



INSTITUTO DE ESTUDIOS IBÉRICOS
E IBEROAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE VARSOVIA

ITINERARIOS

Revista de estudios lingüísticos, literarios,
históricos y antropológicos

Vol. 20

Varsovia 2014

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes

A PARADOXAL ASIMILACIÓN DA ACTIVIDADE TEATRAL ANTERIOR Á GUERRA CIVIL NO MOMENTO REFUNDACIONAL DO TEATRO GALEGO

Resumo: A finais da pasada década de sesenta, iníciase na Galiza un proceso de recuperación da actividade dramática vehiculizada en galego. Os participantes nese proceso refundacional do sistema teatral galego ignoraban inicialmente todo o realizado nos palcos do país antes do golpe de estado fascista. O réxime ditatorial encargárase de apagar calquera información que puidese servir de elemento cohesionador da sociedade galega e promovía outros trazos –intensamente folclorizados– que, permitindo unha lusa filiación emocional coa terra, non colidisen coa súa ideoloxía imperialista. A recuperación e a posta en valor do sucedido teatralmente na Galiza antes de 1936 encaixaba perfectamente na vontade de contestación ao réxime e de procura dun espazo galego de participación cidadá que o franquismo negaba, vontade que os tiña levado ao reencontro coa reivindicación nacional. Os envolvidos na actividade escénica galega refundacional foron conscientes de que o coñecemento do pasado enriquece o imaxinario nacional e este representa unha poderosa arma contra a subalternidade. Repásanse aquí os paradoxos en que se tiveron que mexer, pois a actividade teatral galega das primeiras décadas do século XX ficaba temática e esteticamente moi afastada do teatro que se quería facer e trazar a ponte co pasado tornábase difícil.

Palabras chave: teatro galego, refundación, lexitimación, recuperación da memoria, imaxinario nacional

Title: The Paradoxical Alignment of the Theatrical Activity prior to the Civil War at the Time of Galician Theater's Reestablishment

Abstract: At the end of the 1960s, a process of revival began in Galicia of theatrical productions performed in the Galician language. Initially, those involved in this process disregarded all work carried out on Galician stages prior to the Spanish Civil War. The dictatorial regime had managed to eradicate any information that might serve as a unifying element within Galician society, promoting instead another image – intensely folkloric in nature – one which, by admitting a certain affinity with the land, did not contradict its imperialistic ideology. For the theatre groups of the 1970s, the revival and appreciation of all theatrical work carried out in Galicia prior to 1936 were perfectly in line with their desire to express opposition to the regime and, also, with their search for a space for civic engagement, which was denied during the Franco dictatorship. This same desire led them to revive the call of previous generations for acceptance of national identity. Those involved in Galician theatrical productions were conscious that knowledge of the past enriched national imagery and thus represented a powerful weapon against subordination. The present paper examines the paradoxes in which those participating in Galician theatre had to contend, since theatrical activity in Galicia during the early decades

of the twentieth century were thematically and aesthetically far removed from the type of theatre they wished to produce and bridging the gap with the past proved problematic.

Key words: galician theater, reestablishment, legitimacy, memory recovery, national imaginary

A RECUPERACIÓN DA ACTIVIDADE ESCÉNICA GALEGA

Despois de dúas décadas de inactividade case absoluta –pois para alén do realizado nas sociedades galegas de América, só temos a experiencia de teatro escolar de Carvalho Calero en Fingoi e o realizado por colectivos como o Grupo de Teatro “Airiños”, de Rianxo, “Cantigas e Agarimos”, en Compostela, ou a Asociación Cultural Iberoamericana, na Coruña; unha actividade sen grande transcendencia a efectos de configuración do sistema teatral galego¹– na segunda metade da década do sesenta o teatro en lingua galega regresou aos palcos do país.

As primeiras iniciativas de apoio á actividade dramática limitáranse até entón á súa faceta literaria e entre elas destacaran a edición de *O desengano do prioiro* (1952), de Otero Pedrayo, *A serpe*, de Jenaro Marinhas del Valle, ou os títulos de Castelao, Cabanillas, Franco Grande e Cunqueiro publicados pola Editorial Galaxia desde a súa fundación en 1950. O mesmo aconteceu cos premios literarios Certame de Teatro do Miño, celebrado en Lugo en 1960, e o Concurso de Teatro Castelao (1963-1965), promovido pola Asociación Cultural “O Galo”².

Ricardo Carvalho Calero, que integrou o xurado do Certame do Miño, considerou as pezas finalistas deste premio como teatro simbolista evasivo e elitista, sen “ningún desexo de repercusión maioritaria”, e clasificou algúns títulos como teatro “de ambiente lendario, histórico ou pseudohistórico” (Carvalho Calero 2000: 35). Estes eran tamén os trazos máis definidores dos espectáculos que encenaban os teatros de cámara –a única vía que o réxime franquista abrira para que as elites cultas representasen títulos excluídos do repertorio das compañías comerciais da altura–, agrupacións que até os anos setenta daban en español a única función por espectáculo que a ditadura lles permitía.

Mais en 1965 iniciouse unha nova etapa que acabou por conducir á refundación do sistema teatral galego. En agosto dese ano, o grupo de teatro vinculado á coruñesa Asociación Cultural “O Facho”, estreaba un espectáculo integrado por poemas de Luís Pimentel, algunhas das *Cousas* de Castelao e unha farsa de Carlos Muñiz traducida para

¹ Para o concepto de “sistema”, cf. Even-Zohar (1990).

² Manuel Lourenzo e Francisco Pillado lembraban en 1979 que nesa altura non se contemplaba a posibilidade de os textos premiados seren representados: “Polos tempos do *Concurso Castelao* (1963-1965) o teatro non era máis que unha saudosa arela. A Agrupación *O Galo* promovera unha «Campaña do peso» para dotar o premio. Había que mover á curiosidade, había que buscar un medio de que a xente se preocupara por esta parceliña esquencida da cultura. Non se prexuzgaba estreno; abundaba co feito de levar adiante a empresa do Concurso” (1979: 136).

a nosa lingua. Representábase en galego e procurábase un teatro diferente ao consentido polo franquismo. Á función, dirixida por Francisco Pillado e Manuel Lourenzo, asistiron algúns persoeiros do galeguismo interior (Rof Carballo, García Sabell...) que sancionaron coa súa presenza este momento refundacional.

Algúns dos membros de “O Facho” abandonaron o grupo en 1967 para fundar o Grupo de Teatro Realista de Artesáns –vinculado á sociedade coruñesa Círculo de Artesáns– que sería coñecido como Teatro Circo, un colectivo que se instalou definitivamente na lingua galega en 1968 e que percorreu Galiza cos seus espectáculos, caracterizados pola procura dun teatro experimental que, non obstante, chegase a todos os públicos.

E non foron os únicos. Por toda a xeografía galega agromaron “colectivos teatrais cunha clara actitude de superación ou ruptura a respecto das prácticas escénicas que viñan desenvolvendo as agrupacións do teatro de cámara, as de carácter folclórico e recreativo, e outras asociacións” (Vieites 2005: 87). Estes grupos de teatro adoitaban estar vinculados á rede de asociacións que nacera como contestación democrática ao réxime franquista na reivindicación dun espazo para a participación cidadá que a ditadura negaba³.

No tocante á Galiza, a ocasión era óptima para unha recuperación en todos os sentidos. No social e político, para recuperar as liberdades que afogara a ditadura e as que lle negara a historia; no cultural, para configurar un movemento teatral que fose arma e conciencia do país e expresión fiel dos seus degarros. O movemento asociativo, que era moi forte no noso país, colaborou eficazmente á eclosión da primeira experiencia colectiva do teatro galego da posguerra: a I Mostra de Ribadavia, en 1973. (Lourenzo 2000: 37)

E aínda se sumarían a este movemento algúns teatros de cámara, como o compostelán Ditea ou o coruñés Tespis. Estes grupos –Histrión 70, A Farándula, Candea, Escolta-de, Antroido, Malveira, Artello, Avantar, Matamoura, Maiolongo, Espantallo e un longo etcétera– rexeitaban a concepción elitista da cultura –distanciándose, por tanto, dos títulos que se foran publicando na década de cincuenta⁴– e focaban a función social do

³ O xornalista Xosé A. Perozo, asiduo ás Mostras de Ribadavia, lembrábo en 2002: “Esa xuventude activa, e progresivamente máis concienciada politicamente de que era necesario impedir un franquismo sen Franco e sentar as bases dunha democracia inmediata, tomou como únicas armas de difusión o seu alcance, para chegar ó maior número de cidadáns posibles, o cine e o teatro. Deste xeito naceron os cineclub, cinefórum e as xornadas de teatro. Como fungos xurdiron en todo o país espazos para, coa excusa de ver e comentar unha película ou unha obra de teatro, poder confrontar ideas e transmitir opinións e mensaxes que burlasen a censura e a vixilancia exercida sobre os cidadáns pola *policía políticossocial*” (Perozo 2002: 263).

⁴ Esta distancia non empeceba que soubesen recoñecer a transcendencia do seu silandeiro traballo a prol da conciencia galeguista, que tivera especialmente incidencia nos máis novos: “O labor calado, culturalista, das vellas xeracións, produciu os seus froitos en Galicia. O idioma empezou a se espallar por esferas sociais que eran indiferentes, cando non contrarias. A este fenómeno colaborou, como levamos dito, a inmigración ás vilas, onde se iban formando enormes núcleos de poboación traballadora. A conciencia galega iba prendendo, ao mesmo tempo, nos estudantes, que foron os propagadores, non só a nivel cultural, senón tamén político, do novo galeguismo. A emisión de Cataluña, formáronse os primeiros movementos da *Nova Canción* [...]; o libro galego empezaba a circular asiduamente. O mundo laboral e estudantil estaba xa na rúa, e non había tardar en descubrirnos no teatro un vreiro estimable de comunicación” (Lourenzo e Pillado 1979: 135-136).

teatro, cun “ideario basicamente anticapitalista” (Lourenzo 2000: 37). Por iso, aspiraban a alcanzar un teatro “realista e popular”⁵ que prestase atención á realidade social e cultural galega e chegase a todas as camadas sociais, incluídas aquelas que a cultura oficial marxinaba -isto é, a maioría da poboación galega.

Naceu [o teatro galego] como un aspecto máis do movemento de recuperación cultural dos anos 60 [...] Foi un bon detonante idiomático e unha baza democratizadora para aquela cultura de vocación xacente que non daba saltado da letra dos libros. O teatro galego soupo axiña da súa vocación popular. E lanzouse a buscar os seus públicos *in situ*... (Lourenzo e Pillado 1979: 173)

E este posicionamento tería unha prolongación na reivindicación nacional, pois á demanda dun teatro popular e realista acrecentouse a demanda de que fose galego:

La eclosión del actual movimiento teatral coincide con la época de contestaciones masivas al fascismo. Teatro, canción, poesía, programas políticos nacionalistas y marxistas, extensión y movimiento de las asociaciones culturales, movilizaciones obreras y estudiantiles confluyen en la tarea de apurar la destrucción del Estado, criminal para todos, pero muy especialmente para los pueblos dotados de una personalidad nacional. (Lourenzo 1978: 28)

A Mostra de teatro Abrente, celebrada en Ribadavia entre os anos 1974 e 1980, serviu de catalizador de todo ese movemento e permitiu que os grupos soubesen da existencia dos outros e coñecesen o traballo que desenvolvían. Comezábanse a configurar, así, as primeiras redes de relacións que acabarían por conducir á emerxencia dun sistema teatral galego autónomo, caracterizado polo uso da lingua galega (Biscainho 2007).

O RESTAURO DO PASADO TEATRAL BORRADO POLO FRANQUISMO

Nese momento emerxente, o teatro galego vivía permanente ameazado de absorción por parte do teatro vehiculizado en español, aquel que se insería na cultura propugnada polo imperialismo unificador do franquismo. Con todo, unha parte importante dos envolvidos na refundación da actividade dramática galega defendían dunha ou doutra maneira a autonomía sistémica da cultura galega e non ían permitir facilmente que a súa produción acabase subsumida no sistema teatral español, como unha rexionalización periférica. Entre outras cousas, procuraron permanentemente argumentos lexitimadores que neutralizasen os ataques que tentaban desacreditar o nacente campo teatral. Aínda que a maior lexitimación dun sistema é a súa propia existencia, o mundo teatral galego desta

⁵ “Realista” era entendido como novo, vivo, consciente, contrario a “idealista” -que identifican con elitista, clasista e continuísta. Teatro Circo, por exemplo, chamouse inicialmente Grupo de Teatro Realista de Artesáns, “porque «realista» se opuña simplemente a «idealista», un adxectivo moi odiado” (Lourenzo 2000: 34).

altura teimou en demostrar que o incipiente sistema alternativo non era o capricho duns iluminados, que tiña unha razón de ser. Como lembraba Roberto Vidal Bolaño, xa no novo século, unha parte das enerxías investidas naquela altura dedicáranse á procura desa xustificación: “Botamos anos discutindo sobre a nosa razón de ser mesma, sobre aquela primeira que nos xustificaría, seica, diante do Mundo e diante da historia” (2002: 292).

Procurouse lexitimación para a autonomía do sistema nos textos literarios galegos canonizados -transferindo así o “dereito a ser” entre campos diferentes dun espazo cultural-, no recurso á lusofonía e na existencia dunhas formas parateatrais especificamente galegas que conferían identidade diferenciada á nosa tradición teatral.

Ademais, a descuberta da actividade teatral galega anterior á guerra representou un dos máis importantes argumentos na defensa da autonomía do sistema teatral galego: o teatro galego tiña dereito a existir porque xa existira.

Nun primeiro momento, a xente nova que se decidira por facer teatro galego na segunda metade da década de sesenta e primeiros anos setenta descoñecía o realizado nas décadas iniciais do século. Como todas as ditaduras, a franquista coñecía perfectamente a potencialidade cohesiva do pasado e, para alén de exercer unha inxente enerxía coercitiva -que facía con que as testemuñas do realizado nos palcos do país antes do golpe de estado se mantivesen máis ou menos silenciadas-, aplicouse no borrado sistemático da produción cultural galega anterior á guerra, tamén da actividade teatral. Roto calquera lazo co pasado cultural galeguista, os mozos e as mozas que encontraran no teatro unha vía de fractura co inmovilismo e co marco imperialista que o réxime impuña pensaron inicialmente que non existía, teatralmente falando, nada de interese na historia galega.

O primeiro contacto co realizado en tempos das Irmandades da Fala foi a través de Leandro Carré Alvarellos, un dos protagonistas da actividade teatral coruñesa anterior ao alzamento militar de 1936. No diálogo posterior a unha representación do grupo de teatro de O Facho, Manuel Lourenzo negara a existencia de ningún tipo de tradicional teatral, comentario que provocara unha acesa réplica de Carré, presente entre o público. Así lembraba Lourenzo ese momento anos máis tarde:

Andaba como un tolo buscando documentos até que nun acto se me ocorreu dicir que había que partir de cero porque non había nada antes. Levantouse un señor e púxome pingando despois de recitar unha serie de títulos de obras. Era don Leandro Carré Alvarellos, director de teatro das Irmandades da Fala da Coruña e autor dun cento de obras. Funno visitar á súa casa e deume material que me puxo en contacto con outras persoas até que, cando houbo documentación suficiente fixen xunto con Pillado a historia do teatro. (Vidal 1997)

Entre o material que Leandro Carré facilitou a Lourenzo figuraba o ensaio *Literatura galega. O teatro*, que o dramaturgo publicara no Porto en 1960 con abondosos datos sobre autores, títulos e estreas. Aínda que o realizado nas décadas de vinte e trinta continuaba a ser percibido como algo remoto e o propio Lourenzo falase de “recuerdos de otra generación, muy alejada” (1970: 28), o certo é que esa información despertou o interese dos integrantes de Teatro Circo, que desde 1972 mantivo no seu seo unha equipa de investigación dedicada, entre outros labores, á recuperación da memoria da actividade escénica anterior á guerra.

Outro dos axentes que participou na recuperación do pasado teatral da Galiza foi o escritor Manuel María, que en 1970 publicaba no número 120 da revista madrileña *Primer Acto* o artigo “Noticia del teatro gallego”, en que informaba -con algún desaxuste cronolóxico- sobre o labor desenvolvido pola Escola Rexional de Declamación (1903) e o Conservatorio Nazonal de Arte Galega (1919), ademais de fornecer unha listaxe comentada de dramaturgos galegos. E ás achegas de Leandro Carré e Manuel María aínda habería que acrecentar as lembranzas de infancia do dramaturgo Jenaro Marínhas del Valle.

A información sobre o sucedido no exilio americano chegou da man de dous dos seus protagonistas, Blanco Amor e Luís Seoane, a cuxo relato se sumaría o doutros nomes como Fernando Iglesias “Tacholas”. Regresados á Galiza na década de sesenta, Blanco Amor e Luís Seoane estiveron en contacto co movemento teatral refundacional, se ben que con algún pequeno desencontro no caso do primeiro. Algúns colectivos desta altura, como Teatro Antroido, animáronse a representar textos de Blanco Amor e, no treito final da súa vida, Luís Seoane chegou a ter unha relación bastante fluída coa Escola Dramática Galega. A colección dos Cadernos da EDG dedicaría tres números ao teatro galego en América.

Os debates e xuntanzas da Mostra de Ribadavia propiciarían que as agrupacións teatrais partillasen toda esta información sobre o noso pasado teatral, información que rapidamente foi incorporada como un dos principais argumentos contra as tentativas de deslexitimación da produción teatral galega -deslexitimación que negaba a posibilidade de esta se constituír como un campo de xogo independente con regras de seu. Os involucrados na actividade escénica galega refundacional foron conscientes de que o coñecemento do pasado dun país enriquece o imaxinario nacional e este representa unha poderosa arma contra a subalternidade. E, neste sentido, non cabían moitas dúbidas sobre a importancia da actividade teatral desenvolvida antes do golpe de estado fascista, como facía patente Manuel Lourenzo en 1975: “Os dous momentos de máis vitalidade que tivo o teatro galego son aqueles que se identifican co rexurdir da conciencia nacional no pobo e nas élites galegas; ou sexa, o da «Xeración Nós» e o momento actual” (C.L. 1975).

O propio Lourenzo, xunto con Francisco Pillado e outros membros de Teatro Circo, primeiro, e a Escola Dramática Galega, despois, dedicáronse a levantar o veo de esquecemento que o franquismo deitara sobre as obras dramáticas daquela altura. Así o comentaba nunha entrevista en que confesaba as súas predileccións:

- ¿Sobran textos teatrales?
- Hay pouco escrito [...] Sin embargo, aún tenemos un problema mayor: gran parte de las obras gallegas se encuentran olvidadas, no se reeditaron y no hubo especialistas que las estudiaran. Pretendemos dar a conocer esos textos, algunos muy estimables.
- ¿A qué autores pertenecen esos textos muy estimables?
- A Castelao, Dieste, Fole, Cotarelo... (Anónimo 1975)

A recuperación da memoria envolveu tamén a reivindicación dos seus protagonistas e do seu legado. Un exemplo neste sentido é o da Escola Dramática Galega, o colectivo que sucede a Teatro Circo e que toma a súa denominación da agrupación teatral dos anos vinte:

Hoxe, ao formar unha cooperativa teatral co mesmo nome, os fundadores, que o foran tamén do Teatro Circo [...] entenderon que había unha deuda con aquela vella xeneración que tanto fixera pola creacion dun teatro galego do noso tempo. [...] Escola Dramática Galega foi o nome que tomou, en 1922, o Conservatorio Nacional de Arte Galego creado pola Irmandade da Fala da Coruña en 1919. Aquela vella Escola, a segunda en Galicia despois da Escola Rexional de Declamación (1093-1094), tamén coruñesa, foi unha institución que [...] promoveu a difusión do teatro galego con miras ao espallamento e dignificación do idioma. Centos de representacións de autores galegos e portugueses, promoción autoral que foi a máis intensa que se coñecera en Galicia, espello de novas agrupacións teatrais que ano tras ano irían aparecendo... Eis o labor da E.D.G. que dirixira, na segunda xeira, D. Leandro Carré. (Escola Dramática Galega 1979: 1)

Semellaba que a ponte co pasado estaba trazada e que os elementos sistémicos definidos nas décadas previas ao golpe de estado podían ser incorporados á rede de relacións agora definidas, para a densificar e a fortalecer.

UNHA CONTRADITORIA POSTA EN VALOR

Porén, esta incorporación resultou dificilísima. A comezos dos anos setenta non sobrevivía ningún elemento daquel momento. Creadores, institucións, circuítos de distribución, público... todo se esfarelara e era imposible recuperalo, de maneira que os participantes daquel momento refundacional tiveron que construílo de novo. A historia estaba aí como un elemento que confería lexitimidade, autoridade e profundidade temporal ao teatro galego; mais nada. O corte era moi profundo.

Por outro lado, o feito de conceder unha grande importancia ao pasado nun momento tan fraco, en que aínda se están a configurar os elementos e as novas redes de relacións que o definirían, podería deitar sobre o renacente sistema teatral galego unha visión esencialista moi afastada das vontades modernizadoras duns activistas teatrais que se mexían en termos voluntaristas e pragmáticos⁶.

Restaba, case unicamente, o recurso ao repertorio creado naqueles anos. Mais logo se evidenciou que, para alén das maneiras de facer e as fórmulas de produción-distribución dos espectáculos, tamén as temáticas e as estéticas estaban moi afastadas do teatro que os grupos refundacionais facían.

⁶ Os participantes neste renacer do teatro galego declarábanse voluntaristas e pragmáticos. Fronte a tentación de considerar que se é galego polo feito de nacer ou desenvolver o periplo vital en Galiza, estendíase a idea de que instalarse na cultura galega era un acto de conciencia -un *autorrecoñecemento* como galegos- e de vontade -un querer ser galego-. Consideraban que máis que recibida e transmitida, a cultura tiña que ser construída e, consecuentes con esa premisa, desenvolveron unha inxente actividade da que foi testemuña a década de setenta (Biscainho 2007). É evidente que esta forma de pensar non foi unánime, nin se deu en todas as agrupacións teatrais no mesmo grao, de aí que este tema protagonizase algunha das máis acaloradas discusións de Ribadavia (López Silva e Vilavedra 2002).

No relativo aos soportes literarios, os textos máis representativos do pasado non resultaban accesíbeis, mais cando finalmente chegaban a eles non respondían en absoluto ás súas demandas. Fíxose, pois, moi complicado incorporar a tradición, como sinalaba Roberto Vidal Bolaño: “La tradición teatral que existe es mínima y está en coordenadas muy distintas respecto al trabajo puramente teatral” (M.P.C. 1978: 41).

E cales eran esas coordenadas que os afastaban dos títulos escritos nas décadas de vinte e trinta? En 1970, cando aínda se estaba a xestar o movemento do teatro refundacional, Manuel María achegaba unha das súas chaves: “La juventud, afortunadamente, tiene una nueva concepción del teatro. En su ánimo está que el teatro no sea solamente, como lo vino siendo hasta el presente, un espectáculo para burgueses, sino algo auténticamente vivo, un mensaje que llegue al pueblo de verdad” (1970: 17).

Manuel Lourenzo, máis unha vez, fornece un outro trazo dos colectivos que estarían na orixe do novo teatro: “o seu ideario basicamente anticapitalista” (2000: 37). Porén, as rápidas mudanzas sociopolíticas vividas na Galiza nos anos oitenta e o proceso de profesionalización en que se debuzaron os colectivos dramáticos farían con que este trazo fose esmorecendo.

Por outro lado, o teatro galego dos anos setenta quería ollar a realidade máis próxima, fuxindo das fórmulas decimonónicas, do teatro costumista ou do elitismo dos teatros de cámara, e ignoraba os textos seleccionados no Certame do Miño ou no Concurso Castelao –coa excepción de *A noite vai coma un río*, encenada polo Grupo Experimental Tespis en 1973–.

Hoy vamos, decididamente, a un teatro que quiere enraizarse en la historia reciente de Galicia, ser testimonio de la situación y, en lo posible, arma que sirva a la descolonización; empresa ésta que ha comprometido últimamente a numerosos grupos de teatro [...] Hay que desmontar, por una parte, el viejo tinglado del teatro decimonónico –que tan fielmente recogieron, en su día, los grupos de cámara– y evitar, por otra, el caer en la ingenuidad de considerar al pueblo como un ente simplemente educable. (Lourenzo 1976: 20 e 22)

Os grupos máis representativos do teatro refundacional procuraron igualmente afastarse da farsa ruda de contido político que fora tan cara aos colectivos de contestación antifranquista e reivindicación galeguista de finais dos anos sesenta e primeiros setenta:

Máis adiante, coincidindo a descomposición do réxime franquista co agromar da conciencia galega nas clases medias, comeza unha xeira de furor antitatorial, de apoloxía popular e galega, que se serve fundamentalmente da farsa, da peza grosa e sen matices, do esperpento ao servizo da loita ideolóxica e política. Son os primeiros anos da Mostra de Ribadavia, onde se dá o contraste entre as formas herdadas do vello teatro e as vangardas políticas e estéticas que acaban consagrando o “teatro independente”, a itinerancia, a funcionalidade do texto, recollendo con certo retraso os efectos das convulsións estéticas da década dos sesenta. (López Silva e Vilavedra 2002: 122-123).

O teatro de Ramón Cabanillas, de Xaime Quintanilla, de Fernando Osorio, de Vicente Risco ou de Antón Vilar Ponte non entraba, pois, nas coordenadas do teatro refundacional, e tampouco o de Leandro Carré, Álvaro de las Casas, Francisco Porto Rey ou Gonzalo López

Abente⁷. *A lagarada*, de Otero Pedrayo, non era asumíbel por uns grupos que desenvolvían o seu traballo nun marco de precariedade e voluntarismo. Unicamente Castelao e Dieste poderían ter algún atractivo para os colectivos dramáticos da década de setenta e primeiros anos oitenta, se ben que prevalecese a carga simbólica de conexión con aquela etapa fronte ao interese propiamente escénico, fundamentalmente no caso de Dieste. Así, o Plantel de Extensión Agraria de San Miguel de Reinante deuse a coñecer en 1971 cunha encenación de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, e, en 1973, sería a encargada de inaugurar a I Mostra de Ribadavia representando *A fiestra valdeira*, de Dieste, nunha escolla que “non era grauíta e presentábase, como tal, cargada de simbolismo” (López Silva e Vilavedra 2002: 36).

Con todo, entre os grupos máis representativos do teatro refundacional só foi representada *Os vellos non deben de namorarse*, estreada por Teatro Circo en 1977.

A falta de textos que respondesen aos requirimentos dos grupos refundacionais foi unha das razóns que propiciou o aparecemento do dramaturgo no interior dos grupos, unha figura que acabou sendo moi habitual nos grupos máis representativos desta época e que xa se fixo notar na segunda Mostra de Ribadavia: “Interésanos sinalar o feito de que na Ribadavia do 74 aparece xa unha opción que, perante a falta de textos, había ser de grande produtividade para o teatro galego posterior: a escritura escénica da autoría dalgún dos membros do grupo ou do propio colectivo” (López Silva e Vilavedra 2002: 49).

Este desinterese dos grupos refundacionais por encenar aos autores das décadas anteriores ao golpe de estado provocaría reiterados protestos de Leandro Carré, que teimaba en pedir que se tivesen en conta as obras anteriores á guerra, incluída a súa:

Pra facer “Mostras de Teatro Galego” coidamos que se non deben desbotar nen esquecer as obras que se estiveron representando no decurso das devanceiras realizacións a que vimos de nos referir [*Escola Dramática Galega e Irmandade da Fala*] pra poñer en escena outras obras estranxeiras traducidas co pretexto de que aquelas son “vellas” [...] se de fomentar e arrequentar o noso auténtico Teatro Galego se trata, ¿por qué non repasar algunhas das obras lembradas por moi poucos e aínda en xeral descoñecidas para a xeneración actual? (Carré 1974)

Si houbo, porén, certa vontade de conservar algúns dos títulos máis destacados daquela altura como monumentos literarios que servisen de elementos identitarios, factores de cohesión para o grupo social –isto é, o pobo galego. Por iso, a Escola Dramática Galega publicou

⁷ Nos debates que seguían ás representacións das Mostras de Ribadavia falouse da inadecuación deses textos ás demandas do novo teatro. Velaquí un exemplo: “Na II Mostra do ano 1974 o debate centrábase en cómo entender o concepto de «teatro popular», concepto que para a profesora Nitis Jacom ía «avincallado á investigación das formas expresivas de cada pobo que agroman no folclore mais que precisan, por parte da creación escénica, dunha relabourada intelixente que as faga valer como elementos provocadores dunha transformación social» (segundo se recolle nunha crónica de M. Lourenzo). A presenza desta profesora brasileira, así coma do crítico portugués Alves Costa, dinamizarían o debate con puntos de vista que enfocaban a cuestión desde unha óptica diferente. Discutiríase tamén a posible inadecuación de certos textos para materializar ese concepto e cales eran ó respecto as necesidades máis apremiantes. Así, polemizouse verbo da dubidosa viabilidade do «galeguismo romántico» de Xavier Prado «Lameiro» ou Álvaro das Casas, da inoportunidade dalgunhas experiencias «ausurdas ou avanguardistas» (como unha peza de Carballo Calero), do diactismo ou o formalismo [...]” (López Silva e Vilavedra 2002: 117-118).

nos seus *Cadernos da EDG* os textos aos que foi tendo acceso, sempre que encaixasen nas limitacións de espazo desta modesta publicación (García Vidal 2009). É o caso de *Pancho de Rábade*, de Álvaro de las Casas, ou de *Mourenza*, de Armando Cotarelo Valledor.

Porén, tratábase dunha canonización estática, sen grandes repercusións no que se levaba aos palcos nesa altura, como sinalan López Silva e Vilavedra ao repasaren o sucedido nas oito edicións das Mostras de Ribadavia:

[...] ficou claro que as novas xeracións non estaban dispostas a aceptar referentes que xulgaban desfasados desde o punto de vista artístico e que si o estaban a liderar o proceso de desenvolvemento dunha estética teatral autóctona, nun momento en que as poucas figuras do galeguismo que aínda estaban vivas –Cunqueiro, Dieste, Otero Pedrayo, o propio Blanco Amor– ían entrando na categoría de petrucios venerables. Quizais a percepción desta mudanza de posicións no campo cultural galego foi o que levou a Blanco Amor a realizar unha digna retirada da primeira plana da escena galega, asumindo definitivamente a patriarcal función de autor canónico que as novas xeracións lle atribuíron –esta si– entusiasticamente (López Silva e Vilavedra 2002: 122-123).

Paradoxalmente, o *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño*, peza datada en 1671, si seduciu ao Teatro Circo, que o estreará en 1973 (Lourenço 2013). Para alén de outras cuestións, a vontade de constitución dun canon estático de textos dramáticos estaba con certeza detrás desta escolla.

Caso á parte representao a atracción que a obra dramática de Otero Pedrayo –xunto a de Cunqueiro, escrita xa na ditadura– despertou en Manuel Lourenzo, un dos nomes centrais deste momento. Practicamente inédito nos palcos do país e case descoñecido para os envolvidos na actividade escénica dos anos setenta, o autor de *Teatro de máscaras* foi obxecto central de diversas conferencias de Lourenzo, que consideraba que o mundo dramático oteriano debía formar parte da bagaxe dos intérpretes galegos, polo que el propio o incorporou ás prácticas formativas (Biscainho 2007). Dun destes traballos nacería a dramaturxia de *Muller de mulleres* (1978), que incorporaba textos de Otero e de Cunqueiro⁸. Ademais, os Cadernos da EDG editaron en 1979 *O fidalgo e a noite*, unha pequena obra oteriana fornecida por Manuel María –que conservaba o manuscrito orixinal–, e Lourenzo aínda participaría en postas en escena de textos de Otero realizadas pola Compañía Luís Seoane ou o Centro Dramático Galego (Biscainho 2007).

En conclusión, a vontade dos grupos teatrais protagonistas do nacemento do teatro galego actual por incorporar a historia escénica das décadas previas ao golpe de estado que o franquismo se encargara de ocultar viuse logo refreada e inmersa en contradicións, pois non resultaba factíbel recuperar ningún dos factores daquel sistema abortado nin os textos dramáticos anteriores ao golpe de estado respondían ás demandas formais, temáticas e estéticas do novo teatro. A memoria do acontecido naqueles anos foi recuperada, mais ficou niso, en memoria.

⁸ Manuel Lourenzo explicaba así o proceso: “O que empezou sendo unha escolma de textos de Otero Pedrayo con destino ao proceso de «incorporación de personaxe» dos actores que seguían un curso na Escola Dramática Galega, acabou cobrando vida, corpo, teatro, primeiro no papel e logo en Luisa Merelas, a intérprete única de *Muller de mulleres*” (Escola Dramática Galega 1979: 1).

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1975) “Teatro Circo prepara *Macbeth*, de Shakespeare”. *La voz de Galicia*. 16 de febrero.
- BISCAINHO FERNANDES, Carlos Caetano (2007) *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral (1978-1994)*. Compostela, Laiovento.
- CARRÉ, Leandro (1974) “As mostras de teatro galego”. *La Voz de Galicia*. 2.06.1974.
- CARVALHO CALERO, Ricardo (2000) *Escritos sobre teatro*. A Coruña, Biblioteca-Arquivo “Francisco Pillado Mayor”.
- C. L. (1975) “O teatro galego hoxe I”. *La Voz de Galicia*. 9.03.1975.
- ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA (1979) *Memoria de actividades. 1978*. A Coruña, Escola Dramática Galega.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990) “Introducción”, “Polysystem Theory” e “The literary System”. *Poetics Today*. 11: 1-44.
- GARCÍA VIDAL, David (2009) *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)*. Tese de doutoramento da University of Birmingham.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada; VILAVEDRA, Dolores (2002) *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo, Editorial Galaxia.
- LOURENÇO MÓDIA, Cilha (2013) *Teatro Circo na configuración do teatro independente galego (1967-1978)*. Brión, Laiovento.
- LOURENZO, Manuel (1970) “Teatro gallego en Galicia. Desde La Coruña”. *Primer Acto* (Madrid). 120: 28.
- (1976) “Galicia, el nuevo teatro gallego”. *Pipirijaina* (Madrid). 1: 20-22.
- (1978) “La salida del callejón”. *Pipirijaina* (Madrid). 6: 27-29.
- (2000) “Teatro Circo. A consolidación do teatro independente galego”. *Casahamlet* (A Coruña). 2: 34-37.
- e PILLADO MAYOR, Francisco (1979) *O teatro galego*. Sada, Edicións do Castro.
- (1982) *Antoloxía do teatro galego*. Sada-A Coruña, Edicións do Castro.
- MARÍA, Manuel (1970) “Noticia del teatro galego”. *Primer Acto* (Madrid). 120: 8-17.
- M. P. C. (Moisés PÉREZ COTERILLO) (1978) “Con la Generación Abrente”. *Pipirijaina* (Madrid). 8-9: 40-44.
- PEROZO, Xose A. (2002) “A crítica teatral ó abeiro de Abrente”. En: Inma López Silva e Dolores Vilavedra *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo, Editorial Galaxia: 262-268.
- VIDAL, Carme (1997) “Manuel Lourenzo, gañador do premio de Literatura Dramática do Ministerio de Cultura”. *A Nosa Terra*. 13.11.2002.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (2002) “Ribadavia era un crisol”. En: Inma López Silva e Dolores Vilavedra *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo, Editorial Galaxia: 291-295.
- VEITES, Manuel F. (2005) *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*. Compostela, Xunta de Galicia.