teatro que posteriormente fará Samuel Beckett.⁵⁶⁸ Pode vencellarse a súa estética ás correntes simbolistas europeas (Maeterlinck) polo uso do silencio, do estatismo, da poetización, da liberación do

⁵⁶⁶ Fernando António Nogueira Pessoa (Lisboa, 1888-1935) é un dos mais importantes escritores en lingua portuguesa e da literatura europea. Adicou a súa vida ao xornalismo, a publicidade, o comercio e, principalmente, á literatura, empregando numerosos heterónimos para a escrita das súas obras. A texto literario que obtivo maior recoñecemento foi *Livro do desassossego*. *O marinheiro* é a obra dramática máis coñecida e representada de Pessoa.

⁵⁶⁷ A revista *Orpheu* foi una publicación literaria portuguesa fundada en 1915 por Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e outros membros do grupo modernista. O obxectivo era a renovación da literatura portuguesa. Só se publicaron dous números: en marzo e xuño de 1915.

⁵⁶⁸ Rabunhal, Henrique, Introducción a *O marinheiro (Drama estático em um quadro)*, de Fernando Pessoa (CEDG nº 60, decembro 1985), p. 3. Rabunhal cita o traballo de Maria de Fatima Marinho, ‘O Marinheiro e o teatro do absurdo’ en *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Porto: Brasília Editora, 1979), pp. 495-506.

espacio e o tempo, da redución dos personaxes a ideas, aparicións fugaces, sonámbulos. Pero, fronte ao simbolismo, Pessoa opta pola abstracción e a obxectivación, facendo que o personaxe só ofrezca o seu debate íntimo expresado nunha linguaxe lírica.⁵⁶⁹ O obra contén tamén elementos metateatrais e a linguaxe é a única posibilitadora da progresión dramática: fálase para non pensar, para que exista a ficción; e expónse o grande tema e preocupación de Pessoa: a dicotomía entre realidade e ficción, entre o sincero e o finxido. Segundo Rabunhal, “através de *O Marinheiro* accedemos á totalidade da súa oferta criativa e artística”.⁵⁷⁰ Esta obra fora encenada no ano 1980 polo grupo de teatro de cámara Ditea.

De Raúl Brandão publícase nos Cadernos *O doido e a morte (Farsa en un acto)* con introducción e notas de Luisa Villalta e Carlos Paulo Martínez Pereiro (CEDG nº 64, maio 1987).⁵⁷¹ Neste caderno inclúese unha breve análise da vida e obra do autor onde se recoñece que é “descoñecido para o público galego” pero que exerceu “o seu maxisterio e influencia sobre unha grande parte da ficción portuguesa contemporánea”.⁵⁷² A problemática existencial é a protagonista da meirande parte da obra deste autor, que presenta unha serie de constantes: o contraste entre a “vida” e a “Vida”, a aparencia e a realidade, o deber e o instinto, a realidade e o soño, a duplicidade do home e a constatación diante da morte da vacuidade do vivido. Nesta peza o autor céntrase no tema da inutilidade do vivido (e do escrito) diante da chegada

⁵⁶⁹ Rabunhal, Introducción a *O marinheiro*, pp. 3-4. Rabunhal cita o traballo de Maria Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Heritage et creation* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Portugués, 1977).

⁵⁷⁰ Rabunhal, Introducción a *O marinheiro*, p. 4.

⁵⁷¹ Raúl Brandão (Foz do Douro, 1867-Lisboa, 1930) foi escritor, xornalista e militar. Figura importante da literatura portuguesa finisecular estivo moi influído pola estética decadentista-simbolista francesa. A súa obra está inspirada na teoría do inconsciente (Hartman), o intuicionismo (Bergson), o lirismo filosófico (Nietzsche) e o eclecticismo das correntes da fin do século XIX, que compuxo unha obra que ten sido precursora de moitas das tendencias literarias posteriores, dende o surrealismo ao absurdo pasando polo existencialismo. *O Doido e a Morte* apareceu no volume de 1923 titulado *Teatro* que contén outras dúas obras: *O Gebo e a Sombra* e *O Rei Imaxinario*. En 1927 apareceu *Eu Som Um Homem de Bem* e en 1929 *O Avejão*. Véxase <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/rbrandao.html> [acceso 25.6.2009]

⁵⁷² Martínez Pereiro, Carlos P. e Villalta, Luísa, ‘Raúl Brandão: As máscaras do rosto’, Introducción a *O doido e a morte (Farsa en un acto)*, de Raúl Brandão (CEDG nº 64, maio 1987), pp. 3-4.

da morte, aínda que o resto dos temas están presentes cun predominio de elementos grotescos sobre os trágicos.⁵⁷³ Estamos diante dunha obra que nos fai revisar a nosa noción cotiá do que é a realidade servíndose da ironía. A comicidade resulta do constante contraste entre o elevado e o formalista, o vulgar e o grotesco. Nesta peza atopámonos cun personaxe burgués (O Governador) que ten que se enfrontar ás súas propias pantasma —a loucura e a morte— encarnadas no antagonista (O Milhões). Constitúe, pois, unha sátira do destino do personaxe burgués (o autor) en loita consigo mesmo. A peza emprega o diálogo nunha linguaxe que abala entre a longa reflexión filosófica e a brevidade da réplica vulgar.

O terceiro texto dramático portugués que se publica é *O morgado de Fafe em Lisboa (Comedia em dois actos)*, de Camilo Castelo Branco, precedido dun estudio introdutorio de Carlos Paulo Martínez Pereiro titulado ‘O reino das convencións e o império da verdade no teatro de Camilo’ (CEDG nº 93, maio 1991).⁵⁷⁴ Coma no caso anterior, comeza a introdución salientando a popularidade do autor en Portugal, o seu “ingente universo literário” e “colossal riqueza linguístico-expressiva”.⁵⁷⁵ O teatro de Castelo Branco ven condicionado polas modas románticas e os modos e convencións da época (por exemplo o uso de efectismos) mais, dunha maneira paradoxal, o propio autor os desmitifica en maior ou menor grao nas súas comedias e farsas. Esta comedia, estreada no ano 1860, é unha aproximación audaz e provocadora que nos permite percibir aspectos insólitos e ridículos da realidade física, moral e literaria do “ultra-romantismo”. A peza é máis ca unha típica farsa pois ataca as bases da propia ficción

⁵⁷³ Martínez Pereiro e Villalta, ‘Raúl Brandão: As máscaras do rosto’, p. 4.

⁵⁷⁴ Camilo Castelo Branco (Lisboa, 1825-São Miguel de Seide, 1890) foi un dos escritores máis prolíficos en lingua portuguesa do século XIX. A súa escrita pode adscribirse á estética e tradición do romanticismo. Consérvanse 18 textos dramáticos de Camilo Castelo Branco entre dramas (históricos e sentimentais e/ou apaixonais) e comedias ou farsas.

⁵⁷⁵ Martínez Pereiro, Carlos P., ‘O reino das convencións e o império da verdade no teatro de Camilo’, Estudio introdutorio a *O morgado de Fafe em Lisboa (Comedia em dois actos)*, de Camilo Castelo Branco (CEDG nº 93, maio 1991), p. 1.

dramática como amosan as repetidas alusións distanciadoras ao propio teatro diante da esaxeración de actitudes e situacións.⁵⁷⁶ O *Morgado*, personaxe provinciano, supón un elemento estraño que se introduce no interior dun mundo idealmente espiritualizado, complementándoo e facéndolle percibir a realidade. A peza caracterízase pola ausencia dun idealismo —que substituíse o de base romántica satirizado na súa vacuidade— e pola perfecta incorporación gradual das estratexias cómicas. Da confrontación entre o senso común “terra-a-terra” de Fafe (provincia) e a artificiosidade e o idealismo romántico dos salóns de Lisboa (capital) tírase o absurdo satírico desta obra. O choque entre os dous mundos xorde a través dos personaxes de Leocádia e António Soares, por unha banda, e o *Morgado*, pola outra.

Semella que na escolla destas tres obras portuguesas tamén está operando un criterio temático máis que estético. A cuestión do estatuto da realidade e ficción da obra de Pessoa é amplamente retomada no teatro galego dos anos 80 que se publica nos Cadernos é tamén aparecen outros motivos temáticos que poden resultar familiares a unha audiencia galega: a figura do mariñeiro morto, a situación do velorio. De todas maneiras podemos observar certos paralelismos entre o texto de Pessoa e os de Otero Pedrayo publicados nesta colección, de maneira que este texto podería funcionar como argumento lexitimador do estatus canónico que se lle quere dar ao teatro de Otero que discutimos no capítulo II. O mesmo pódese dicir da obra de Brandão: o simbolismo, a dimensión existencialista da peza e o motivo da temático da escritura foron utilizados en moitas pezas de dramaturgos galegos contemporáneos e fundamentalmente por Otero Pedrayo. Finalmente, a comedia de Castelo Branco prantexa un tema tamén próximo para a audiencia galega: o conflito entre o campo e a cidade, entre naturalidade e artificialidade, entre sentido común e idealismo; todo isto cun grande sentido do

⁵⁷⁶ Martínez Pereiro, ‘O reino das convenções e o império da verdade no teatro de Camilo’, p. 5.

humor e da parodia dos ideais románticos, aínda que non atopamos unha razón clara que poida xustificar a presenza desta peza na colección alén dun mero afán divulgador.

A estes tres textos dramáticos hai que engadir o traballo de Luiz Francisco Rebello, *O teatro português actual* (CEDG nº 49, outubro 1984) que analiza a grandes trazos o desenvolvemento do teatro en Portugal dende 1945.⁵⁷⁷ Entre outras ideas Rebello informa de que despois da *Revolução* do 25 de abril de 1974 aprobouse un proxecto de Lei do Teatro, criouse o primeiro Centro Dramático en Évora e logo en Setúbal, comezou unha política de descentralización teatral e definíronse un conxunto de regras para a atribución de subsidios a compañías e grupos independentes dentro dun proceso de acción e dinamización cultural.⁵⁷⁸ Unha política teatral que seguramente resultaba atractiva e que se podía reivindicar no contexto español.

A non tradución dos textos portugueses enfatiza o feito de estar, en palabras de Antón Figueroa, diante dun “outro” desexado como “o mesmo”, aínda que as necesarias introducións que se fan a esas obras, en aberto contraste coa maioría das obras que vimos nas seccións anteriores, reflicten o afastamento que existe entre os dous sistemas.⁵⁷⁹ Outra volta pódese relacionar este fenómeno co problema de fixación dos límites do propio sistema e co funcionamento máis ou menos consciente da ideoloxía nacionalista á hora de tomar esta opción e o que Ramón Máiz denomina “etnia de

⁵⁷⁷ O traballo de Rebello comeza subliñando a forte censura imposta pola ditadura militar implantada en 1926 e o réxime fascista de Salazar (ata 1968) e Caetano (1968-74), tanto sobre os textos dramáticos coma sobre os espectáculos teatrais, que fixo que o teatro portugués sobrevivise con dificultade durante cáseque 50 anos. Rebello divide os cáseque 30 anos que van de 1945 a 1974 en dúas fases de 15 anos nas que se deseñan cadansúas dúas tendencias dende o punto de vista da creación dramaturxica. Entre 1945 e 1960 apunta á existencia dun “teatro social con propósito de intervención no proceso histórico en curso” (Alves Redol, Avelino Cunhal e Romeu Correia) e un “teatro existencial que pretende dar unha visión da sociedade portuguesa contemporánea” (José Augusto França, Agustina Bessa Loís, Jorge de Sena e David Mourão-Ferreira); estas dúas liñas, segundo o autor, crúzanse na obra teatral de tres autores: Costa Ferreira, Berbarado Santareno e o propio Luiz Francisco Rebello. Entre 1960 e 1974 prodúcese un “teatro do absurdo que combina o humor ilóxico de Ionesco, a ambigüidade das personaxes de Beckett e as situacións e o diálogo elíptico de Pinter para amosar os tópicos, estereotipos e valores oficiais da orde constituída” (Manuel Granjeio Crespo, Jaime Salazar Sampaio e Augusto Abelaira) e un “teatro épico que usa o distanciamento histórico para amosar, dun xeito dialéctico, os contornos do presente” (José Cardoso Pires, Luis Sttau Monteiro, Luzia Martins e Fernando Luso Soares).

⁵⁷⁸ Rebello, Luiz Francisco, *O teatro português actual* (CEDG nº49, outubro 1984), pp. 7-8.

⁵⁷⁹ Figueroa, *Lecturas alleas*, p. 12

reintegración”. Portugal é considerado na articulación do nacionalismo galego como unha parte escindida da propia comunidade natural galega.⁵⁸⁰ Neste caso a centralidade do elemento cultura/lingua prevalece por riba de calquera consideración político-voluntaria que queda esvaída como non pertinente, e en calquera caso como obstáculo inexistente ao que en teoría vén fornecido de antemán pola común identidade cultural. Semella que dende os Cadernos non se quere cuestionar esta visión nacionalista pero de feito cuestiónase coa (necesaria) presenza das introduccións contextualizadoras.

3.4.2. O teatro (en) español: ¿o mesmo desexado coma un outro?

Finalmente, a colección dos Cadernos, polo que se refire ás traducións, está percorrida pola pantasma da veciña literatura española con dúas actitudes ben diferentes dependendo do caso. Hai que dicir que as traducións de pezas de autores españois — non galegos — ou en lingua española son moi escasas. De feito só se atopan tres volumes: un adicado a dúas farsas de Federico García Lorca, outro a Alfonso Sastre e un volume adicado ao escritor arxentino Osvaldo Dragún.

No segundo número dos Cadernos, baixo o título xenérico de *Dúas farsas*, aparecen traducidas por Francisco Pillado Mayor os textos de Federico García Lorca *A doncela, o mariñeiro e máis o estudante* e *O paseo de Buster keaton* (CEDG nº 2, maio 1978). Estas dúas farsas foron levadas a escea pola EDG en 1980.⁵⁸¹

Do dramaturgo arxentino Osvaldo Dragún recóllense dúas pezas breves de xénero cómico e carácter narrativo, que empregan a metateatralidade como recurso formal, baixo o epígrafe *Historias para seren contadas I* (CEDG nº 46, xullo 1984).⁵⁸²

⁵⁸⁰ Véxase Máiz, *A idea de nación*, pp. 322-324.

⁵⁸¹ Tamén do mesmo autor, por eses anos o grupo de teatro Escoitade-Xiada encenou *A casa de Bernarda Alba* en 1979, realizando a versión en galego D. Álvarez.

⁵⁸² Osvaldo Dragún (San Salvador, Arxentina, 1929-México DF, 1999) foi dramaturgo e director teatral. Escribiu pola maior parte un teatro de contido político e forte influencia brechtiana. Participou no teatro arxentino Fray Mocho e recibiu o premio Casa de las Américas en 1962 por *Milagro en el mercado viejo*

A primeira delas leva por título *Monos e monas, señores!* e foi traducida por Miguel Anxo Fernán-Vello. Esta peza comeza cunha apelación directa ao público pola banda dos actores quen explicitan o seu labor de interpretar a diferentes personaxes facendo unha afirmación da epicidade: están a contar unha historia, son narradores. A obra conta a historia da evolución da humanidade, da explotación do traballo, da falla de liberdade na economía de mercado (consumo), da anulación de todo pensamento mediante a televisión e da relegación da muller na sociedade “civilizada”. O segundo texto leva o longo título de *Historia de como o noso amigo Panchiño González se sentiu responsábel do andacio de peste bubónica na Africa do Sul* e foi traducida por Francisco Pillado Mayor e encenada polo grupo de teatro O Facho en 1984. As técnicas de distanciamento empregadas son as mesmas que na peza anterior. A obra fai reflexionar sobre a explotación que sofren os países do Terceiro Mundo por parte dos desenvolvidos que tentan xustificar as relacións coloniais. Isto tamén agacha unha crítica á sociedade de mercado coma orixe da deshumanización das relacións entre as persoas. Na memoria de 1985 inclúese *Historias para seren contadas* como espectáculo da EDG, unha montaxe realizada polos alumnos do curso de interpretación impartido por Enrique Silva a finais dese ano.⁵⁸³

O terceiro volume cunha tradución dun texto orixinalmente en castelán é *A mordaça*, de Alfonso Sastre, en tradución de Elvira Souto (CEDG nº 94, xaneiro 1992).⁵⁸⁴ É ben coñecido o carácter realista do teatro de Alfonso Sastre e a forte

e en 1966 por *Heroica de Buenos Aires*. Nos anos 70 fundou formou xunto con Carlos Gorostiza e Roberto Cossa o teatro Abierto Argentino. En 1988 estableceu a Escuela de Teatro de Latinoamérica na Habana. En 1996 foi nomeado director do Teatro Nacional Cervantes de México. Con anterioridade á publicación destes textos, o grupo de teatro Auriense levou a escea a obra *Historia do home que se volveu can* (1974). A edición dos Cadernos non proporciona información ningunha sobre o autor ou o contexto en que aparecen as dúas pezas.

⁵⁸³ Biscainho, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, p. 456 (nota 875).

⁵⁸⁴ Alfonso Sastre (Madrid, 1926) é un dos dramaturgos españois máis importantes da segunda metade do século XX. A súa abundante obras dramática ten unha forte carga social e política e temas coma a (falla de) liberdade, a explotación do ser humano e a loita de clases son recorrentes. A súa obra está fortemente influída polo marxismo e as ideas e estética de teatral de Sartre e Brecht. Algunhas obras importantes

compoñente ideolóxica que presentan as súas pezas. Esta obra, publicada orixinalmente en 1954, reflicte un conflito familiar no que as relacións entre o pai e o resto da familia están baseadas no medo, que é o que impón unha “mordaza” aos membros da familia que lles impide delatar o crime cometido polo pai durante unha pasada guerra civil. Cada un dos irmáns da familia representa unha postura diante do poder do pai: hai quen o acata en silencio (Juan), quen o rexeita mais non loita contra el por medo (Teo) e quen o apoia por descoñecemento (Jandro). A única persoa que se rebela contra esta situación é Luisa, a nora, que polo feito de vir de fóra non ten medo do pai. A solución que se propón para fuxir desta situación é perder o medo e tentar comezar de novo dende o principio. Nesta obra é posíbel ver unha alegoría da situación política española durante a dictadura franquista e a represión despois da Guerra Civil.

Podemos observar da análise destes autores e textos que unha dimensión simbólica e político-ideolóxica semella estar operando na selección dos autores traducidos do español. García Lorca é unha figura de enorme valor simbólico que xa ficara vencellada á literatura galega por medio dos seus *Seis poemas galegos*. Ademais, a selección destes textos pode tamén estar relacionada coa reivindicación das posibilidades estéticas e temáticas do subxénero da farsa. Alfonso Sastre e Osvaldo Dragún presentan proxectos ideolóxicos e estéticos semellantes baseados respectivamente na alegoría de influencia sartriana e nas técnicas do teatro épico brechtiano para expresar un discurso de contido político (de esquerdas). A tradución nestes casos pode usarse cun obxectivo máis simbólico: para afirmar a diferenza e evidenciar que ao tratar co teatro (en) español estamos tratando cun “outro” e que a mediación é necesaria. Sen embargo, estas obras, como a meirande parte das que vimos con respecto ás traducións de textos procedentes de sistemas literarios prestixiosos,

deste autor: *Escuadra hacia la muerte* (1953); *Asalto nocturno* (1959); *Oficio de tinieblas* (1962); *La taberna fantástica* (1966); *Jenofa Juncal* (1983); *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1985).

carecen de introducións que as sitúen no seu contexto de produción e no contexto de recepción galego, de xeito que hai que contar outra volta co coñecemento previo do receptor.

Cando se trata de escritores galegos ou pertencentes ao sistema literario galego que tamén escribiron textos en castelán, semella que hai un intento de recuperar eses textos para o sistema e poñelos na area por medio da tradución. É o que se observa no caso desta colección coas pezas de Rafael Dieste (*A doncela guerreira*) e de Luis Seoane (*Esquema de farsa*) que vimos respectivamente nos capítulos II e III deste traballo. Na introdución á peza de Dieste, escrita para o Teatro Guiñol das Misións Pedagóxicas en 1934, Carmen Muñoz de Dieste lamenta o longo tempo que a peza permaneceu inédita e explica as orixes da mesma. Con respecto á tradución da obra sinala que “parez ter nacido en Galiza, disposta a revivir na anterga e forte fala galega a hestoria do seu xuvenil valor e virxinais ardides, talmente como si fosen galegos de nación e fala, o mesmo a doncela que o primeiro xoglar que nos dou fe do seu coraxe”.⁵⁸⁵ A nota final do tradutor, Manuel Lourenzo, tamán contén unhas liñas reveladoras sobre a tarefa de traducir este texto:

Traducir é sempre unha ousadía. Traducir a Dieste, e nun romance, pode ser soberba. Mais deixar de verter *A doncela guerreira* ao noso idioma sería sobre cobardía, estupidez, e desde logo unha inxustiza.⁵⁸⁶

Unha vez máis estáse tentando darlle densidade a un xénero que se percibe como deficitario dentro do sistema literario galego. Ademais, cómpre no caso destes dous autores non esquecer o que González-Millán denominaba “suspensión temporal do criterio filolóxico” á hora de incorporar ao sistema literario escritores galegos que

⁵⁸⁵ Muñoz, Carmen, Introducción a *A doncela guerreira* de Rafael Dieste (CEDG nº 19, xullo 1981), pp. 3-4.

⁵⁸⁶ Dieste, Rafael, *A doncela guerreira* (Introducción de Carmen Muñoz de Dieste) (CEDG nº 19, xullo 1981), p. 16. (N. do T.)

desenvolveron a súa actividade no exilio durante a posguerra que discutimos no capítulo III. A reintrodución de Seoane no sistema responde a esta situación. No caso de Rafael Dieste, por mor da escaseza de produción textual en galego, produciuse unha especie de reapropiación daquelas obras escritas en castelán a través de traducións a partir dos anos 80. De feito, a cuestión de quen entra e quen non no sistema literario galego segue presente. Publicáronse nos Cadernos tamén dous textos de crítica literaria que compre comentar brevemente xa que evidencian este debate que cada certo tempo se repite na sociedade galega e o xeito en que prexuízos derivados dun ideario nacionalista —trátese de nacionalismo español ou galego— están a operar.

O traballo de Xosé Anxo Fernández Roca, *Lauro Olmo e o seu teatro sobre a emigración* (CEDG nº 20, xullo 1981) supón a primeira incorporación de textos de teoría e crítica literaria á colección. Resulta cando menos curioso que se trate dun traballo de crítica literaria sobre a obra dramática (en español) do autor galego Lauro Olmo,⁵⁸⁷ centrado no tratamento do tema da emigración en dúas obras: *La camisa* (1962) e *English spoken* (1968). No momento de publicarse este estudio só había dous textos de Olmo traducidos ao galego, *La camisa* y *La noticia*, que foran levados a escena en 1963 e 1968 respectivamente.⁵⁸⁸ O tema da emigración, importante e reiterado no teatro de Lauro Olmo, formaba parte do repertorio temático do teatro (en) galego e conecta coas vivencias de moitos galegos.⁵⁸⁹ Despois de falar da experiencia vital de Lauro Olmo e de contextualizar a situación histórica e socio-económica en que

⁵⁸⁷ Lauro Olmo Gallego (O Barco de Valdeorras, 1922) é narrador e dramaturgo en español, membro da xeración realista.

⁵⁸⁸ *La camisa*, foi traducida ao galego por Ramón de Valenzuela e estreada en Buenos Aires en 1963. *La noticia* foi traducida por X. L. Rodríguez Pardo e estreada polo grupo de teatro do Colexio Maior San Clemente de Compostela en 1968. Posteriormente á publicación do ensaio do que estamos a falar, publicáronse outras dúas tradicións de Lauro Olmo ao galego: *Asamblea xeral e dúas pezas máis (Os leóns: O león enganado e O león namorado)*, en colaboración con P. Enciso, nunha edición bilingüe en que a versión en galego foi realizada por Daniel Cortezón (1982); *Paulo Iglesias*, traducida tamén por Cortezón (1984). Véxase Lourenzo, M. e Pillado Mayor, F., *Dicionario do teatro galego (1671-1985)* (Barcelona: Sotelo Blanco, 1987), p. 113.

⁵⁸⁹ Fernández Roca, Xosé A., *Lauro Olmo e o seu teatro sobre a emigración* (CEDG. nº 20, xullo 1981), p. 3.

se producen os textos, Fernández Roca fai unha análise de *La Camisa* e *English spoken* centrándose no tratamento que cada obra fai do tema da emigración.⁵⁹⁰ A tese que defende o autor do ensaio é que, con respecto ao “contido destas pezas (crítico, revulsivo), as ideas non son tan renovadoras como pensabamos (denuncia social, pero ambigüidade política; azos revolucionarios, pero moral tradicional) nin a técnica dramática tan sinxelamente conservadora (xeitos realistas pero con “fugas” simbolistas, esperpénticas ou brechtianas)”⁵⁹¹.

Carme Fernández Pérez-Sanjulián en *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán* (CEDG nº 62, maio 1986) fai unha análise do tratamento que Valle-Inclán fai da temática e da lingua galega nas súas obras, con especial atención ás *Comedias Bárbaras: Águila de Blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) e *Cara de Plata* (1922). Segundo a autora deste ensaio, o posicionamento de Valle-Inclán acerca da súa escolla lingüística a prol do español é “consecuente e enérxica”.⁵⁹² Ademais disto, segundo a autora, a preocupación de Valle-Inclán por Galicia vai ser “practicamente nula”; para el “será só un telón de fondo, un espacio onde situar as súas figuras e un lugar de onde extraer elementos rústicos”, primitivos, exóticos ou supersticiosos coherentes co tipo de estética e visión do mundo que quere propoñer.⁵⁹³ Polo tanto, a imaxe que Valle-Inclán dá de Galicia, é unha creación que ten pouco de

⁵⁹⁰ *La camisa* (1962) é un drama popular localizado nun “barrio extremo” de Madrid coa chabola de Juan e Lola como recanto de intimidade familiar nun ambiente colectivo que vive unha situación de miseria e estreiteza económica. É un drama dunha soa situación (miseria abafante) que se dinamiza en dúas direccións: saídas provisionais (evasións) ou saída definitiva (emigración ou morte). O drama apoiase na oposición ficar-marchar encarnada nos actantes Juan e Lola. Pola súa banda, *English spoken* (1968) é unha obra máis complexa que se constrúe a partir dunha situación única (a emigración) e tres tempos que funcionan arredor dela (pasado, presente e futuro). Os personaxes que se centran no presente son os emigrantes de volta, sendo os desarraigados caracterizados moi negativamente; os personaxes atados ao pasado son os que aínda están a padecer as consecuencias da Guerra Civil (lectura simbólica da historia recente de España); os personaxes máis novos, aguilloados polo porvir, son os futuros emigrantes ou aqueles que terán que renunciar ás súas raíces para poder vivir. Fernández Roca, *Lauro Olmo e o seu teatro sobre a emigración*, pp. 6-9.

⁵⁹¹ Fernández Roca, *Lauro Olmo e o seu teatro sobre a emigración*, p. 12.

⁵⁹² Fernández Pérez-Sanjulián, Carme, *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán* (CEDG nº 62, maio 1986), pp. 3-4.

⁵⁹³ Fernández Pérez-Sanjulián, *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán*, p. 4.

real —sitúase no século XIX máis semella a Idade Media— e non hai ningunha referencia ás condicións “reais” da sociedade galega do seu tempo. O tratamento da sociedade galega é meramente folclórico, reflectindo a imaxe que dende Madrid se tiña de Galicia.⁵⁹⁴

Na opinión da autora, Valle-Inclán trata nestas obras o tema da decadencia dunha clase social, a fidalguía, pero dende unha perspectiva allea, diferente, por exemplo, á de Otero Pedrayo. A lingua de Valle-Inclán é unha creación artificial que se enmarca na súa busca dun estilo persoal, unha lingua literaria propia dentro da literatura española, con intención estetizante: unha linguaxe sensual ao servizo da beleza.⁵⁹⁵ Os escritores galegos da época diverxeron nas súas opinións sobre Valle-Inclán: namentres Manuel Antonio o critica por ter abandonado o país e falsificado a súa imaxe e Blanco Amor por ter reflectido unha Galicia tópica, Castelao ou Vicente Risco tentaron recuperalo, na medida do posible, para a literatura galega.⁵⁹⁶ A autora conclúe que o intento de adscrición da Valle-Inclán á literatura galega semella errado dende o momento que a súa postura sobre o tema sempre foi clara, enérxica e consciente.⁵⁹⁷

Estes textos amosan outra volta o conflito entre a extensión do repertorio e os límites do propio sistema e como os prexuízos ideolóxicos están operando neste senso. Mentres que un autor como Olmo semella que podería ser integrado no sistema por medio da tradución sen grandes polémicas, non ocorre o mesmo con Valle, aínda que, de feito, os seus “modelos” si foron transferidos ao teatro galego conscientemente nos anos 30 por autores vencellados ás Irmandades da Fala e á Xeración Nós, coma vimos

⁵⁹⁴ Fernández Pérez-Sanjulián, *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán*, p. 5.

⁵⁹⁵ Fernández Pérez-Sanjulián, *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán*, pp. 7-10.

⁵⁹⁶ Fernández Pérez-Sanjulián, *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán*, pp. 10-11.

⁵⁹⁷ “Despois de todo o que se ten falado de Valle (da escolla da lingua en que desenvolve a súa obra, do tratamento que fai do mundo galego) non podemos de nengunha maneira intentar incluí-lo dentro da nosa literatura nen mesmo pretender integrá-lo na nosa cultura por ter tocado temas ou facer certas sínteses, no fondo, galegas. Nen a Galiza nen o galego son substanciais na súa obra, antes ben, caen lonxe de calquera dos seus centros de interese”. Fernández Pérez-Sanjulián, *A Galiza e o galego nas Comedias Bárbaras de Valle-Inclán*, p. 11.

no capítulo II. Aínda máis, o emprego deses modelos foi considerado un elemento positivo á hora de analizar a obra dramática de moitos autores galegos, dende Vilar Ponte ata Castelao, pasando por Armando Cotarelo. Esta oposición á consideración de Valle coma autor da literatura galega que se reivindicaba fundamentalmente dende as institucións autonómicas, entra dentro dunha loita no espazo simbólico máis ca unha oposición “real” ao autor de *Divinas palabras*. Non hai que esquecer as polémicas polos repetidos intentos do CDG de representar as súas obras, nun primeiro momento a través de traducións, que finalmente non foron autorizadas polos herdeiros do autor de Vilanova de Arousa, e logo directamente en castelán. Aceptar isto suporía un enorme retroceso para a literatura e o teatro galego e os devolvería aos tempos do teatro rexional.

4. Conclusións

A abundancia de traducións ou adaptacións de textos foráneos é sintomática do papel que desempeña a tradución no sistema teatral galego. Pero resulta aínda máis evidente se comparamos o número de textos dramáticos traducidos que foron levados a escea co número de textos dramáticos orixinais en galego, premiados e/ou publicados nesta colección, especialmente de teatro contemporáneo, que lograron subir ás táboas. Even-Zohar establecía varias hipóteses con respecto ás leis de funcionamento da interferencia literaria: en primeiro lugar, que as eleccións facíanse en función do prestixio dunha literatura —entendido este coma a suma de poder cultural e “*establishdness*”— ou o dominio (extra-cultural) da mesma; en segundo lugar, consideraba a posibilidade de que en contextos onde o nacionalismo está operando con forza podía producir resistencia cara as transferencias en xeral ou cara as que proceden de determinados sistemas; en terceiro lugar, considera que as transferencias

ocorren cando existe a necesidade de elementos que non están dispoñíbeis no sistema ou as normas polas que se rexía o sistema deixaron de ser efectivas; en cuarto lugar, a tendencia a escoller elementos de fases “anteriores” e á súa simplificación, regularización e esquematización unha vez que foron introducidos no sistema.⁵⁹⁸

Os responsábeis dos Cadernos recorren a autores ben coñecidos que acadaron un estatus canónico en cadanseu sistema teatral nacional e no teatro occidental e que poden contribuir a dotar de capital simbólico ao sistema importador. Malia o que pode parecer, se trata de escollas ata certo punto conservadoras: textos relativamente “vellos” (o texto máis recente que se traduce é o de McNally, de 1969), propostas estéticas trunfantes en sistemas altamente institucionalizados —especialmente o francés— e autores ben coñecidos polo lector/espectador medio de teatro galego a través de traducións ao español. Este feito pode explicar a ausencia de introducións para estes textos dramáticos que comentamos con anterioridade, mais esta descontextualización non axuda co obxectivo de introducir estes modelos no sistema galego xa que o hipotético receptor pode non percibir a súa relevancia.⁵⁹⁹ Curiosamente, nos textos que conteñen introducións semella haber unha intención máis divulgadora ca preceptiva (especialmente nos textos cataláns e portugueses) ou unha orientación decididamente ideolóxica (no caso das edicións de Albert Camus).

Existe unha correspondencia ata certo grao entre a estética, temática e técnicas dos textos premiados no Concurso de Teatro Breve e as dos textos traducidos: a problemática existencial, a crítica da falsidade e sinsentido da vida burguesa, a soidade do individuo na sociedade contemporánea e a imposibilidade de comunicación, o amor e a súa ausencia/imposibilidade, a adaptación de mitos clásicos á realidade

⁵⁹⁸ Even-Zohar, “Laws of Literary Interference”, pp. 59-72.

⁵⁹⁹ Outro factor que pode influir tamén na ausencia de introducións é as limitacións que impón o propio formato dos Cadernos. As obras máis longas que conteñen estudos introdutorios son de publicación máis tardía.

contemporánea. Sen embargo, hai bastantes modelos que semella propugnar a EDG por medio da tradución que logo non aparecen, ou o fan escasamente, nos autores galegos contemporáneos: por exemplo, o uso da comedia grotesca e da farsa con intención satírica ou a temática político-ideolóxica mais desvinculada da construción identitaria ou nacional; o que vén reforzado pola ausencia de textos de sistemas literarios de nacións que funcionaron como referente de identificación como o irlandés — reivindicado no periodo de pre-guerra— ou outros sistemas “periféricos”. Os criterios de selección non fican sempre claros e, como xa afirmamos ao longo deste capítulo, non se percibe unha planificación coherente; semella que a dispoñibilidade inmediata do texto traducido e unha sobredeterminación ideolóxica e simbólica —especialmente ao seleccionar textos de teatro (en) español— están operando no seu lugar, como proba o feito de incluír as pezas de teatro chinés.

Así que as conclusións que se poden tirar da análise das traducións nesta colección son varias. En primeiro lugar semella que as traducións están a ocupar unha posición en exceso central dentro do xénero dramático por mor, en primeiro lugar, dunha escaseza xeral de textos, modelos e repertorios dentro do propio sistema e, en segundo lugar, por un rexeitamento de moitos deses textos, modelos e repertorios existentes, vencellados dende a súa orixe, de xeito moi evidente, aos principios e obxectivos do discurso nacionalista e ao déficit institucional que afectou á cultura galega ata os anos 80. Fose antes da súa publicación ou non, o feito é que a meirande parte dos textos dramáticos traducidos que aparecen nos Cadernos —ao contrario do que aconteceu cos textos premiados de autores galegos— foron representados. Isto amosa unha enorme carencia ou falta de confianza nos produtos propios.⁶⁰⁰ Os

⁶⁰⁰ Hai que lembrar que a primeira montaxe levada a cabo polo CDG creado en 1984 foi unha obra dun autor estranxeiro: *Woyzeck* de Georg Büchner (1837) e *Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas* (1992) de Roberto Vidal Bolaño. A primeira opción considerada polo CDG era *Divinas palabras* mais os herdeiros de Valle-Inclán non deron permiso para traducir o

responsábeis dos Cadernos, nun momento de transición dunha cultura minorizada e rural a unha cultura urbana e institucionalizada, tentan encher o baleiro de modelos para enfrentarse “dramaticamente” a esta crise mediante o recurso á tradución coa conseguinte dificultade que existe no lector para percibir a novidade orixinaria do texto e a posición que este ocupa no seu propio sistema, o que se reforza pola ausencia de introduccións que axuden a situalo no devir literario.⁶⁰¹

Unha segunda conclusión xeral é que, no caso de produtos procedentes de sistemas literarios cercanos, malia tentar fuxir da doutrina do discurso nacionalista, o momento oposicional do concepto de nación, que xoga un papel clave non só porque diseña as fronteiras do nacional cara o “outro”, senón porque xera unha dinámica do propio/alleo, amigo/inimigo que resulta interna, estrictamente constitutiva da propia identidade, está a funcionar de xeito máis ou menos inconsciente á hora de seleccionar o que se traduce, as razóns polas que se traduce e como se traduce máis cá propia dinámica interna do sistema por mor da súa asumida debilidade. A tradución (ou non tradución), polo tanto, non ten un fin meramente artístico senón que se constitúe como afirmación da identidade ou da diferenza segundo esteamos a falar de literatura dramática en portugués ou en español.

Somos conscientes de que este capítulo non é máis ca unha tentativa de aproximación á cuestión da tradución que se pode desenvolver moito máis sobre todo por medio do estudo dos “modelos” do repertorio propio ou alleos, anovadores ou

texto ao galego. Cómpre tamén observar, xa a esta altura, o lapso temporal transcorrido entre a estrea da obra de Vidal Bolaño e a súa publicación.

⁶⁰¹ Un exemplo moi evidente á hora de encher baleiros é a tradución e síntese do traballo de David Welker *Técnicas básicas do deseño escenográfico* (Tradución e limiar de Celestino Ledo) (CEDG nº 29, agosto 1982). No Limiar xustificase a tradución deste traballo pola eficiencia pedagóxica do ensino de calquera materia precisa que se faga organizadamente, por superar as restricións que podería supoñer no eido da escenografía a mera limitación ao gusto do público e “pola ausencia de método á hora de introducir esta materia no teatro galego”. [p. 2]. O mesmo tipo de necesidade percíbese con respecto á crítica teatral cando se publica o traballo de Rafael Núñez Ramos, *Semiótica do texto teatral* (CEDG nº 71, abril 1988).

conservadores, empregados para verquer o texto dunha lingua e un sistema cultural a outro e mais a cuestión “fidelidade” ou “non fidelidade” ao orixinal porque iso contribúe a determinar tamén a posición e as percepcións tanto do sistema importador coma do sistema exportador. Desafortunadamente isto fica fora do alcance deste traballo aínda que unha cuestión aberta para futuras investigacións.

CONCLUSIÓNS XERAIS

Ao longo das páxinas precedentes tentamos analizar o relevante papel desempeñado polos Cadernos da EDG no momento (re)fundacional do teatro galego, unha vez que a morte de Franco, a chegada da democracia e a implantación do sistema autonómico propiciaron que por vez primeira se abrisen espazos públicos para a cultura galega e esta acadase un estatus polo menos co-oficial. O noso traballo cinguiuse á análise duns textos —literarios e non literarios— que forman parte dunha colección que, en conxunto, serve como testemuña dos desenvolvementos do sistema literario/teatral galego durante o período crucial que vai de 1978 a 1994. Non é o obxectivo deste traballo facer historia literaria, nin analizar polo miúdo determinados autores ou subxéneros, senón apuntar unha serie de fenómenos observabeis nun *corpus* que, aínda que publicado durante un período 14 anos, abrangue 323 anos de historia e que ata o de agora só fora analizado dunha maneira parcial. Como se advertiu na introdución, o estudio analítico-descriptivo das obras resultou necesario para sacar á luz unha serie de feitos e ideas e poder situalas no seu contexto. Como consecuencia disto, foron xurdindo novos aspectos e áreas de interese que van máis alá dos obxectivos orixinais deste traballo mais as portas fican abertas para posteriores investigacións.

O noso estudio partía da consideración do conxunto de textos publicados nos Cadernos da EDG nunha dobre dimensión: por unha banda, como parte dun proxecto consciente de “normalización” (institucionalización) do teatro galego e de reafirmación do sistema literario na súa vertente dramática e, por outra, como resultado das propias dinámicas e tensións do sistema no período referido. Ao longo da nosa análise tentamos expoñer as liñas de forza dese proxecto, reflectidas en diferentes actividades literarias, e as contradicións nas que se moveu. A meirande parte destas contradicións son consecuencia do estatus “minorizado” e “feble” do sistema literario/teatral galego ao

longo da historia, da dimensión pragmática que dende a súa orixe a literatura dramática e mais o teatro galego tiveron como discursos privilexiados no proceso de construción nacional e do feito de que na dialéctica entre compromiso político-ideolóxico e compromiso estético, que se estaba a producir no momento en que se funda a EDG e no periodo en que se publican os Cadernos, ningunha das dúas posicións conseguira establecerse coma dominante.

Puidemos comprobar como, a través dos Cadernos, en primeiro lugar, se reivindicou a propia existencia da literatura dramática e do teatro galego, reeditando os primeiros textos conservados e mediante a investigación sobre aspectos parateatrais e elementos da cultura popular. En relación con esta reivindicación hai que ver tamén a “recuperación” para a historia literaria da actividade teatral durante periodos en que a cultura galega fora especialmente “silenciada”. Salientando a continuidade histórica do teatro galego, aínda que sexa dándolles máis relevancia da que posíbelmente merecerían a certos feitos, autores, textos e activades, contribúese á súa lexitimación.

En segundo lugar tentouse ampliar a reserva estábel editando vellos textos que nunca viran a luz e elaborando un canon estático de obras e autores dramáticos que servise coma punto de partida para o desenvolvemento do sistema mediante a reedición de obras que ficaran na gaveta durante un longo tempo. Asemade, propúxose un canon dinámico de modelos que puidesen servir para desprazar definitivamente os desfasados modelos que viñeran historicamente impostos por mor do pragmatismo asociado á actividade literaria/teatral e tamén para enfrontar os cambios producidos na sociedade galega introducindo novos temas e novas voces, técnicas e estéticas no discurso literario. Para levar a cabo esta última función, o Concurso de Teatro Breve da EDG, a publicación de textos dramáticos de novos autores e mais as traducións publicadas nos Cadernos desempeñaron tamén un papel crucial.

A nova percepción dos produtos do pasado maniféstase na reedición, e nalgúns casos publicación por vez primeira, de autores e textos que xeralmente ocuparan no seu tempo a periferia do sistema por propoñeren novos modelos e distanciárense do pragmatismo inmediato do texto dramático ou da obra teatral. En relación con isto, é posíbel comprobar que, na etapa do “nacionalismo literario”, mesmo para os defensores máis convencidos da necesidade de anovación, a posibilidade de que o texto puidese representarse lles facía cuestionar a súa actitude e sacrificar a estética a prol da mensaxe. En todo caso, vemos que nos Cadernos se reivindica directamente o valor estético das propostas de certos textos e autores —Rafael Dieste, Luís Seoane e, especialmente, Otero Pedrayo— namentres que se “suaviza” o rexeitamento dos modelos propugnados e practicados por autores no pasado —Leandro Carré, Álvaro de las Casas, Xesús San Luís Romero— moitas veces baixo o uso da idea da “homenaxe” a aqueles que traballaron polo teatro galego en “difíciles circunstancias”. Hai casos, como os de Ricardo Carballo Calero e Eduardo Blanco Amor, en que, malia os trazos costumistas e didácticos presentes nas súas obras, as súas propostas son canonizadas. Nestes casos hai unha tendencia a empregar as “especiais circunstancias” nas que desenvolveron a súa actividade (censura, público ao que se dirixe, obxectivo) como xustificación dunha estética que fora ben superada no momento de produción deses textos e espectáculos. Algúns textos dramáticos de autores galegos recupéranse coa decidida pretensión de poñelos de novo en circulación e a disposición dos grupos teatrais —é o caso de *Mourenza*, de Armando Cotarelo, ou *O café de espellos*, de Otero Pedrayo— nun momento en que estes tendían á representación de pezas creadas especificamente por algún dos seus membros ou de traducións. Outros textos semellan estar presentes na colección cunha intención puramente arquivística —os dramas

históricos do século XIX ou os textos dramáticos costumistas producidos na diáspora— e lexitimadora do desenvolvemento histórico do sistema.

De todas maneiras, non se poden deixar de notar tensións e contradicións neste conxunto de actividades das que os Cadernos da EDG son instrumento e produto resultante. Namentres o desexo de anovación e experimentación na produción propia resulta evidente, a debilidade e dependencia do propio sistema evidénciase nas escollas e no funcionamento da tradución nesta colección. A dobre dimensión lexitimadora que a tradución ten nos sistemas minorizados —a introdución de modelos en momentos de crise e mais para a reivindicación de lingua culta— impide a asunción de riscos neste eido. Así, observamos a presenza dun número elevado de textos traducidos, o recurso a autores, textos e modelos estéticos que se convertiran en canónicos —Camus, Jarry, Ionesco, Brecht, Beckett, Chekhov, Strindberg; *Ubú rei*, *Calígula*, *Os xustos*; simbolismo, existencialismo, teatro épico, teatro do absurdo— en sistemas fortemente institucionalizados coma o francés e xa foran ou estaban a ser desprazados das posicións centrais nos seus propios sistemas. Nesta mesma dinámica hai que ver o recurso á literatura “clásica” —introducida no sistema xeralmente de maneira indirecta, simplificada ou esquemática a través de versións e adaptacións— e a busca de prestixio para o propio sistema mediante traducións de textos que se poderían considerar “exóticos”.

En xeral, percíbese unha carencia de planificación que se evidencia en moitos casos na ausencia de paratextos que acompañen as traducións e axuden a situalas tanto no sistema exportador coma no importador. Pódese observar tamén unha grande dose de improvisación na maneira en que a tradución funciona nesta colección: moitos dos textos publicados xa foran representados con anterioridade —ou pouco despois— pola EDG ou outras agrupacións; outros textos traducidos semellan froito de proxectos

personais que teñen máis que ver con cuestións político-ideolóxicas que con cuestións literarias. Finalmente, cremos que outro factor que está a operar na selección textual é o momento oposicional, integracional ou de solidariedade que se dá en toda ideoloxía nacionalista e que fai que se consideren autores (García Lorca, Lauro Olmo, Valle-Inclán), obras (*A mordaza*), modelos (o *folk-drama*, o teatro épico) e mesmo sistemas (o irlandés, o español, o portugués) polo seu valor simbólico ou pola relación —positiva ou negativa— que simbolicamente manteñen coa propia literatura “nacional”. Non podemos deixar de sinalar en relación con isto o debate prantexado arredor dos límites do sistema literario, cando os textos procedentes da literatura portuguesa se introducen directamente —sen que medie a tradución— mentres que os textos procedentes da literatura española aparecen traducidos para marcar a “outredade”. Da mesma maneira, existen diferentes actitudes fronte a aqueles autores galegos que produciron parte da súa obra dramática, ou toda, en español.

As específicas relacións coas literaturas estranxeiras evidénciase tamén na crítica. Á hora de canonizar textos dramáticos ou autores específicos hai unha tendencia a relacionalos con modelos, xeralmente das vangardas históricas, que se desenvolveron alén das nosas fronteiras, de xeito que ao falar, por exemplo, de *Mourenza* sublíñanse os elementos “clásicos”, “expresionistas” ou “esperpénticos” namentres que no caso de *Os vellos non deben de namorarse* sublíñanse, entre outros aspectos, as influencias dos dramaturgos irlandeses. O desexo de dotar o teatro galego dunha dimensión universal fai que se trate de poñer constantemente en primeiro plano a transferencia e adaptación de modelos foráneos e que a súa presenza nos textos dramáticos sexa habitualmente un elemento de valoración positivo por parte da crítica.

A análise das obras publicadas nos Cadernos testemuña tamén o tránsito na escrita dramática do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Textos dramáticos

inzados de mitos, símbolos, imaxes e reivindicacións nacionais deixan paso a novas propostas nas que o individuo e o artista ocupan o centro da escena e alí expoñen os seus problemas, conflitos e subxectividade. Existe a conciencia de que á volta de 1978 o repertorio teatral galego ficara anticuado e de que era necesario introducir as novas voces e imaxinarios xerados polos cambios sociais e construír un teatro dirixido a un novo público que é tamén froito destes cambios: neste senso podemos considerar, por exemplo, a presenza de mulleres coma creadoras e coma protagonistas dun número significativo dos textos dramáticos contemporáneos que se publican nos Cadernos. A aposta por un teatro experimental, poético, elitista, metateatral, deliberadamente non político-identitario, que evidencian os textos premiados no Concurso de Teatro Breve constituíu tamén unha resposta a esta situación. Comprobamos, pois, na análise dos textos dramáticos contemporáneos publicados nos Cadernos o tránsito da heteronomía (“nacionalismo literario”) á autonomía (“literatura nacional”) expresado no desprazamento do centro de atención do colectivo ao individuo, da mitificación á desmitificación, da identificación ao distanciamento, da historia á intrahistoria, do símbolo ao ser humano, da reivindicación nacional á salvación persoal. De todas maneiras tamén existen contradicións entre o imaxinario presentado nos textos dramáticos dirixidos ao público infantil e o construído para o público adulto. Nos primeiros predominan os elementos populares, tradicionais ou etnográficos —na liña dos elementos analisados nos estudos sobre as festas parateatrais— namentres que nos segundos desaparecen practicamente na súa totalidade, constituíndo unha excepción a obra de Xesús Pisón *O pauto* (1984), que amosa as posibilidades de emprego destes elementos culturais específicos no teatro culto.

O feito que evidencia que os modelos propostos a través do Concurso non acadaron a súa lexitimación é que a grande maioría dos textos premiados non subiron ás

táboas e que a propia EDG, á hora de escoller catro textos para unha emisión radiofónica na radio pública estatal en 1984 decidiu deixar de lado este teatro e volver a vista atrás. A proposta elitista, esteticista e experimental puido alienar a certos sectores do público pero non se pode negar a grande relevancia que a publicación dos Cadernos e a convocatoria do Concurso tiveron para abrir definitivamente o camiño para o desenvolvemento dunha literatura dramática independente do discurso de construción nacional.

APÉNDICE

Relación dos 105 textos publicados nos Cadernos da Escola Dramática Galega ordeados por número e data de publicación:

Lourenzo, Manuel, *O teatro infantil galego* (CEDG nº 1, maio 1978)

García Lorca, Federico, *Dúas farsas (A doncela, o mariñeiro e máis o estudante e O paseo de Buster keaton)*, trad. Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 2, maio 1978)

Babarro, Xoán, *Teatro de todo o ano* (CEDG nº 3, novembro 1978)

Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco, *A Compañía Galega Maruxa Villanueva* (CEDG nº 4, 1979)

Fernández Teixeira, Manuel María: *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela* (CEDG nº 5, 1979)

Lamapereira, Antón, *As festas parateatrais na Galicia. A Semana Santa* (CEDG nº 6, maio 1979). Recolleita de material: Xoan Guisán, Xoan Eirís, Amparo Gómez

Otero Pedrayo, Ramón, *O fidalgo e a noite* (CEDG nº 7, xullo 1979)⁶⁰²

Rábade, Constantino *Lenda antiga dun home que querera voar* (CEDG nº 8, outono 1979)⁶⁰³

Magán, Agustín, *O teatro de cámara Ditea* (CEDG nº 9, xaneiro 1980)

Chekhov, Antón, *Petición de man. Xoguete cómico nun acto*, trad. Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 10, marzo 1980)

Seoane, Luís, *Esquema de farsa / Cara un teatro popular galego*, trad. Manuel Lourenzo (CEDG nº 11, abril 1980)

Lamapereira, Antón, *Teatro na escola. Materiais de traballo: I* (CEDG nº 12, agosto 1980)

Xesús Pisón, Xesús, *O xigante Don Gandulfo señor de Tentequedo* (CEDG nº 13, outono 1980)

Barros, Tomás, *Cos ollos do morto* (CEDG nº 14, nadal 1980)

Fandiño, Antonio Bieito, *A casamenteira* (CEDG nº 15, xaneiro 1981)

Mariñas del Valle, Xenaro, *Acurrados* (CEDG nº 16, abril 1981)

⁶⁰² A edición inclúe fotocopias do manuscrito orixinal.

⁶⁰³ Premio no I Concurso de Teatro Breve da EDG.

- Fernández, Ana María, *O rei Bandullán* (CEDG nº 17, maio 1981)
- Eirís, Xoán M. L., *O teatro de ópera chino* (CEDG nº 18, maio 1981)
- Dieste, Rafael, *A doncela guerreira*, trad. Manuel Lourenzo (CEDG nº 19, xullo 1981)
- Fernández Roca, Xosé A., *Lauro Olmo e o seu teatro sobre a emigración* (CEDG nº 20, xullo 1981)
- Belda, Rosario, *Taller de monifates. Teatro na escola. Materiais de traballo: 2* (CEDG nº 21, agosto 1981)
- Fernán-Vello, Miguel Anxo, *A tertulia das máscaras. A lúa gris de Xan Cidadán* (CEDG nº 22, setembro 1981)⁶⁰⁴
- Ghelderode, Michel de, *O extraño cabaleiro*, trad. Enrique Harguindey (CEDG nº 23, novembro 1981)
- Brecht, Bertolt, *Dansen*, trad. Miguel Pernas (CEDG nº 24, decembro 1981)
- Fernández Teixeira, Manuel María, *Auto do Maio esmaiado* (CEDG nº 25, marzo 1982)
- Casas, Álvaro de las, *Pancho de Rábade. Vía Crucis en VI Estaciós* (CEDG nº 26, maio 1982)
- Carballo Calero, Ricardo, *Farsa das zocas* (CEDG nº 27, maio 1982)
- Lourenzo, Manuel, *Fedra* (CEDG nº 28, xullo 1982)
- Welker, David, *Técnicas básicas do deseño escenográfico*, resume e trad. Celestino Ledo (CEDG nº 29, agosto 1982)
- Garriga, Angels, *O testamento do tío Nacho*, trad. Xoán Babarro (CEDG nº 30, setembro 1982)
- Dieste, Rafael, *O drama do cabalo de axedrez* (CEDG nº 31, outubro 1982)⁶⁰⁵
- Miguel Anxo Fernán-Bello, Miguel Anxo, *A extraña señorita Lou (Tráxica historia de amor)* (CEDG nº 32, decembro 1982)⁶⁰⁶
- Carballo Calero, Ricardo, *Sobre Os vellos non deben de namorar-se* (CEDG nº 33, febreiro 1983)⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ Premio no II Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶⁰⁵ Edición homenaxe ao autor no cabodano do seu pasamento que inclúe un breve perfil biobibliográfico e un texto da súa muller, Carmen Muñoz, onde lembra a estrea deste texto por parte do grupo teatral A Carauta o 30 de abril de 1981.

⁶⁰⁶ Premio no III Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶⁰⁷ Conferencia impartida por Ricardo Carballo Calero no Instituto Eusebio da Guarda da Coruña, o 14 de maio de 1982. A conferencia foi transcrita por M^a do Pilar García Negro.

- Anónimo, *A farsa do abogado*, trad. Henrique Harguindey (CEDG nº 34, marzo 1983)
- San Luis Romero, Xesús, *O conto do abó* (CEDG nº 35, maio 1983)
- Moralejo Álvarez, Xoán Xosé, *Ambiente e principios ideolóxicos no teatro de Aristófanes* (CEDG nº 36, maio 1983)
- Lourenzo, Manuel, *O castelo do Conde Dragón* (CEDG nº 37, xullo 1983)
- McNally, Terrence, *O seguinte*, trad. Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 38, xullo 1983)
- López Salinas, Armando, *O pincel máxico*, trad. Xoán Carlos Rodríguez Herranz (CEDG nº 39, setembro 1983)
- Pisón, Xesús, *O pauto* (CEDG nº 40, outubro 1983)⁶⁰⁸
- Feixó de Araúxo, Gabriel, *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, ed. Manuel Ferreiro (CEDG nº 41, decembro 1983)
- Villalonga, Llorenç, *A Tuta e a Ramoneta (Peza e un prólogo, un acto e un epílogo)* ed. María del Carmen Bosch; trad. Xosé Luis Grande Grande (CEDG nº 42, marzo 1984)
- Cotarelo Valledor, Armando, *Mourenza*, introd. Araceli Herrero Figueroa (CEDG nº 43, maio 1984)⁶⁰⁹
- Dobarro, Xosé M., Guisán, João, Lago, Xúlio e Lourenzo, Manuel, *Armando Cotarelo e o Teatro* (CEDG nº 44, maio 1984)⁶¹⁰
- Cortezón, Daniel, *Teatro e nacionalismo* (CEDG nº 45, xullo 1984)
- Dragún, Osvaldo, *Historias para seren contadas I. Monos e monas, señores!*, trad. Miguel Anxo Fernán-Vello; *Historia de como o noso amigo Panchiño González se sentiu responsábel do andacio de peste bubónica na África do Sul*, trad. Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 46, xullo 1984)
- López Taboada, Carme, *O muiño baleiro* (CEDG nº 47, xullo 1984)
- Campo Domínguez, María, *O Premexentes non pode cos paxaros rebezos (ou Memorias dun Escribano)* (CEDG nº 48, outubro 1984)
- Rebello, Luiz Francisco, *O teatro portugués actual* (CEDG nº 49, outubro 1984)
- Álvarez Giménez, Emilio, *Mari-Castaña «Unha revolta popular» Drama hestórico nun auto e en verso*, ed. Xosé María Álvarez Blázquez (CEDG nº 50, decembro 1984)

⁶⁰⁸ Premio no IV Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶⁰⁹ Edición conmemorativa para o Día das Letras Galegas 1984.

⁶¹⁰ Homenaxe a Armando Cotarelo Valledor polo Día das Letras Galegas 1984.

- Rabunhal Corgo, Henrique, *A noite das noites. Calro-obscuro musical en XIX cenas* (CEDG nº 51, xaneiro 1985)⁶¹¹
- Pazos, Xosé M., *As festas parateatrais na Galicia 2. O Entrudio —e outras festas de inverno— en Lubián* (CEDG nº 52, xaneiro 1985)
- Guisán Seixas, João, *Um cenário chamado Frederico* (CEDG nº 53, marzo 1985)
- Losada Diéguez, Antón, *A domeadora*, ed. Xosé M.^a Dobarro e María Pilar García Negro. (CEDG nº 54, maio 1985)
- Albert Camus, Albert, *Os xustos*, ed. e trad. Xosé Manuel Beiras (CEDG nº 55, xuño 1985)
- Carballo Calero, Ricardo, *Sobre o seu teatro* (CEDG nº 56, setembro 1985)
- Fernán-Vello, Miguel Anxo, *Auto insólito do autor* (CEDG nº 57, setembro 1985)⁶¹²
- Martínez Pereiro, Xosé Luís, *Tres crimes en busca dunhas labazadas* (CEDG nº 58, outubro 1985)
- Souto, Inma A. *História do silencio* (CEDG nº 59, outubro 1985)⁶¹³
- Pessoa, Fernando, *O Marinheiro (Drama estático em um quadro)*, ed. Henrique Rabunhal Corgo (CEDG nº 60, decembro 1985)
- Lourenzo, Manuel, *O segredo da illa troneira* (CEDG nº 61, abril 1986)⁶¹⁴
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carme, *A Galiza e o galego nas Comedias bárbaras de Valle-Inclán* (CEDG nº 62, maio 1986)
- Rodríguez Castro, Antón, *Paixón de Antía* (CEDG nº 63, marzo 1987)⁶¹⁵
- Brandão, Raúl, *O Doido e a Morte (Farsa en um acto)* ed. Luisa Villalta e Carlos Paulo Martínez Pereiro (nº 64, maio 1987).
- Riveiro Loureiro, Manuel, *A vinga. Drama en dous lances* (CEDG nº 65, maio 1987)⁶¹⁶
- Souto, Inma A., *Como cartas a un amante* (CEDG nº 66, setembro 1987)⁶¹⁷

⁶¹¹ Premio no V Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶¹² Premio no VI Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶¹³ Obra que recibiu unha mención no VI Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶¹⁴ I Premio de Teatro Infantil Concello de Xove, 1984.

⁶¹⁵ Premio no VII Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶¹⁶ Obra que recibiu unha mención no VI Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶¹⁷ Premio no VIII Concurso de Teatro Breve da EDG.

- Chejov, Anton, *Tráxico á forza (xoguete cómico nun acto) / Sobre os males que provoca o tabaco (monólogo)*, trad. Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 67, outubro 1987)
- Carreira, Xoán M., *Os “vilancicos de galegos” na liturxia do Nadal nas eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII* (CEDG nº 68 decembro 1987)
- Álvarez Cáccamo, Xosé M., *Casa dormida* (CEDG nº 69, febreiro 1988)
- Cuveiro Piñol, Xoán, *Pedro Madruga .Drama Hestóreco nun auto e tres coadros en verso por Xan Cuveiro Piñol*, ed. María Teresa López e Xosé María Dobarro (CEDG nº 70, marzo 1988)
- Núñez Ramos, Rafael, *Semiótica do texto teatral* (CEDG nº 71, abril 1988)
- Otero Pedrayo, Ramón, *O café de espellos*, ed. Carlos P. Martínez Pereiro (CEDG nº 72, maio 1988)⁶¹⁸
- Otero Pedrayo, Ramón, *Traxicomedia da noite dos antos*, ed. Carlos P. Martínez Pereiro (CEDG nº 73, maio 1988)⁶¹⁹
- Carré Aldao, Leandro, *Os homildes*, ed. Aurora Marco (CEDG nº 74, maio 1988)
- Martínez Pereiro, Xosé L., *Traxicomedia do pai Ternoster e unha pastora lusitana chamada Viriata* (CEDG nº 75, febreiro 1989)⁶²⁰
- Villalta, Luísa, *Concerto para un home só* (CEDG nº 76, marzo 1989)
- Rus Gascón, Pilar, *Conflicto ou integración nas farsas de Eduardo Blanco Amor (Unha réplica feminina a esta problemática)*, trad. Luís Pérez (CEDG nº 77, maio 1989)
- Esprui, Salvador, *Antígona*, trad. Xesús González Gómez (CEDG nº 78, maio 1989)
- Souto, Inma A., *As águas mudas* (CEDG nº 79, outubro 1989)⁶²¹
- Jarry, Alfred, *Ubú rei*, trad. Henrique Harguindey Banet (CEDG nº 80, decembro 1989)
- Beckett, Samuel, *Comedia*, trad. Miguel Pérez Romero (CEDG nº 81, xaneiro 1990)
- Herrero Figueroa, Araceli, *O teatro en Fingoi* (CEDG nº 82, marzo 1990)

⁶¹⁸ Esta edición homenaxe ao autor no centenario do seu nacemento inclúe unha introdución xeral ao seu teatro de Carlos Paulo Martínez Pereiro, dous apéndices nos que se recollen a lista de textos dramáticos do autor editados, os espectáculos realizados a partir de textos de Otero, a copia e transcripción de dúas cartas manuscritas dirixidas a Manuel García Barros e a Manuel Lourenzo onde fala de teatro, e unha partitura musical para tres violíns de Paulino Pereiro para a representación de *O café dos espellos*.

⁶¹⁹ Edición en homenaxe ao autor no centenario do seu nacemento.

⁶²⁰ Premio no IX Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶²¹ Premio no X Concurso de Teatro Breve da EDG.

- Naval, Hernán, *Comunicando (Traxi-comedia con parabellum. Nun acto)* (CEDG nº 83, marzo 1990)
- Blanco Rey, Ramón, *Camiñar a cegas*, ed. Xoán Carlos Pereira Martínez (CEDG nº 84, abril 1990)
- AA. VV., *Monólogos I* (CEDG nº 85, maio 1990)⁶²²
- Gómez, Joel R., *A desforra (Ensaio cómico com um monólogo útil e um acto zero)* (CEDG nº 86, xaneiro 1991)⁶²³
- Ionesco, Eugène, *A lición (Drama cómico)*, trad. Francisco Pillado Mayor (CEDG nº 87, xaneiro 1991)
- Villalta, Luísa, *O paseo das esfínxes* (CEDG nº 88, febreiro 1991)⁶²⁴
- Pérez Rodríguez, Luís, *Breve historia do teatro galego a Arxentina* (CEDG nº 89, marzo 1991)
- Pérez Rodríguez, Luís, *Historia do teatro galego na Arxentina. Un actor: Tacholas* (CEDG nº 90, maio 1991)
- Lourenzo, Manuel, *XOANA* (CEDG nº 91, maio 1991)
- Ruibal, Euloxio, *Teatro mínimo (Chacharachada, A outra, Papá querido, Un enredo, O tallo, Aire fresco, A gárgola)*, ed. Xosé Luís Axeitos (CEDG nº 92, maio 1991)
- Castelo Branco, *O Morgado de Fafe em Lisboa (Comedia em dois actos)*, ed. Carlos Paulo Martínez Pereiro (CEDG nº 93, maio 1991)
- Sastre, Alfonso, *A mordaça*, trad. Elvira Souto (CEDG nº 94, xaneiro 1992)
- AA. VV., *Monólogos II* (CEDG nº 95, febreiro 1992)⁶²⁵
- Pérez Rodríguez, Luís, *Historia do teatro galego na Arxentina. Un autor: Ricardo Flores Pérez* (CEDG nº 96, maio 1992)⁶²⁶
- Strindberg, August, *A máis forte / Debe e haber*, trad. Xulio Cons (CEDG nº 97, maio 1992)

⁶²² O volume inclúe as seguintes pezas: *Home frouxo*, de Jenaro Marinho del Valhe; *Monólogo con oito pausas e un falso espectador*, de Xosé Luís Martínez Pereiro; *Oficio de desterro (Un Réquiem)*, de Inma A. Souto; *O representante*, de Luísa Villalta.

⁶²³ Premio no XI Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶²⁴ Música: Paulino Pereiro.

⁶²⁵ O volume inclúe as seguintes pezas: *Noticia que se di nova de dona Inés de Valverde*, de Carme Fernández Pérez-Sanjulián; *Ritual*, de Isaac Ferreira; *Data crucial*, de Joel R. Gómez; *Oratio mare (O cántico de Orfeu)*, de Henrique M. Rabunhal Corgo; *Personaxe(s)*, de Francisco Salinas Portugal; *Monólogo do testamento*, de Nacho Taibo.

⁶²⁶ Edición que consta dunha introdución sobre a figura do autor e a importancia do teatro na emigración galega en Arxentina e tres pezas breves inéditas escritas por Ricardo Flores Pérez: *A nossa terra é nossa*, *Un remedio malfadado* e *O afiador*.

Albert Camus, Albert, *Calígua. Precedido de ¿Por que fago teatro?*, ed. e trad. Xosé Manuel Beiras (CEDG nº 98, xullo 1992)⁶²⁷

Tato Fontaiña, Laura, *O teatro de Eduardo Blanco-Amor* (CEDG nº 99, xaneiro 1993)

Braxe, Lino, *A actriz* (CEDG nº 100, maio 1993)⁶²⁸

Quintáns Suárez, Manuel, *Os Cadernos da E.D.G. Unha escola aberta* (CEDG nº 101, febreiro 1994)⁶²⁹

Souto, Francisco, *Amar non ten laranxas* (CEDG nº 102, febreiro 1994)

Lourenzo, Manuel, *Electra* (CEDG nº 103, marzo 1994)

Salinas Rodríguez, Galo, *A Torre de Peito Burdelo (Laoreado drama hestóreco-gallego n'un auto y-en verso, esquirto n'o idioma rexional, precedido d'unha carta-prólogo d'o reputado literato excmo. Sr. Marqués de Figueroa)*, ed. Xosé Ramón Freixeiro Mato (CEDG nº 104, maio 1994)

Pasolini, Pier Paolo, *Manifesto por un novo teatro*, trad. Luísa Villalta (CEDG nº 105, maio 1994)

Os primeiros 60 números dos Cadernos foron recollidos en catro volumes:

Cuadernos da Escola Dramática galega. Volume 1 (1-15) (A Coruña: EDG, 1983)⁶³⁰

Cuadernos da Escola Dramática galega. Volume 2 (1-30) (A Coruña: EDG, 1983)⁶³¹

Cuadernos da Escola Dramática galega. Volume 3 (31-45) (A Coruña: EDG, 1985)⁶³²

Cuadernos da Escola Dramática Galega. Volume 4 (46-60) (A Coruña: EDG, 1987)⁶³³

⁶²⁷ A edición inclúe un prólogo do tradutor, un texto breve de Camus 'Co rogo de inserilo' na edición conxunta de *Calígula* e *O malentendido*; 'Anacos dos carnets de Camus relacionados co Calígula'; e mais o texto '¿Por que fago teatro?' transcrito dunha ampla entrevista emitida pola televisión francesa o 12 de maio de 1959.

⁶²⁸ Premio no XII Concurso de Teatro Breve da EDG.

⁶²⁹ Conferencia ditada por Manuel Quintáns Suárez no Salón de Caixa Galicia en A Coruña o 4 de outubro de 1993 co gallo dos 100 números dos Cadernos da EDG.

⁶³⁰ Inclúe un 'Limiar' de Francisco Fernández del Riego.

⁶³¹ Inclúe como limiar o texto 'Unha pequena revista, unha grande revista', de Xesús Alonso Montero

⁶³² Inclúe un 'Limiar' de Pilar Vázquez Cuesta.

⁶³³ Inclúe como limiar o texto 'Contra a exasperación', de Carlos P. Martínez Pereiro.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Primeiro Encontro do Teatro Profesional* (Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude-Ateneo Ferrolán, 1991)
- ‘National Literatures / Social Spaces’, *Poetics Today*, 12, 4 (1991)
- *Galicia Emigrante*, ed. facsimile (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1994)
- *Teoría e técnica teatral. Unha introducción* (Santiago de Compostela: Laivento, 1997)
- ‘Entre o nacionalismo literario e a literatura nacional: homenaxe a Xoán González-Millán’, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2002* (2004)
- *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005)
- Aaltonen, Sirku, ‘Rewriting the Exotic: The Manipulation of Otherness in Translated Drama’ in *Translation: The Vital Link* (Proceedings of the XIII F.I.T. World Congress 1993, published by the I.T.I., London, 1993), pp. 26-33.
- Abuín, Anxo e Ruibal, Euloxio R., ‘O teatro galego no século XIX’, en *Galicia. Literatura: Os séculos escuros. O século XIX. Tomo XXXI*, (A Coruña: Hércules Ediciones, 2000), pp. 465-485.
- ‘O teatro galego entre 1900 e 1936’, en *Galicia. Literatura: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil. Tomo XXXII*, (A Coruña: Hércules Ediciones, 2000), pp. 279-355.
- Aguilera Sastre, Juan, ‘El teatro como res pública: la cuestión del “Teatro Nacional”, en España entre 1900 y 1939’, *ADE/Teatro*, 77 (1999)
- Ahmad, Aijaz, ‘Jameson’s Rhetoric of Otherness and the “National Allegory”’, *Social Text*, 17 (Fall 1987), 3-25.
- *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992).
- Alonso Montero, Xesús, *Lengua, literatura e sociedade en Galicia* (Madrid: Akal, 1977)
- ‘Unha pequena revista, unha grande revista’, *Cadernos da Escola Dramática Galega. Volume 2 (16-30)* (A Coruña: EDG, 1983)
- *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane* (Vigo: Xerais, 1994)
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, revised ed. (London: Verso, 1991).

- *The Spectre of Comparisons. Nationalism, Southeast Asia and the World* (London: Verso, 1998)
- Anónimo, 'Teatro Galego. As veladas da irmandade', *A Nosa Terra*, 172, 1.11.1922
- González Gómez, Xesús (ed.), *Manifestos das vangardas europeas* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1995)
- Aristóteles, *Poética*, ed. Vicente García Yebra (Madrid: Gredos, 1974)
- Badiou, Alain, *Rapsodia polo teatro. Breve tratado filosófico*, trad. Emilio Araújo Iglesias e Luís Martul Tobío (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1994)
- *Arredor da cuestión nacional*, trad. Emilio Araújo Iglesias e Luís Martul Tobío (Santiago de Compostela: Noitarenga, 1995)
- Bal y Gay, Jesús, *Hacia el ballet gallego* (Lugo: Ronsel, 1924).
- Balakrishnan, Gopal (ed.), *Mapping the Nation* (London: Verso, 1996).
- Baltrusch, Burghard, 'Estéticas en combate. Apuntamentos acerca dun cambio cultural e búsquedas de identidade na literatura galega contemporánea', *Anuario de estudos literarios galegos 1994* (1995), pp. 85-96
- Barthes, Roland, 'Le discours de l'histoire', *Poétique*, 49, 13-21.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies* (London and New York: Methuen, New Accents, 1980)
- Baudrillard, Jean, *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford, CA: Stanford University Press, 1988).
- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, trad. Néstor A. Míguez (Madrid: Alianza Editorial, 1994 [1982])
- Bennett, Benjamin, *Theater as Problem. Modern drama and its place in literature* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990)
- Bennett, Susan, *Theatre audiences. A Theory of Production and Reception* (New York: Routledge, 1997)
- Bentley, Eric, *The Life of the Drama* (London: Methuen, 1965)
- Beramendi, Xusto G., Máiz, Ramón e Núñez Seixas, Xosé M. (eds.), *Nationalism in Europe, Past and Present*, 2 vols. (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994)
- Beramendi, Xusto G. e Núñez Seixas, Xosé M., *O nacionalismo galego* (Vigo: A Nosa Terra, 1995)

- Beramendi, Xusto G., *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (Vigo: Xerais, 2007)
- Bermejo Barrera, Xosé C., *Psicoanálise do coñecemento histórico* (Sada: Edicións do Castro, 1982)
- Beswick, Jane, *Regional Nationalism in Spain: Language Use and Ethnic Identity in Galicia* (Clevedon: Multilingual Matters, 2007)
- Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990)
- *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994)
- Biscaíño Fernandes, Carlos C., *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns-Ames-A Coruña: Laiovento, 2007)
- Blanco Amor, Eduardo, *Farsas para títeres* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1973)
- *Teatro para a xente* (Vigo: Galaxia, 1974)
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Taurus, 1987).
- (ed.), *Teoría del teatro* (Madrid: Arco, 1997).
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trad. Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press, 1984)
- *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson (Cambridge: Polity Press, 1993)
- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1997)
- *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1997)
- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* trad. María del Carmen Ruíz de Elvira (Madrid: Taurus, 1998)
- *O campo literario*, trad. Carlos Pérez Varela (Bertamiráns-Ames-A Coruña: Laiovento, 2004)
- Boyd, Carolyn, *Historia Patria: Politics, History and National Identity in Spain 1875-1975* (Princeton University Press, 1997).
- Bozzo, Alfonso, *Intelectuais e galeguismo* (Madrid: Akal, 1977)
- Braxe, Lino e Seoane, Xavier (eds.), *Galicia Emigrante (1954-1971): escolma de textos da audición radial de Luís Seoane* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1989).

- Braziel, Jana E. e Mannur, Anita (eds.) *Theorizing Diaspora: A Reader* (Oxford: Blackwell, 2003)
- Breuilly, John J., *Nationalism and the state* (Manchester, 1982).
- ‘Myth-Making or Myth-breaking’ (Inaugural Lecture, The University of Birmingham, 1997)
- Brown, John Russell, *What is Theatre? An Introduction and Exploration* (Oxford: Focal Press, 1997)
- Bruneau, Michel, *Diasporas et espaces transnationaux* (Paris: Anthropos-Economica, 2004)
- ‘Diasporas and transnational communities in Europe’ en *Boletín do Centro de Investigación de Economía y Sociedad* (2005), p. 2. http://www.mesd.net/grupcies/Html/boletin/docs/articulo_25_1.pdf [Consultado 1 setembro 2008].
- Bürger, Peter, ‘Literary Institutions and Modernization’, *Poetics*, 12 (1983), 419-433.
- ‘The Institution of Art as a Category in the Sociology of Literature’, *Cultural Critique*, 2 (1985-86), 5-33.
- *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- Cabanillas, Ramón, *Obra dramática*, ed. Carlos L. Bernárdez e Manuel F. Vieites (Vigo: Biblioteca das Letras Galegas, Xerais, 1996)
- Cabrera, Julio, *La nación como discurso: el caso gallego* (Madrid: CSIC, 1992).
- Calhoun, Craig, ‘Nationalism and Ethnicity’, *Annual Review of Sociology*, 19 (1993), 211-239.
- *Critical Social Theory. Culture, History and the Challenge of Difference* (Oxford: Blackwell, 1995)
- *Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
- Calvet, Louis-Jean, *Lingüística e colonialismo (pequeno tratado de glotofaxia)*, trad. Xoán Fuentes (Santiago de Compostela: Laiovento, 1993)
- Carballo Calero, Ricardo, *Teatro Completo* (Sada-A Coruña: Edicións do castro, 1982)
- Carré Aldao, Eugenio, *Literatura Gallega* (Barcelona: Maucci, 1911) 2ª ed.
- *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional* ed. Xoán López Viñas (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2006 [1913])

- Carré Alvarellos, Leandro, 'As dúas crases de nazionalistas', *A Nosa Terra*, 173, 15.11.1922
- 'A moderna orientación do teatro galego', *A Nosa Terra*, 184, 1.5.1923
- 'Unhas verbas encol do teatro galego', *A Nosa Terra*, 221, 1.2.1926
- 'Literatura galega. Teatro', Separata de *Céltica, Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*, Porto, 1960
- 'Apontamentos para a historia do teatro galego', *Boletín da RAG*, 235-240, 213-224
- Carvalho Calero, Ricardo, *Historia da Literatura Galega Contemporánea* (Vigo: Galaxia, 1981) 3ª ed.
- *Escritos sobre teatro*, ed. Laura Tato Fontaiña (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2000)
- Casanova, Pascale, *A República Mundial das Letras* (São Paulo: Estação Liberdade, 2002)
- Casas, Álvaro de las, *Matria, drama an dous aitos*, ed. Dolores Arxóns Álvarez, Xavier Castro Rodríguez e Xosé Agrelo Hermo (Santiago de Compostela: Follas de Teatro, Follas Novas, 2002)
- Casas, Arturo (coord.), *Tentativas sobre Dieste* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1995)
- Castelao, Alfonso D. R., *Sempre en Galiza* (Vigo: Galaxia, 1999 [1944]) 7ª ed.
- Castelao, Alfonso D. R., *Os vellos non deben de namorarse*, en Carballo Calero, Ricardo (ed.), *Teatro Nós*, ed. revisada e ampliada por Teresa Monteagudo (Santiago de Compostela: Follas de Teatro, Follas Novas, 2002 [1953]).
- Clark, Harper B., *European Theories of the Drama* (New York: Crown Publishers, 1965)
- Cohen, Robert, *Theatre* (London: Mayfield Publishing Company, 1997).
- Correa Calderón, Evaristo, 'El cuadro de costumbres', Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española vol. 5 (Romanticismo y realismo)* (Barcelona: Crítica, 1982), pp. 349-354
- Cores Trasmonte, Baldomero, *Los símbolos gallegos* (Santiago de Compostela: Velograf, 1988)
- Cotarelo Valledor, Armando, *Hostia, pantasía tráxico-histórica nun auto* (Santiago de Compostela: IGAEM, 1996).

- Couceiro Freijomil, Antonio, *Diccionario Bio-Bibliográfico de Escritores* (Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos vol. III, 1954)
- Cunqueiro, Álvaro, *Don Hamlet e outras pezas: teatro galego completo* (Vigo: Galaxia, 2007)
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix., *Kafka. Toward a Minor Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986)
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver (Barcelona: Anthropos, 1989)
- Devlin, Diana, *Mask and Scene. An Introduction to a World View of Theatre* (London: Macmillan, 1989)
- Dieste, Rafael, *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade* (A Coruña: Edicións do Castro, 1981)
- Dieste, Rafael, *A fiestra valdeira: comedia de remate ledo en tres lances, o derradeiro cun respiro* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 2002 [1927])
- Eagleton, Terry, *Ideology. An introduction* (London: verso, 1991)
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Routledge, 2002) 2ª ed.
- Eley, Geoff e Suny, Ronald Grigor (eds.), *Becoming National. A Reader* (New York-Oxford: Oxford University Press, 1996)
- Ettema, Wim, *Spanish Galicia: A Case Study in Peripheral Integration* (Utrecht: University of Utrecht, Department of Geography, 1980).
- Even-Zohar, Itamar, 'Language Conflict and National Identity: A Semiotic Approach', en Alpher, Joseph (ed.), *Nationalism and Modernity. A Mediterranean Perspective* (New York: Praeger, 1986)
- 'Polisystem Studies', *Poetics Today*, 11, 1 (1990), 1-268.
- 'A función da literatura na creación das nacións de Europa', *Grial*, XXXI, 120 (1993), 441-458.
- 'Planificación da cultura e mercado', *Grial*, XXXIII, 126 (1995), 181-200.
- 'Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais', *A Trabe de Ouro*, IV, 36 (1998), 481-489.
- Fernández del Riego, Francisco, 'Limiar', *Cuadernos da Escola Dramática galega. Volume I (1-15)* (A Coruña: EDG, 1983)
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carme, *A construción nacional nas novelas de Otero Pedrayo* (Vigo: A Nosa Terra, 2003)

- Fernández Roca, Xosé A., 'Arredor do teatro', en *A sombra inmensa de Otero Pedrayo*, Extra nº 8 de *A Nosa Terra*, 1987, 49-56
- Figueroa, Antón, *Diglosia e texto* (Vigo: Xerais, 1988)
- 'Literatura nacional e sistema literario', *A Trabe de Ouro*, III, 59 (1992), 399-407
 - 'Literatura, sistema e lectura', *Anuario de estudios literarios galegos 1994* (1995), 97-107
 - *Lecturas alleas* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996)
 - *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia* (Vigo: Xerais, 2001)
- Flitter, Derek, 'Ramón Otero Pedrayo e a 'transferencia histórica' do Rexurdimento galego', *Donaire*, 3 (1994), 22-26.
- Fox, E. Inman, *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional* (Madrid: Cátedra, 1997).
- Fraser, Nancy, 'Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy', en Calhoun, Craig (ed.), *Habermas and the Public Sphere* (Cambridge: The MIT Press, 1992), pp. 109-142
- García Barrientos, José L., *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, 2001)
- Geary, Patrick J., *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe* (Princeton University Press, 2002)
- Gellner, Ernest, *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell, 1983)
- *Nationalism* (London: Phoenix, 1998)
- Gómez, Anxo e Queixas Zas, Mercedes, *Historia xeral da literatura galega* (Vigo: A Nosa Terra, 2001)
- González-Millán, Xoán, *Silencio, parodia e subversión* (Vigo: Xerais, 1991)
- *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)* (Vigo: Xerais, 1994)
 - 'Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios marxinais. A situación galega', *Viceversa, Revista Galega de Traducción*, 1 (1994), 63-72
 - 'Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega', *Anuario de estudios literarios galegos 1994* (1995), 67-81

- ‘O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX: un marco de reflexión’, en Casas, Arturo (ed.), *Tentativas sobre Dieste* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1995)
 - *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social* (Vigo: Xerais, 1996)
 - ‘O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión’, *Cadernos da Lingua*, 17 (1998), 5-24
 - *Resistencia cultural e diferenza histórica* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2000)
 - *O diccionario enciclopédico de Eladio Rodríguez. A canonización lexicográfica da literatura galega* (Vigo: Xerais, 2001)
 - ‘El exilio gallego y el discurso de la restauración nacional’, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volume 6, 2002, 7-24
 - ‘La articulación del discurso antológico gallego en el siglo XIX’, *BHS*, 80 (2003), 485-508
- González-Millán, Xoán e Figueroa, Antón, *Communication littéraire et culture en Galice* (París: L’Harmattan, 1997)
- Gossman, Lionel, *Between History and Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).
- Graham, Brian (ed.), *Modern Europe: Place, Culture and Identity* (London: Arnold, 1998).
- Granja Sainz, José L. de la, Beramendi, Xusto G. e Anguera, Pere, *La España de los nacionalismos y las autonomías* (Madrid: Síntesis, 2001)
- Guede, Manuel, ‘Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)’, *Pipirijaina* 15, 1980
- Guillory, John, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (The University of Chicago Press, 1993)
- Hall, Stuart, e Du Gay, Paul, *Questions of Cultural Identity*, (London: Sage, 1996)
- Hannerz, Ulf, *Transnational Connections: Culture, People, Places* (London and New York: Routledge, 1996)
- Hobsbawn, Eric J., *Nations and Nationalism since 1780* (Cambridge University Press, 1990)
- Hobsbawn, Eric J. e Ranger, Terence. (eds.), *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press, Canto ed., 1992 [1983])

- Hroch, Miroslav, *Social preconditions of national revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, trad. Ben Fowkes (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)
- Hutchinson, John e Smith, Anthony D. (eds.), *Nationalism* (Oxford: Oxford University Press, 1994).
- (eds.), *Ethnicity* (Oxford: Oxford University Press, 1996)
- Iglesia González, Francisco María de la, *A fonte do xuramento, drama de costumes gallegas en dous autos en verso*, ed. Manuel Quintáns (Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Política lingüística, 1992)
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Teoría de los polisistemas* (Madrid: Arco Libros, 1999)
- Innes, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (México: FCE, 1985)
- *Avant-Garde Theatre, 1892-1992* (London: Routledge, 1993) Revised ed.
- Instituto Camões, 'Raúl Brandão', <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/rbrandao.html> [acceso 25.6.2009]
- Jenkins, Brian e Sofos, Spyros A. (eds.), *Nation and Identity in Contemporary Europe* (London: Routledge, 1996)
- Judanis, Gregory, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)
- Juno, Alejandra, *A cultura teatral en Galicia: o caso de Ditea 1960-1986* (Tese de doutoramento, Universidade de Santiago, 2005)
- Kedourie, Elie, *Nationalism*, 4ª ed. (Oxford: Blackwell, 1993)
- King, Bruce, *The New English Literatures* (London: Macmillan, 1980)
- Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, trad. Manuel García Martínez (Madrid: Taurus, 1992)
- *El signo y el teatro* (Madrid: Arco Libros, 1997)
- LaCapra, Dominick, *History and Criticism* (Cornell University Press, 1985)
- Lawson, John H., *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, trad. Alejandro Alonso (Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1995)
- Leoussi, Athena S. (ed) e Smith, Anthony D. (consultant advisor), *Encyclopaedia of Nationalism* (London, New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2001)

- López Silva, Inmaculada (ed.), *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)* (Lugo: TrisTram, 2004)
- ‘O desenvolvemento dunha nova dramaturxia’, en Vieites, Manuel F., *Cento vinte e cinco anos de teatro galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento 1882-2007* (Vigo: Galaxia-Xunta de Galicia, 2007), pp. 213-222
- López Silva, Inmaculada e Vilavedra, Dolores, *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Rivadavia* (Vigo: Galaxia, 2002)
- Lourenzo, Manuel, ‘O teatro galego ten crise de identidade’, *La Voz de Galicia*, 9.2.1983
- Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco, *O Teatro Galego* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1979)
- *Antoloxía do teatro galego* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1982).
- *Diccionario do teatro galego (1671-1985)* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1987).
- Lourenzo, Manuel e Tato Fontaiña, Laura, ‘Grupo Nós: o teatro’, en *Historia da Literatura Galega*, vol 3 (Vigo: ASPG- A Nosa Terra, 1996)
- Lozano, Jorge, *El discurso histórico* (Madrid: Alianza, 1994)
- Maceira Fernández, Xosé Manuel, *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural* (Vigo: Edicións do Cumio, 1995)
- Máiz, Ramón, *A idea de nación* (Vigo: Xerais, 1997)
- *A idea de nación en Castelao* (Vigo: Xerais, 2000)
- (ed.), *Identidade colectiva e medios de comunicación* (A Coruña: Instituto Ramón Piñeiro, 2004)
- Mann, Michael, ‘The emergence of modern European nationalism’, en Hall, John A. e Jarvie, Ian C. (eds.), *Transition to Modernity: Essays on Power, Wealth and Belief* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)
- Mar-Molinero, Clare e Smith, Angel (eds.), *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities* (Oxford: Berg Publishers, 1996)
- Martínez Pereiro, Carlos P., ‘Contra a exasperación’, *Cuadernos da Escola Dramática Galega. Volume 4 (46-60)* (A Coruña: EDG, 1987)
- Melrose, Susan, *A Semiotics of the Dramatic Text* (London: MacMillan, 1994)

- Mignolo, Walter D., *Elementos para una teoría del texto literario* (Barcelona: Crítica, 1978)
- ‘Canons a(nd) cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)’, *Poetics Today* 12: 1 (1991), 1-28
- Monleón, José (ed.), *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990* (Madrid: Akal, 1995)
- ‘Nación, teatro y nacionalismo’, en *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique / Teatro y territorios. España e Hispanoamérica (1950-1996)* (Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, 1998), pp. 57-68
- Nairn, Tom, *Faces of Nationalism. Janus Revisited* (London: Verso, 1997)
- Nicoll, Allardyce, *The Theory of Drama* (London: Harrap, 1962)
- Ninyoles, Rafael L., *Idioma e poder social*, trad. M^a Pilar García Negro e Antonio Molexón Domínguez (Bertamiráns-Ames-A Coruña: Laiovento, 2005)
- Núñez Seixas, Xosé M., *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)* (Barcelona: Hipótesis, 1999)
- Ogando, Iolanda, ‘Pequeno formato para un grande proxecto: os Cadernos da Escola Dramática Galega’, *Casahamlet*, 2, 60-63.
- *Teatro histórico: construcción dramática e construción nacional* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004)
- Oliva, César, *Teatro español del siglo XX* (Madrid: Síntesis, 2004)
- Olmo, Lauro, *La camisa. English spoken. José García*, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1981)
- Osorio, Fernando, ‘Paradoxo’, *A Nosa Terra*, 101 (25.9.1919) e 108 (15.12.1919).
- Otero Pedrayo, Ramón, *A lagarada*, en Carballo Calero, Ricardo (ed.), *Teatro Nós*, ed. revisada e ampliada por Teresa Monteagudo (Santiago de Compostela: Follas de Teatro, Follas Novas, 2002 [1929])
- *Ensaio histórico sobre a cultura galega* (Vigo: Galaxia, 1982 [1932])
- *Teatro de máscaras*, ed. Ana I. Boullón Agrelo e Fernando R. Tato Plaza (Vigo: Galaxia, 1989 [1934]) 2^a ed.
- *Teatro ignorado*, ed. Aurora Marco (Santiago de Compostela: Laiovento, 1991)
- *O fidalgo e o teatro. Tres textos dramáticos de Ramón OteroPedrayo (Diálogos na néboa, Traxicomedia da noite dos santos, O fidalgo e a noite)*, ed. Xosé

- Manuel Sánchez Rei (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1999)
- Pavis, Patrice, *Languages of the Stage* (New Cork: Performing Arts Journal Publications, 1982)
- ‘From Text to Performance’, en Issacharoff, Michael e Jones, Robin F. (eds.), *Performing Texts* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), pp 86-100
- (ed.) *The Intercultural Performance Reader* (London: Routledge, 1996)
- *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres (Barcelona: Paidós, 1998) Edición revisada y ampliada
- Paz Gago, José M. e Vilavedra, Dolores, ‘El teatro gallego actual’, *Primer Acto*, 262 (1996), 18-23
- Pazó González, Noemí e Vilavedra, Dolores, ‘El teatro gallego después de 1975’, *Cuadernos Hispanoamericanos* 599, 21-37
- Pazó González, Noemí, *A función da traducción no desenvolvemento do mapa teatral galego: unha achega (1960-1978)* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002)
- ‘Teatro e tradución. Unha prospectiva xeral’ en Vieites, Manuel F., *Cento vinte e cinco anos de teatro galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento 1882-2007* (Vigo: galaxia-Xunta de Galicia, 2007), pp. 297-317.
- Pensado, José Luís, *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (ensayos)* (A Coruña: La Voz de Galicia, Biblioteca Gallega, 1985)
- Pérez Rodríguez, Luís, ‘Eduardo Blanco Amor e o teatro popular’, en Tarrío, Anxo (coord.), *Eduardo Blanco Amor. Día das Letras Galegas 1993* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993), pp. 97-120.
- Pillado Mayor, Francisco, *O teatro de Manuel Lugrís Freire* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1991)
- Poole, Ross, *Nation and Identity* (London: Routledge, 1999)
- Pozuelo Yvancos, José M., *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1988)
- Pries, Ludger, *Migration and Transnacional Social Spaces* (Aldershot: Ashgate, 1999)
- Quintanilla, Xaime, *Donosiña. Drama en tres autos e un prólogo, en prosa*, ed. Laura Tato Fontañá (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 1997)

- Rabunhal, Henrique, *Textos e contextos do teatro galego* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1994)
- Ragué Arias, María José, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 1991)
- Rebello, Luiz Francisco, *História do Teatro Português* (Publicações Europa-América, 1989) 4ª ed.
- Riobó, Pedro P., *O teatro galego contemporáneo: 1936-1996* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2000)
- Risco, Vicente M., ‘Prosas galeguistas’, *A Nosa Terra*, 107, 5.12.1919.
- *Teoría do nacionalismo galego*, ed. Xusto G. Beramendi (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2000 [1920])
- ‘O sentimento da Terra na Raza galega’, *Leria* (Vigo: Galaxia, 1981 [1920]), pp. 9-26
- ‘Teoría y-Estoria do Drama (Anacos de un traballo antigo, que poderan servir pr’os galegos qu’escriben pr’a escea)’, *A Nosa Terra*, 148, 1.10.1921.
- ‘Os homes, os feitos, as verbas. Porfias diversas’, *Nós*, 26, 15.2.1926.
- ‘Da renascencia céltiga. A moderna literatura irlandesa’, *Nós*, 26, 15.2.1926
- ‘Da Galicia Renascente’, *A Nosa Terra*, 252 (1.9.1928), 253 (1.10.1928), 254 (1.11.1928), 255 (1.12.1928), 256 (1.1.1929)
- *O bufón d’El Rei*, en Carballo Calero, Ricardo (ed.), *Teatro Nós*, ed. revisada e ampliada por Teresa Monteagudo (Santiago de Compostela: Follas de Teatro, Follas Novas, 2002 [1928])
- ‘Nós, os inadaptados’, en *Leria* (Vigo: Galaxia, 1981 [1933]), pp. 35-68
- *Mittleuropa* (Vigo: Galaxia, 1984 [1934])
- Rodríguez, Juan Carlos, *El teatro y su crítica* (Diputación Provincial de Málaga, 1973)
- *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (Madrid: Akal, 1990)
- ‘Lenguaje de la escena. Escena árbitro/Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)’, *La norma literaria* (Diputación Provincial de Granada, 1994), pp. 137-211
- ‘La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno’, *Edad de Oro*, XVI (1997), 277-295.

- (ed.) *Brecht, siglo XX* (Granada: De guante blanco / Comares, 1998)
- Rodríguez González, Norma, ‘Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio’, en Vieites, Manuel F. (coord.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento (1882-2007)* (Vigo: Xunta de Galicia / Editorial Galaxia, 2007), pp. 97-109
- Ruíz Ramón, Francisco, ‘El teatro del siglo XIX’, en *Historia del teatro español* (Madrid: Alianza Editorial, 1971) 2ª ed., pp. 364-402.
- ‘Introducción al drama histórico contemporáneo’, en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo* (Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1978), pp. 215-242.
- ‘Del teatro español de la Transición a la transición del teatro (1975-1985)’ en Amell, Samuel e García Castañeda, Salvador (eds.), *La cultura española en el postfranquismo* (Madrid: Playor, 1988)
- ‘El drama histórico’, en *Celebración y catarsis (leer el teatro español)* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), pp. 165-185.
- Roubine, Jean J., *Introducción ás grandes teorías do teatro*, trad. Xoán Manuel Garrido Vilariño (Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia, 2002)
- Ruibal, Euloxio R., *Zardigot* (Vigo: Galaxia, 1974)
- *A sonada e proveitosa enchenta do marqués ruchestinto no derradeiro século da súa vida* (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1975)
- *O cabodano; Cousas da morte; A sombra do bon cabaleiro* (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1977)
- *Azos de esguello* (Vigo: Xerais, 1990)
- *Minimalia: 20 pezas de teatro breve*, ed. Inmaculada López Silva (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004)
- *Valle-Inclán e o teatro galego: a recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia galega* (Lugo: TrisTram, 2006)
- Ryngaert, Jean P., *Introduction á l'analyse du théâtre* (Paris, Dunod, 1995)
- Said, Edward W., *Cultura e imperialismo* trad. Nora Catelli (Barcelona: Anagrama, 1996).
- Salinas, Galo, *Memoria acerca de la Dramática Gallega, causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo* (A Coruña: Elsinor Teatro, 1995 [1896])

- San Luís Romero, Xesús, *O fidalgo*, ed. Pilar García Negro (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1986 [1918])
- *Rosiña*, ed. Alfonso Rey López e Antonio Rey Somoza (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1998 [1921]).
- *Xenreira*, ed. Alfonso Rey López e Breogán Rey Souto (Santiago de Compostela: Follas de Teatro, Follas Novas, 2002 [1953])
- Scolnicov, Hanna e Holland, Peter (eds.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- Seoane, Luís, *Comunicacións mesturadas* (Vigo: Galaxia, 1973)
- *A soldadeira*, ed. Xosé L. Axeitos (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1996)
- *O irlandés astrólogo*, trad. Francisco Pillado Mayor (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1980)
- Sixirei Paredes, Carlos, *Galeguidade e cultura no exterior* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995)
- Sheffy, Rakefet, 'The Concept of Canonicity in Polysystem Theory', *Poetics Today*, 11, 3 (1990), 511-522.
- Smith, Anthony D., *The Ethnic Origins of Nations* (Oxford: Blackwell, 1986)
- *National Identity* (London: Penguin, 1991)
- *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism* (London and New York: Routledge, 1998)
- *Chosen Peoples* (Oxford University Press, 2003)
- Sommer, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1991)
- Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (Barcelona: Destino, 1994)
- Tarrío, Anxo, *Literatura Galega. Aportacións a unha historia crítica* (Vigo: Xerais, 1994)
- Tato Fontaiña, Laura, *Teatro e nacionalismo (Ferrol, 1915-1936)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1995)
- *Teatro galego 1915-1931* (Santiago de Compostela: Laiovento, 1997)
- *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936* (Vigo: A Nosa Terra, 1999)

- ‘O teatro desde 1936’, en *Galicia. Literatura: A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro. Tomo XXXIII*, (A Coruña: Hércules Ediciones, 2000), pp. 443-509
- ‘Literatura dramática galega. Primeira xeira, diáspora e exilio’, en Vieites, Manuel F. (coord.), *Literatura dramática. Unha introducción histórica* (Vigo: Galaxia/Xunta de Galicia, 2007), pp. 561-586.
- Thiesse, Anne-Marie, *Écrire la France: le mouvement littéraire régionaliste de langue française* (Paris: Presses Universitaires de France, 1991)
- *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle* (Paris: Seuil, 2001)
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco torres Monreal (Madrid: Cátedra, 1989)
- *La escuela del espectador*, ed. Nathalie Cañizares Bundorf (Madrid: ADE, 1997)
- Ucelay DaCal, Margarita, “‘Escenas” y “tipos””, en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española vol. 5 (Romanticismo y realismo)* (Barcelona: Crítica, 1982) pp. 354-357 [357].
- Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, ed. Luciano González Egido (Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 2001) 13ª ed.
- Varela Suanzes-Carpegna, Álvaro, ‘As antoloxías literarias galegas: do Rexurdimento a 1936’, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1999* (2000), 69-102.
- Vázquez Cuesta, Pilar, ‘Limiar’, *Cuadernos da Escola Dramática galega. Volume 3 (31-45)* (A Coruña: EDG, 1985)
- Veltrusky, Jirí, *Drama as Literature* (Malta: Peter de Riddet Press, 1977)
- Venuti, Lawrence (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology* (London: Routledge, 1992).
- Vicens Vives, Jaime, ‘El romanticismo en la historia’, *Hispania*, X (1950), 745-765
- Vidal Bolaño, Roberto, *Laudamuco, señor de ningures; Ladaíñas pola morte do meco* (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1977)
- *Bailadela da morte ditosa (sete baileretadas de amor e unha de morte)* (Barcelona: Sotelo Blanco, 1992)
- *Agasallo de sombras* (Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*, 1992)
- Vieites, Manuel F., *Manual e escolma da literatura dramática galega* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996).

- ‘Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega. A brevidade como imposición e como elección’, *Grial*, 131 (1996), 363-378.
- ‘Camiño dunha difícil normalización’, *Anuario de estudios literarios galegos 1995* (1996), 175-182.
- ‘Una nueva dramaturgia para un nuevo teatro. Ribadavia, 1973-1989’, *Primer Acto* 262, 1996.
- ‘Texto dramático, texto espectacular e texto teatral. Apuntamentos para unha teoría xeral da obra dramática’, *Anuario de estudios literarios galegos 1996* (1997), 103-125.
- ‘Literatura dramática: entre o desexo e a necesidade’, *Anuario de estudios literarios galegos 1996* (1997), 201-210.
- (ed), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais, 1998).
- *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y analogía* (Madrid: ADE, 1998)
- ‘Territorio(s) do(s) teatro(s) e teatro(s) para os territorios’, en Vieites, Manuel F. (ed.), *Galicia e a residencia teatral* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001)
- ‘Antón Villar Ponte traductor: apropiación e recreación do ideario artístico do movemento dramático angloirlandés e do Abbey Theatre’, *Viceversa*, 7/8 (2001/2002), 11-50.
- *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003)
- ‘El exilio gallego en Buenos Aires. El caso de la creación dramática: de Castelao a Luis Seoane’, en *ADE/Teatro*, 98 (2003), 58-77
- ‘O folc-drama en Galicia. A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional: traducións e proxectos literarios na formulación dun teatro nacional’ en ‘Entre o nacionalismo literario e a literatura nacional. Homenaxe a Xoán González-Millán’, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2002*, 2004, 167-197
- *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia (1882-1936)* (Lugo: TrisTram, 2005)
- (coord.), *Literatura dramática. Unha introducción histórica* (Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia, 2007)
- (coord.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento (1882-2007)* (Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia, 2007)

- Vilavedra, Dolores, 'A escrita dramática galega contemporánea', *Grial*, 122 (1994), 207-218.
- 'O *Entremés famoso... ¿elo ou illó?*', *Ensaio*, Vigo, 1997.
- 'As novas promocións', en Vieites, Manuel F. (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais, 1998), pp. 109-143.
- 'El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez', separata de *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, V (1998), 297-311.
- *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia, 1999)
- (coord.) *Diccionario da literatura galega*, 4 tomos (Vigo: galaxia, 2004)
- Villanueva, Darío, 'Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca', en González del Valle, Luis T. e Villanueva, Darío (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (Society of Spanish and American-Spanish Studies, 1984)
- (ed.), *Avances en Teoría de la Literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994)
- Villar Ponte, Antón, *Pensamiento e Sementeira, leiciós de patriotismo galego* (Buenos Aires: Galicia, 1971)
- *Entre dous abismos / Nouturnio de medo e morte*, ed. Emilio Xosé Insua (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1998)
- Villares Paz, Ramón, *Galicia. A historia* (Vigo: Galaxia-Biblioteca Básica da Cultura Galega, 1984)
- *Figuras da nación* (Vigo: Xerais, 1997)
- *Historia de Galicia* (Vigo: Galaxia, 2004) (2 ed.)
- Villegas, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1991)
- *Para un modelo de historia del teatro* (Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997)
- 'El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia', en Romera Castillo, José e Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* (Madrid: Visor Libros, 1999), pp. 233-249
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1973)

Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht. A critical account and revaluation* (London: Penguin, 1973)

— *The Country and the City* (Oxford University Press, 1973)

— *Marxism and Literature* (Oxford University Press, 1977)

— *Culture* (London: Fontana, 1989)

— *Drama in Performance* (Buckingham: Open University Press, 1991)

Worsley, Peter, *The Third World* (Chicago: University of Chicago Press, 1964)

Yeats, William Butler, *Dous dramas populares*, trad. Antón Villar Ponte, Ramón Villar Ponte e Plácido Castro (Vigo: Castrelos, 1977)

Zuber-Skerrit, Ortrun, *The Languages of the Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (London: Pergamon, 1980)