

O modelo de lingua como factor do progresivo distanciamento do público a respecto da produción teatral galega

CARLOS CAETANO BISCAÍNHO FERNANDES

Universidade da Coruña

RESUMO

A opción decidida dos grupos teatrais de finais da década de sesenta e comezos de setenta en favor do emprego da lingua galega fixo que gañasen o favor dun pobo secularmente excluído dos eventos sociais e culturais –cando non directamente escarnecido nos palcos. No entanto, unha serie de factores de diferente xinea fixeron que durante as seguintes décadas a poboación deixase de percibir que a asistencia ás encenacións galegas lle reportase algún tipo de beneficio, polo que desertou en bloque da actividade teatral autóctona.

Nesta comunicación analízase –desde o paradigma teórico da Teoría de Polisistemas– o papel xogado polo modelo lingüístico incorporado á celebración dramática neste progresivo distanciamento do público. Atenderase á competencia lingüística dos traballadores das táboas, á creación e extensión de novos preconceptos asociados ao estándar lingüístico consolidado nos medios audiovisuais e a crecente resistencia popular á instalación social dos repertorios alternativos galegos –comezando pola principal norma sistémica: a lingua propia. Apuntáranse, igualmente, as consecuencias negativas –en termos de cohesión socio-semiótica do grupo social galego– que está a provocar este tipo de renuencia popular.

Palabras clave: teatro galego, modelo de lingua, sistema de produción teatral, resistencia pasiva, repertorios teatrais alternativos galegos.

1. (Re)configuración do sistema teatral galego e definición da principal norma sistémica

A actividade escénica galega recuperouse en Galiza a finais dos anos sesenta¹ no marco do movemento asociativo antifranquista de consecución dun espazo público de participación cidadá² que até ese momento o réxime fascista impedira totalmente³.

Os colectivos teatrais que foron xurdindo polo país teimaron en ultrapasar as limitacións que impuña a Lei de Cámara e Ensaio⁴ e atinxir un teatro “realista e popular”⁵, que conectase coa realidade e atínxese todos os públicos. Aliás, o seu posicionamento anti-imperialista levou as agrupacións dramáticas da Galiza a loitar contra a “opresión nacional” (Lourenzo, 1978) e incluír entre os seus postulados a reivindicación do país⁶, comezando polo seu trazo máis distintivo: a lingua. Así, o que xurdira como un instrumento para obter un dominio cidadán para o intercambio de ideas, adquiría agora unha outra concreción: a defensa dun “espazo público galego”, idea que no terreo dramático se concretaba na creación dun “teatro nacional galego”.

Teatro Circo, fundado en 1965 na Coruña, foi o primeiro en dar o paso de se instalar definitivamente na lingua galega e o seu exemplo foi rapidamente

¹ Após o golpe de Estado de 1936, a actividade escénica galega desenvólvese nas cidades americanas que acolleran os nosos exiliados. No interior do país, a lingua desaparecera dos palcos, agás algunha excepción testimonial.

² O público que asistía as Mostras de Ribadavia –celebradas desde 1973– “atendía á representación como só pode atender quen fora durante moitos anos exiliado de toda participación activa” (Luca de Tena, 2002: 246).

³ A ditadura do xeneral Franco preocupárase desde o comezo de eliminar da sociedade española calquera espazo de intercambio de ideas, mais coa constitución na década de 1960 de gobernos integrados por tecnócratas –aos que se encomendou a superación da autarquía en que se instalara o Estado español–, a procura dun espazo público de participación xa non foi tan duramente reprimida.

⁴ Promulgada en 1945, a Lei de Cámara e Ensaio autorizaba unicamente unha representación dos espectáculos dos teatros de cámara, “espécimen lexislado polo Sistema para toda aventura teatral non baseada no comercio” (Lourenzo, 1983); coa pertinente autorización governamental, podían alcanzarse as tres funcións.

⁵ “[...] porque “realista” se opuña simplemente a “idealista”, un adxectivo moi odiado...”, explica Lourenzo (2000). “Idealista” vinculábase con elitista –o que implicaba, nesa altura, clasista e conti-nuista–; e “realista”, con consciente, novo, vivo e popular.

⁶ Así o explicaba Manuel Lourenzo (1978): “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”.

secundado por outros moitos colectivos; as agrupacións que se deron a coñecer nos anos centrais da década de setenta xa naceron instaladas no noso idioma.

A lingua foi sancionada, así, como o principal elemento definidor do sistema teatral que se estaba a configurar na Galiza a comezos dos anos setenta e o seu emprego servía como selo de adscrición ao mesmo, como baliza de diferenciación a respecto do correlato español. Foi na Mostra de Ribadavia –celebrada anualmente na capital do Ribeiro entre 1973 e 1980– onde se deron as máis importantes loitas simbólicas pola definición das regras de xogo específicas que caracterizarían o sistema teatral galego. Xa na primeira convocatoria a participación viña condicionada polo emprego da lingua de Rosalía; na documentación da segunda edición deixábase constancia de que o teatro galego debía ser realizado en lingua galega e, significativamente, desde 1975 a “Mostra de Teatro en Galego” de Ribadavia pasou a se denominar “Mostra do Teatro Galego”.

O comportamento dos que a partir de 1977 comezaron a regresar de Madrid após a súa aventura no teatro independente da capital do Estado⁷ –que adoptaban sen excepción o galego como lingua vehicular dos seus espectáculos– representa toda unha evidencia do valor central que se concedía á lingua no campo galego de produción teatral e da presión que o sistema exercía sobre os que desexaban se incorporar ao mesmo, esixindo a aceptación das regras de xogo que se tiñan definido.

O compromiso coa construción nacional dos participantes no proceso de recuperación da actividade dramática en Galiza levounos a se mobilizaren contra calquera tentativa asimilacionista ou de subalternidade da cultura galega diante da española. Por iso, reaxiron contra a eventualidade de que se considerase que o sistema teatral español se producía tanto en castelán como nas demais linguas hispánicas –estas últimas para os rexistros máis costumistas. Entenderon que para facer fronte a esta ameaza debían ser absolutamente consecuentes e non caer en tentacións diglósicas nin –formal ou tematicamente– en costumismos decimonónicos. Aliás, foron conscientes de que a pervivencia e fortalecemento do sistema teatral galego dependía da confirmación da cultura galega como sistema autónomo. Isto é, que se os

⁷ Entre os que regresaron de Madrid figuran nomes como Xulio Lago, Antonio Simón, Dorotea Bárcena, Eduardo Alonso, Luma Gómez ou Manuel Manquiña.

repertorios culturais alternativos⁸ non eran sancionados e adoptados como propios pola cidadanía galega, a actividade dramática de Galiza sería facilmente absorbida como zona periférica do sistema teatral español. Por iso, non foi invulgar que os protagonistas do movemento de recuperación da actividade dramática en Galiza se envolvesen igualmente no proceso de consecución de autonomía sistémica para a cultura galega.

2. O papel da lingua na aceptación popular durante as etapas incipientes do sistema teatral galego

O proceso de cristalización dun novo repertorio cultural –o teatro, lembremos, estaba exposto á sanción da poboación conxuntamente co resto de repertorios alternativos da emerxente entidade galega– acostuma comprender tres accións (Even-Zohar 1998): a fabricación do mesmo, a creación de entidades socio-políticas en que este poda prevalecer e o feito de propiciar que coa adhesión ao novo repertorio os individuos teñan acceso a recursos⁹. Se a cidadanía non visualiza esa accesibilidade prodúcese un fenómeno de resistencia que frustrará as iniciativas de planificación cultural. Dito noutras palabras: se o pobo non percebe que vai obter beneficios coa asistencia ao teatro –e coa súa defensa como actividade socio-semiótica–, non acudirá¹⁰. Por este motivo, cultivar o público equivale a garantir o seu acceso a vantaxes.

⁸ Denomínase “repertorio” ao agregado de opcións que organizan as interaccións dun grupo social, unha colección de hábitos, técnicas e estilos lexitimados cos que os individuos constrúen “estratexias de acción” (Even-Zohar, 1995 e 1999). A teoría do polisistema explica a cohesión social a partir do éxito na introdución de repertorios culturais alternativos: “[...] unidades como “pobo”, “nación” non son obxectos “naturais” [...], senón que se configuran mediante a acción de individuos ou de pequenos grupos que toman *iniciativas* e acertan na mobilización dos medios necesarios para tales fins. O elemento clave entre estes medios é un repertorio cultural que fai que o grupo que se esforza en introducir os cambios proporcione, non só modelos efectivos, senón a xustificación da existencia (separada e distinta) da entidade” (Even-Zohar, 1998: 481).

⁹ Even-Zohar (1998: 483) introduce o termo “riqueza” para indicar “a relación entre a enerxía socio-cultural e accesibilidade dos recursos, primeiro e sobre todo no nivel colectivo, pero tamén no plano individual”. O teórico hebreo apunta como concepto decisivo da súa aproximación “o acceso ós recursos nun sentido global” e propón que se teñan en conta entre os elementos de riqueza “as posicións que poden ser adquiridas, a axuda mutua entre os membros do colectivo, o nivel de actividades de todo tipo posibles, o sentido da confianza nun mesmo, o acceso a determinadas iniciativas, e máis”.

¹⁰ O mesmo acontece coa lingua: decantámonos por aquela cuxa utilización nos reporta máis beneficios. Ora ben, os beneficios poden ser de moi variada xinea –o pracer estético, o relacionamento social...– e de moi diferente atractivo. Mais van ser os ligados co desprazamento de posicións marxinas a outras máis centrais –aqueles que supón “mellorar” socialmente– os que con máis facilidade alcancen a mobilizar as persoas.

Mediada a década de setenta, as representacións de teatro galego alcanzaban xa un número de espectadores que sorprendía aos comentaristas. Un factor absolutamente determinante nesa aceptación representouno, sen dúbida, a elección lingüística –para alén do tratamento que se lle deu á realidade da Galiza.

O pobo galego, secularmente marxinado e afastado dos lugares prestixiados da sociedade española, tiña interiorizado que só podía ascender socialmente se renunciaba aos trazos distintivos da súa orixe. A lingua, así, supuña un dos maiores obstáculos na procura de recursos. Aliás, os individuos caracterizados como galegos nunca protagonizaban manifestación artística ningunha, se non era para seren ridiculizados. Neste contexto, durante o franquismo o teatro vivíase nas cidades e vilas galegas como unha vía de instalación nos repertorios españois dominantes, no intento de abandonar as posicións máis periféricas do tecido social. A inmensa maioría do pobo –non vilego e instalado na lingua galega– sentíase absolutamente excluído dos eventos culturais.

Inesperadamente, as aldeas e vilas máis pequenas comezaran a recibir comediantes que se expresaban na lingua popular e que, ademais, non se asañaban coa figura do galego. As persoas advertiron que sumándose a esa manifestación estaban a reforzar a súa auto-estima, sentíanse menos desautorizados na nova estrutura cultural e apreciaban na celebración unha fórmula de dignificación, de enfrontamento á secular marxinação¹¹. Loxicamente, superado o receo inicial, adheríronse entusiasticamente ao novo repertorio, asistindo en bloque ás funcións dos grupos galegos¹².

A loita contra esa discriminación foi a motivación máis importante para que o colectivo teatral establecese a lingua como principal norma sistémica e por iso se esixiron a eles propios unha total identificación co idioma. Paradoxalmente, os integrantes das agrupacións teatrais eran maioritariamente urbanos e instalados na lingua española e tiñan que realizar certos esforzos por conseguir unha prosodia que reproducise a lingua viva. Esta circunstancia colocaba o públi-

¹¹ Aínda así, o auto-odio e os preconceptos interiorizados sobre a lingua e o pobo galego –fomentados permanentemente polos sectores máis asimilacionistas– ameazarían constantemente a asunción dos repertorios culturais alternativos.

¹² Manuel Lourenzo recoñecería nunha entrevista que “o millor que temos no teatro galego oxendía é o público” (Gómez, 1979). No mesmo sentido declararía Pillado “el público es lo más serio del teatro en Galicia” (Lorenzo, 1980).

co galego-falante nunha posición privilexiada nas novas formas socio-semióticas: os que sempre foran desprezados polos seus usos lingüísticos –ou imitados para encarnar personaxes escarnecidas– eran agora tomados como referente para a creación teatral. No novo repertorio, a súa maior competencia lingüística aportáballes capital.

Como xa se sinalou, a actividade dramática recuperada na década de setenta nacera comprometida cunha reconstrución nacional que conducise á dignificación de Galiza e supuxese unha mudanza positiva na vida dos galegos¹³. Ese compromiso coa mellora do estándar vital dunha cidadanía marxinada no sistema español era o principal garante para a asunción por parte do pobo dos repertorios alternativos que se sometían á súa sanción. Non admira, por tanto, a falta de apoio firme por parte do Ministerio e a Administración Central na instalación destes novos modelos de produción e consumo teatral –e, por extensión, cultural–, pois estas accións de reconstrución nacional implicaban para os centralistas a perda en Galiza dos lugares privilexiados do sistema, que serían ocupados pola parte da poboación autóctona non “convertida” aos modelos españois que se fixese con maior capital cultural e simbólico nas novas redes de relacións.

O colectivo teatral viuse así nunha circunstancia comprometida: por un lado, pretendíase dotar a Galiza dun teatro que respondese os novos retos dunha sociedade moderna e que instalase o país no mundo contemporáneo, lonxe da marxinalidade en que o colocara o sistema imperante até entón; doutro lado, encontrábase cunha lingua –norma sistémica e principal recurso da poboación para se defender na nova realidade da discriminación á que se vira sometida durante moito tempo– reducida a usos domésticos, defectiva canto a certos rexistros, deturpada por séculos de dominación cultural do castelán e pouco dúctil para encerrar sen estrañamento os mundos que se tencionaban recrear nos palcos.

Os grupos que lideraban o movemento (re)fundacional asumiron logo que o paradoxo debía ser resolvido cun delicado equilibrio entre tradición e

¹³ Así se recollía no proxecto dun teatro estábel realizado en 1978 por *Teatro do Estaribel*: “De presente, o movemento teatral galego, está conformado por un número variable de grupos ou equipos de traballo espallados por toda a nosa xeografía, que [...] asumen como tarefa fundamental a creación dunha actividade teatral galega normalizada, capaz de dar respostas, coerentes aos problemas e necesidades da sociedade prá que xurden, facilitando o acceso a práctica teatral a aqueles sectores tradicionalmente marxinados dil, e percorrando o achegamento dunha lingoaxe teatral propia, que confirme nos eidos do teatro, a nosa identidade como pobo capaz de crear unhas formas culturais autóctonas e diferenciadas, que supoñan unha contribución eficaz na loita polo recoñecemento dos nosos dereitos como Nación”.

modernidade, de maneira que se permitise ao pobo galego o acceso aos novos repertorios con moita máis facilidade que ao repertorio que os marxinalizaba, sen por iso ter que renunciar á incorporación da cultura galega á realidade contemporánea. A concesión que non estaban dispostos a realizar era confinar o teatro galego nas formas do realismo costumista –ou o naturalismo tosco que se lle espallara co antigo réxime– que negaba á cultura calquera tipo de evolución e freaba, ademais, a adhesión das camadas urbanas¹⁴. Traballábase para que o pobo non desertase do seu apoio inicial á recuperada actividade escénica galega e percibían que a adhesión popular se viría reforzada se se propiciaba o seu acceso a capital cultural a través do teatro.

Case todas as intervencións do colectivo teatral dirixidas ao cultivo do público irían dirixidas fundamentalmente neste sentido; a renovación escénica e a extensión de horizontes que se desexaban non deberían envolver para o pobo dificultades especiais de acceso ás novas propostas. A loita contra a discriminación á que o sistema cultural español sometera os galegos non podía conducir a unha outra discriminación en favor de elites cultas urbanas, pois isto condenaría ao fracaso calquera iniciativa de planificación dos novos repertorios.

O grande reto ao que se enfrontaban era alcanzar a “anosar” ou “tornar doméstica” calquera realidade que se recrease en escena cunha lingua involuída, fragmentada e desprestixiada. A amplificación e modernización do galego de maneira abrupta relegaría máis unha vez a posicións periféricas os grupos sociais con menor acceso á aprendizaxe da lingua estandarizada e a maioría do pobo distanciárase dun produto teatral que non lle facilitaría o acceso a recursos e que sentiría de novo alleo. Mais non por iso ían aceptar un outro reduccionismo: o que atinxía o nivel lingüístico. Sabían que a lingua dos espectáculos non podía resultar agresiva, artificial ou distante –por elitista– ao pobo que a conservara durante séculos de marxinação –a maioría galego-falante tiña que manter a vantaxe sobre os que se instalaran na lingua castelán se non se quería que se resistisen ao novos repertorios–, mais o teatro galego non ía permitir que se establecesen limitacións simplificadoras que impedisen a ampliación e modernización do idioma; o galego debía servir para expresalo todo.

¹⁴ Nesta vontade anti-realista debe enmarcarse tamén o valor concedido ao soporte textual dos espectáculos, que non se quería limitar ás formas máis cotiás da fala.

Dentro do total compromiso co idioma, a preocupación pola lingua foi desigual entre as agrupacións teatrais e non todos visualizaron da mesma maneira o papel que xogaba na pervivencia dos novos repertorios que o sistema incorporaba. Por outro lado, até os máis conscientes do seu valor sabían que o alargamento e modernización do idioma ultrapasaba as súas posibilidades: eles podían facer moito desde os palcos na expansión de novos rexistros, mais precisábanse institucións lingüísticas que estandarizasen e puxesen en circulación a lingua renovada que demandaban os tempos. Tamén a respecto deste tema se depositaban moitas esperanzas no auto-goberno co que se estaba a dotar Galiza.

3. A lingua dos palcos na primeira etapa autónomica (1981-1984): repercusións no público

A pesar da importancia da lingua para o triunfo dos repertorios alternativos, o teatro galego iniciou a década de oitenta sen ter corrixido as carencias idiomáticas dos seus actores, feito que comprometía gravemente a súa aceptación por parte do pobo¹⁵.

Algúns traballadores da escena emigraran para estudar disciplinas artísticas fóra de Galiza, mais o feito de se formar en escolas do sistema de oposición –en que a cultura galega era considerada algo subordinado e marxinal, cando non directamente desprezado– supuxera un importante elemento de distorsión á hora de que o aprendido revertese no sistema teatral galego, nomeadamente no que tiña a ver coa transcendental cuestión da lingua¹⁶.

¹⁵ A situación non pasaba desapercibida a Alonso Montero (1980), quen asinou un artigo titulado “Un problema capital do teatro galego: o idioma dos actores”: “Unha chea de actores, que en ocasións transmiten un galego de léxico enxebre e gramaticalmente axeitado, teñen pouca praxis lingüística galega (falan moi pouco o galego nas distintas manifestacións da vida diaria e da cultura), i eso, profesionalmente, págase. Quen non está instalado, ben instalado, nun idioma, recítalo artificialmente; quen non está ben instalado nunha lingua, aínda tendo talento de actor e condicións de recitador, é incapaz de arrincar da canteira fónica deste idioma as modulacións, a expresividade e os rexistros que constitúen o capital esencial dos grandes utilizadores da palabra artística. ¿Qué facer? Hoxe, como noutras parcelas da nosa cultura, non abonda con empregar o galego. Os actores teñen a obriga de faceren unha utilización non artificial da lingua coa que están comprometidos. Algún día haberá –teríamos que esixilo xa– un Instituto de Teatro no que, entre outras, habería estas dúas asignaturas: unha cátedra de Gramática Galega e unha cátedra de Fonética e Ortofonía (recta –e axeitada e xeitosa– pronunciación). Mentras non exista este Instituto, os nosos actores, si de certo teñen vocación e compromiso, deberían propoñerse converter o galego na lingua da súa instalación”.

¹⁶ A instrución recibida en centros do sistema español polos que se decidiren a emigrar reforzaba a visión peyorativa da lingua galega e non axudaba a loitar contra a diglosia tan fortemente interiorizada nos seus falantes.

No interior do país, algúns grupos –como a *Escola Dramática Galega*– mantiveron unha especial preocupación pola formación dos participantes na celebración dramática e organizaron cantos cursos estivo na súa man promover, convidando diferentes especialistas. No entanto, a formación lingüística tivo de ser adiada: o idioma galego continuaba a ser deficitario canto a estudos e especialistas¹⁷. Tampouco era contemplada a capacitación en lingua galega no único centro que a comezos da década de oitenta ofrecía formación actoral continuada –a Escola Municipal de Teatro de Narón. A mellora na competencia lingüística dos actores continuaba a depender fundamentalmente do contacto coa lingua viva que proporcionaba a itinerancia dominante.

Nestes primeiros anos oitenta¹⁸, aliás, o mundo que rodeaba a produción teatral en Galiza transmitiu á sociedade a idea de conflito, de precariedade, de desolación¹⁹..., termos todos que distanciaron ao pobo da celebración dramática. Con efecto, ningún espectador se sentiu “excepcional” por acudir ás salas e a participación na celebración dramática acabou por non reportar ningún tipo de capital. Á escasa atracción que provocaban estes espectáculos entre a poboación urbana –resistente a adoptar a lingua galega como trazo diferencial do sistema cultural²⁰–, sumábase o progresivo distanciamento dos habitantes do rural, cada vez menos interesados nunha actividade dramática que inicialmente os seducira, mais que agora ía perdendo atractivo –entre outras cousas, porque non se prestaba atención á competencia lingüística dos actores.

¹⁷ O Instituto da Lingua Galega –dependente da Universidade de Santiago– nacera en 1971 e desde 1978 existía a Asociación Sócio-Pedagóxica Galega (AS-PG), mais o sistema non contaba aínda con especialistas que formasen os actores na prosodia galega ou outros aspectos lingüísticos. A bibliografía a este respecto era igualmente limitada.

¹⁸ Durante os primeiros anos da lexislatura inaugural, o teatro foi practicamente ignorado. Ao desfechoamento case absoluto do sistema teatral configurado nos últimos anos, uníanse os preconceptos conservadores asociados á figura dos “teatreiros” e o perigo que supuña para un goberno conservador e continuista unha actividade caracterizada polo súa dimensión social e nacida da reivindicación nacional e da loita contra a ditadura.

¹⁹ Nun controvertido texto publicado no suplemento dominical do *Faro de Vigo* (23-1-1983) –onde se chegaba a afirmar que o teatro galego non existía– acumulábanse estas asociacións: “Tampoco la desnutrida escena gallega ha sido, por lo general, proclive ni a la alegría ni al cachondeo. Aún diría más: la risa ha sido siempre vista con recelo dentro de la profesión, como algo sospechoso que convenía evitar. [...] nuestros profesionales son tristes (las excepciones, si las hay, además de honrosas son semiclandestinas porque apenas se les ve el pelo). Son tristes y mediocres.”

²⁰ Na súa maioría, tratábase de persoas que abandonaran a lingua galega no intento de mellorar socialmente e non era fácil que se convencesen da utilidade da inversión do proceso.

Este desleixo coa lingua empregada nos palcos²¹ tiña enormes repercusións entre o público galego-falante, que ademais de sentir que deixara de ser un referente para a creación escénica –coas vantaxes que isto lles reportaba nos novos repertorios–, interpretaban que o teatro xa non era unha arma tan útil na loita contra a discriminación.

A norma sistémica que representaba a lingua galega tampouco experimentaba un fortalecemento real na sociedade galega, fóra dun recoñecemento superficial e ritualizante, tal e como denunciaba a *Compañía Luís Seoane* na súa *Memoria 1980-1983*²².

Tras o Decreto de bilingüismo, a normativa en materia de lingua non tivo desenvolvemento até a *Lei de Normalización Lingüística* (LNL)²³, aprobada en xuño de 1983. Previamente, a principal política lingüística²⁴ consistiu na incorporación do galego á actuación governativa, elemento de enorme importancia pola proxección social deste tipo de comportamentos. Porén, as manifestacións realizadas en idioma galego estaban fortemente condicionadas polos limitados coñecementos dos políticos e os preconceitos diglósicos instalados na sociedade galega –moi presentes nas fileiras dos partidos conservadores que venceran nas eleccións de outubro de 1981²⁵. Estas declaracións transmitían con frecuencia a sensación dunha lingua subordinada e distanciada dos usos cotiáns, impresión que se facía extensiva ás outras celebracións sociais que incorporaban os novos repertorios. De aí a considerar igualmente distantes os repertorios alternativos

²¹ Moitos actores só falaban galego na escena e acostumáronse a un uso limitado e artificial do mesmo, de tal maneira que a lingua oral cotiá deixou de ser un claro modelo a imitar. As especiais circunstancias que vivía o sistema tampouco favorecían o investimento en aprendizaxe, incluído o lingüístico.

²² Na publicación da *Luis Seoane* podía lerse: “Non, a normalización talvez non sexa cousa dunha década. Quizaves que aínda haxa que recordar aquel principio que animara ás Irmandades da Fala no primeiro terzo do século: salvar a lingua. Porque o noso galego, despois de ser maltratado coa escusa da rendabilidade política, volve á catacumba literaria e ao discurso institucional, sen ter conquistado o vigor de lingua en pleno uso”.

²³ As verdadeiras accións normalizadoras non comezarían até o desenvolvemento normativo da LNL nos diferentes ámbitos –ensino, educación, etc–, feito que tivo lugar na segunda metade da década de oitenta.

²⁴ “En todo caso, non podemos falar con propiedade de política lingüística ata que non se dota de ferramentas e instrumentos xurídico-políticos: o Estatuto de autonomía de Galicia e o seu posterior desenvolvemento normativo en política lingüística, nomeadamente na Lei de normalización lingüística” (Monteagudo e Bouzada, 2002: 56).

²⁵ “Nestes intrínsecos de ledicia...” comezaba reiteradamente os seus discursos públicos o presidente Fernández Albor, evidenciando o anclamento do idioma empregado nunha dimensión fosilizada e rixida. Os galego-falantes non se recoñecían nesa lingua sen alma.

había poucos pasos, principalmente se a súa asunción non reportaba ganancia ningunha²⁶.

Por outro lado, suspendida a contestación antifranquista, a escena deixaba de funcionar como plataforma de participación cidadá²⁷. Ademais, a irregular programación –realizada sen un criterio recoñecíbel– impedía que se adaptase ás exixencias da nova dinámica da sociedade democrática. A reivindicación nacional, moi presente na (re)fundación da actividade teatral galega, perdera unha parte da súa razón de ser após o recoñecemento da Comunidade Autónoma galega e un sector importante da sociedade non sentía a necesidade de reclamar un maior grao de cohesión social a partir duns repertorios diferenciados, instalándose así nunha indolencia inmovilizante. Finalmente, esta indiferenza diante do repertorio proposto representaba unha notábel resistencia pasiva²⁸ á súa instalación.

En xullo de 1984, a colección dos Cadernos da Escola Dramática Galega incluía no seu número corenta e cinco o ensaio *Teatro e Nacionalismo*, asinado por Daniel Cortezón, en que o autor de Ribadeo repasa o papel da actividade dramática na reconstrución nacional e foca con clarez a dramática situación en que vive a lingua –núcleo central dos repertorios alternativos–, esmagada pola diglosia, o auto-colonialismo e a interiorización do odio aos trazos distintivos, fenómenos con enormes consecuencias na celebración teatral²⁹. Na súa análise, Cortezón pon á vista a verdadeira disxuntiva que se lle presentaba á cultura galega: converterse nunha “reserva” ou ultrapasar eses límites³⁰.

²⁶ O aseguramento de acceso a bens a través do emprego do idioma –ligar lingua e prosperidade– supón a máis decisiva intervención normalizadora; así o expresaba Manuel Lourenzo (*Hoja del Lunes*, 6-4-1981): “En Galicia, xa non é tanto o problema do idioma, como a normalización social e económica. Nestes últimos anos a implantación do galego no teatro non provocou ningunha resposta en contra, a grandes rasgos”.

²⁷ “Impagable cuando se trataba de trasladar a espacios de libertad la reflexión política que la dictadura prohibía, el teatro apareció como un vehículo anacrónico cuando esa reflexión podía hacerse ya en su lugar natural” (Fernández Torres, 2000: 36).

²⁸ “Coa *resistencia pasiva*, non é que a xente se conxure en secreto contra as novas opcións. Simplemente non lles fan caso. Se xa non poden evitar as opcións propostas para o dominio público ou mesmo xa están dentro delas, polo menos tratan de evitar que tales propostas entren na casa. Por exemplo, a xente pode aprender a falar unha linguaxe en público, pero non necesariamente facer o mesmo no ámbito familiar” (Even-Zohar, 1998: 484).

²⁹ Estes complexos impiden, por exemplo, a fluencia natural do sotaque galego dos actores na escena, de maneira que a lingua se ve sometida a un proceso de neutralización e aseptización que a desvirtúa.

³⁰ “Trátase, a remate de contas, de si a cultura se “conforma” coa supervivencia ou si se plantexa en termos de universalizarse como realidade político-social capaz de ser aportada e “traducida”” (Cortezón 1984: 4). A opción pola que se decanta o dramaturgo rexeita calquera tipo de subalternidade dos repertorios teatrais galegos a respecto dos españois: “Igal que na literatura en xeral, temos que vixilar a posibilidade

Fose ou non unha coincidencia no tempo, o certo é que as súas reflexións resultaban decididamente oportunas nun momento en que se estaba a pór en andamento a compañía institucional galega.

4. Creación do *Centro Dramático Galego* e definición dun estándar lingüístico desnaturalizado a través do audiovisual

Tras dous anos en que o teatro case non tivo cabida dentro da política cultural do primeiro goberno autonómico, o 27 de marzo de 1984 –coincidindo coa celebración do Día Mundial do Teatro– Luís Álvarez Pousa, director xeral de Cultura, presentou publicamente a política teatral do equipo do conselleiro Víctor Vázquez Portomeñe. Un dos puntos do programa de actuación –en que non se incluía ningunha medida que incidise na capacitación lingüística dos traballadores dos palcos– levantou enormes expectativas dentro do panorama teatral galego: a creación dun *Centro Dramático Galego*.

As dúas primeiras producións propias do CDG –*Woyzeck*³¹ (1984) e *Agasallo de sombras* (1984)– representaron unha grande oportunidade de introducir fórmulas de consumo teatral practicamente inéditas no panorama galego. Coa institucionalización que o CDG representaba, a actividade dos palcos deixaba de ser unha plataforma en que expresar o compromiso na construción nacional para abrirse a un público máis diverso, incluíndo camadas sociais que até entón se mostraran indiferentes diante desta actividade social. Estábase a propiciar un consumo burgués dos produtos escénicos –máis acorde coa nova realidade do

de crear un teatro residual, un teatro que sexa un subproduto, un teatro que refuxie a 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 valeiro de contido nacionalista –na alianza popular político-rexionalista de gaita, muiñeira e queimada– a finalidade superior da expresión artística no campo da cultura “universal”.” (Cortezón, 1984: 11).

³¹Unha das características de *Woyzeck* máis criticadas foi o feito de se tratar dunha tradución, algo que desde certos sectores nacionalistas non foi ben aceptado, até o punto de promoveren o boicot (M. Veiga, 1984). Sen chegar a estes extremos, Fernán-Vello (1984a) facía cuestión sobre a elección: “Sen dúbida, hai un grande coñecemento do teatro universal e contemporáneo na persoa ou persoas que decidiron neste maravilloso drama do poeta revolucionario alemán obra ideal e indicada para presentar ao público o milagre dunha produción inicial de transcendencia tanta. É acertado comezar así a andadura do Centro Dramático Galego? Resposte o público e o teatro mesmo, resposte o país e resposten Cunqueiro (non escribía mais teatro porque non se representava), Castelao, D. Ramón Otero, Cabanillas, etc. Contodo, benvido sexa o autor de Dantons Tod a enriquecer o noso panorama teatral, sobretudo se é a través dunha versión ao galego de Manuel Lourenzo, efectuada directamente do alemán, tan cuidada na forma (língua) e no fondo (amor ao texto teatral)”.

país– e con el a masiva sanción social dos repertorios teatrais e culturais galegos³². As funcións non se programaban para os excluídos do sistema español ou os militantes dunha causa: a nova entidade era de todos³³.

Porén, o público recibiu nestas primeiras encenacións unha forte puñada na cara: sen pretendelo, os creadores do CDG deixaron en evidencia aos espectadores, tornando patentes as súas carencias culturais, e excluíronos dunha celebración para a que cumpría estar iniciado³⁴. Despois de tanto tempo de penurias e limitacións, a xente do teatro tivo á súa disposición os medios para realizar espectáculos que até ese momento ficaran fóra das súas posibilidades e isto fixo que se esquecesen de golpe todas as estratexias coas que se tentara alcanzar un equilibrio entre innovación e a atención ao público³⁵. Con estas propostas estábase a por en perigo as novas fórmulas de consumo e a propiciar que os termos negativos asociados á actividade dramática galega que se querían superar fosen substituídos por outros igualmente contraproducentes –seriedade extrema, tedio, pesadume, fastío...–, que podían provocar unha resistencia pasiva por parte do público potencial. A vontade dos creadores de repertorio de superar as miserias anteriores leváboas a adoptar fórmulas teatrais “graves”, que relacionaban inconscientemente con “respectábeis” e “grandes”.

³² A prensa facíase eco desta pretensión na estrea da primeira encenación do CDG: “Este estreno aparece repleto de expectativas e ilusiones, miedos y sombras, porque, en definitiva, el proyecto del Centro Dramático trata de establecer las pautas iniciáticas de un alternativa cultural” (*El Ideal Gallego*, 19-8-1984).

³³ A estrea de *Woyzeck* no Teatro Rosalía da Coruña foi, neste sentido, absolutamente indicadora desta nova dimensión social do teatro: asistir a estes actos reportaba prestixio e capital cultural, daba crédito –como se da ópera ou os concertos de música culta se tratar. A presenza dos membros do Goberno conservador da Xunta representaba unha verdadeira revolución para un teatro que nacera ligado ás posicións nacionalistas e de esquerdas e supuña un paso enorme na súa definitiva instalación na sociedade galega. Desaparecía desta maneira o pesado lastro que supuña a ligación entre teatro galego e miseria, disputas, tristeza, desolación... A celebración teatral convertíase nun auténtico acontecemento social e o público agradecía a magnificencia das montaxes.

³⁴ “Houbo xente que se dormiu, outros aos que se lle abría a boca; alguns que aguantaron a duras penas toda a representación e outros que non andaron con remilgos, que non tiveron medo a pasar por incultos, ali onde estaba toda “a tona da intelectualidade galega” (ou os pretendidos intelectuais en moitos casos); e abandonaron o teatro. E non se trata de quitarlle importancia a esta obra, mais si parece indubidábel que nunha situación tan problemática como a do teatro en Galiza, *Woyzeck* non pode estar entre as prioridades. [...] cuántas representacións se poderán facer en Galiza de *Woyzeck*? Contadas. Unicamente nas cidades a para contadas persoas afeitadas ao teatro e unha ampla formación. Aínda que haberá tamén alguns máis que queren amosar a súa cultura, asistindo á súa representación con cara de estar metidos de cheo na obra. [...] este non é o camiño cara potenciar o noso teatro, para voltarlle ao pobo o gosto e o interese polas representacións” (A. E. 1984).

³⁵ Algunhas recensións críticas non podían ser máis elocuentes: “Demostrar que aquí pódese facer “teatro de altura” pode ser importante, pero eo moito máis que o pobo vaia ao teatro” (A.E. 1984).

Tamén no que ten a ver coa lingua se estaba a abandonar pouco a pouco a difícil equidistancia –procurada nos anos setenta– entre a ampliación e modernización do idioma e a vontade de o manter accesíbel –e recoñecíbel– para o conxunto do pobo galego-falante. As encenacións do *Centro Dramático* presentaban unha lingua culta, ampla e moderna que ultrapasaba os usos defectivos aos que se vira reducido o idioma até había moi pouco³⁶, mais a prosodia dos actores non mereceu unha atención especial³⁷ –feito que non pasou desapercibido á poboación instalada na lingua do país.

O elitismo do que foron acusadas as primeiras encenacións do *Centro Dramático* foi rapidamente proscrito desde as instancias gubernativas³⁸ e ligouse directamente o éxito de público co xénero cómico. Este razoamento non tiña en conta que a comezos da década de setenta a poboación galego-falante se sumara á celebración teatral non porque fose máis ou menos amena, senón porque era unha vía de dignificación que o rescataba das posicións máis periféricas dun sistema agresivo que facía escarnio dos seus trazos distintivos e porque esa actividade social lle reportaba unha posición privilexiada no sistema desde o momento en que uns actores fundamentalmente urbanos e instalados na lingua española tomaban os galego-falantes como valioso referente –cando menos no nivel lingüístico.

A política cultural do Goberno autonómico non pretendía unha intervención real en favor dos repertorios galegos –entre eles, os teatrais–, pois encubría a intención contraria. O partido que exercía o poder nunca tivo entre os seus obxectivos a consolidación en Galiza dun sistema diferenciado, mais tampouco podía desatender a lingua e os demais trazos culturais galegos, posto que o novo poder descentralizado se vería privado dun dos seus principais elementos

³⁶ Tras eles estaban dous dos dramaturgos galegos máis preocupados pola dignificación do idioma galego nos palcos: Manuel Lourenzo, responsábel da tradución de *Woyzeck*, e Roberto Vidal Bolaño, autor de *Agasallo de sombras*.

³⁷ A formación foi unha das tarefas encomendadas ao CDG desde a súa fundación, mais o primeiro curso non se celebraría até a primavera de 1985 e non foi contemplada no mesmo a capacitación dos actores en lingua galega.

³⁸ As camadas dirixentes estaban dispostas a malograr calquera tentativa de colocar a actividade dramática galega en posicións que puidesen ameazar a prevalencia da cultura española como vía de acceso ás vangardas e de obtención do valioso capital cultural. Unha actividade marxinal –museística, anecdótica, folclórica ou populista– non molestaba á ideoloxía da elite no poder; no entanto, un teatro diversificado que non se vise reducido a un *ghetto* protexido que o distanciase do groso da poboación batía directamente cos intereses non confesos da Xunta.

lexitimadores. Aliás, unha posición contraria reforzaría o movemento reivindicativo e provocaría a perda de base electoral. Por iso, tras as demorar todo o que estivo nas súas mans, a Xunta foi presentando –condicionada polo que sucedía nas outras nacionalidades históricas– unha serie de medidas destinadas á promoción e defensa da cultura galega que, na verdade, non eran máis do que unha fachada coa que anular as demandas dunha parte do tecido social e desactivar a planificación que viñan realizando até entón os colectivos de creadores e outras organizacións cidadáns.

Un dos exemplos máis evidentes –para alén do *Centro Dramático Galego*–, represéntao a canle autonómica de televisión (TVG), que se presentaba como unha excelente plataforma desde a que consolidar un sistema cultural diferenciado. Nacida da iniciativa persoal do vicepresidente Xosé Luís Barreiro, o 25 de xullo de 1985 iniciaba a súa emisión coa intención de que esta fose integramente en lingua galega. Porén, as bondades que este novo ente brindaba para a expansión dos repertorios alternativos víronse rapidamente anuladas por unha intensa campaña de desprestixio e deslexitimación –apoada pola pasividade da Administración– que tivo a súa máxima expresión no cualificativo de “telegaita”, un termo que atacaba directamente o principal dos seus fins negándolle aos seus espectadores o acceso a recursos –a adhesión á súa programación non lles reportaría nada positivo.

A política lingüística foi igualmente pérfida³⁹, pois aparentando posicionamentos favorábeis á recuperación social do galego, estableceu un marco de connivencia coa diglosia asimilacionista que tivo a súa expresión no “bilingüismo harmónico” perpetuador do desequilibrio. Aplicado á televisión, por exemplo, impediu a definición dun modelo de lingua estándar que incorporase trazos fónicos e prosódicos decididamente diferenciados do correlato español⁴⁰ –algo que

³⁹ A Xunta non estaba disposta a promover unha mudanza que tería enormes repercusións non só culturais, senón tamén políticas e económicas: “En efecto, unha lingua propia pode converterse nun factor de creación de novas actividades e de desenvolvemento económico con importantes consecuencias no eido social e político coa configuración de novos grupos de poder e novas elites políticas converténdose nun elemento de cambio e mobilidade social. Velaí a importante conflictividade que se produce arredor destes factores identitarios dado que non se está a falar de sentimentos ou emocións individuais senón de elementos desencadeantes de procesos de cambio político, económico e social que afectan a todo o colectivo social” (Cao, 2005: 166).

⁴⁰ A creación do estándar oral –un elemento de tanta transcendencia– recaeu na propia TVG sen que existise outra institución especializada que interviñese de maneira directa: “Pola forza dos feitos e da

si fixo a televisión catalá–, de maneira que aos efectos positivos que tivo para a normalización do idioma escoitar falar a lingua de Rosalía aos protagonistas das series americanas, por exemplo, opúxose un progresivo alienamento da lingua empregada no medio⁴¹, circunstancia rapidamente advertida polos galego-falantes. A TVG fomentaba así a interiorización de que para os rexistros cultos ou coidados da lingua había que adoptar fonética e entoación españolas –tal e como se facía no telexornal. O galego oral real –con sotaque galego– continuou asociado ás camadas máis desfavorecidas ou ignorantes da sociedade polo que mantivo todas as connotacións negativas que arrastrara até entón e viuse excluído dos contextos máis formalizados.

A TVG abriu, ademais, un novo campo de traballo para os profesionais da escena: a dobraxe. Atraídos polos ingresos que esta nova faceta actoral reportaba, moitos intérpretes centraron o seu labor nos estudos de dobraxe, de maneira que o conglomerado de creadores viviu nesta altura unha verdadeira revolución froito do transvase de activos ao *Centro Dramático* e á dobraxe e a consecuente desactivación das compañías –feito que propiciaría o relevo de creadores escénicos a través da incorporación de novos grupos profesionais.

Como durante estes anos non se deu ningún outro tipo de iniciativa decidida que procurase o melloramento da competencia lingüística dos actores –principalmente nos niveis fónico e prosódico– e, no xeral, a política en materia de difusión do idioma concentrábase no apartado léxico e morfolóxico⁴², a dobraxe

necesidade, correspondeu na nosa historia recente ao departamento lingüístico da TVG o duro labor de ter que ir dando solucións sobre a marcha ás amplas áreas non lexisladas e aplicar unha fonética normativa, exercendo así unha autoridade parcial (non se estendía, nin moito menos, a todas as emisións) e para a que só estaba facultada polo poder económico da TVG como pagadora das dobraxes que encargaba ou das producións que adquiría (mais case non hai dobraxe nin produción en lingua galega se non as compra a TVG) [...] Ora, o que nunha fase inicial podía explicarse con carácter transitorio, acabou prolongándose sen cabo, creando unha situación tan anómala como a que supón que sexa exclusivamente un departamento da TVG e non os profesionais lexitimados para facelo (os titulados pola Universidade en Filoloxía Galega) a autoridade encargada de certificar a calidade lingüística das producións ou as dobraxes” (R. Veiga, 2004: 323).

⁴¹ Raúl Veiga (2004: 321) comenta algúns dos trazos desta desnaturalización: “Se os rexistros da dobraxe podían resultar por veces non aceptables, o problema non estaba (non podía estar) no galego. Radicaba no obvio carácter de traducións que tiñan os textos (cando o procedente é unha reescrita), nos castelanismos fonéticos e prosódicos, nos manierismos herdados da dobraxe castelá, en rexistros lingüísticos incoherentes, escasamente diferenciados, ou que non se daban emancipado do padrón da escrita para ofrecer unha imaxe da lingua oral viva e verosímil”.

⁴² A pesar do valor que se lle recoñecía ao teatro e os medios audiovisuais –incluída a TVG– na consolidación do galego como lingua nacional, as institucións galegas –Consellería de Educación e Cultura, Universidade, Instituto da Lingua Galega...– non programaron ningún curso especialmente dirixido á capacitación idiomática dos actores e locutores. As consecuencias foron gravísimas.

axudou a propagar entre os traballadores da escena o modelo de lingua oral que se estaba a instaurar na televisión, fenómeno que provocaría o distanciamento do público galego-falante da actividade dos palcos –perda que se unía ao malogro do consumo burgués, maioritariamente español-falante, que se deu após as primeiras estreas do CDG. Na segunda metade da década de oitenta, o coidado pola lingua a todos os niveis converteuse nun trazo tan infrecuente nas encenacións galegas que as escasas excepcións chamaban poderosamente a atención de público e crítica⁴³. O desleixo lingüístico e a diglosia presidían os procesos creativos⁴⁴.

5. A deserción popular intensifícase na última década do século vinte

A finais da década de oitenta, o público urbano mostrábase indiferente á oferta teatral galega e non achaba motivos para asistir ás funcións dos grupos do país –non se gañaba prestixio, nin posición social, nin capital cultural, nin nada⁴⁵, e relacionábase con demasiada frecuencia a actividade escénica ora coa “telegaita”, ora co conflito, a penuria, etc.

O rural, aínda maioritariamente galego-falante, fora quen sancionara a (re) fundación dun sistema teatral que incorporaba como principal norma sistémica a lingua galega, mais nesta altura non se sentía identificado con ese tipo de celebración e xa non percibía –como sucedera anos atrás– que a adhesión a estes repertorios lle reportase o acceso a ningún tipo de recurso: resultaba moi evidente que deixaran de ser referentes lingüísticos para uns actores que violentaban o galego encorsetándoo en modelos prosódicos e fonéticos españois e que os

⁴³ Os comentaristas, por exemplo, salientaban como unha auténtica rareza a lingua empregada por Manuel Lourenzo en *Mozart e Salieri* (1986), da *Escola Dramática Galega*: “[...] ha sabido [...] ofrecernos un gallego de limpa dicción y armónica impostación, tan inusual en muchos actores de nuestra tierra” (Alvarado, 1987).

⁴⁴ Así o advertía Miguel Pernas (1985): “A diversidade é grande, mais o noso idioma une á xente do teatro. Se este feito é unha realidade louvável, non é tan digno de mérito o galego que se escoita en boca de moitos actores e actrices. Non se trata de dicir un texto nun idioma concreto para que a interpretación sexa orgánica e comunique en esencia co público; todo o proceso de creación do espectáculo debe respirar as maneiras da nosa xente”.

⁴⁵ Xosé Luis Vilela (1987) enunciáboo con total rotundidade: “¿E tal o desleixamento e a preguiza dos cidadáns galegos, que seguirían a se engaiolar exclusivamente coas grandes creacións “madrileñas” –permítaseme utiliza-lo adxectivo sen ánimo despreciativo ningún– se poideran obter espectáculos tanto ou máis gratificantes en galego?”.

novos repertorios volvían a os marxinar –a partir do sotaque, un dos principais trazos caracterizadores– como xa fixeran os repertorios españois.

Finalmente, as camadas comprometidas na construción nacional tiñan agora outras plataformas en que canalizar a súa reivindicación e tamén deixaron de parte o teatro. A actividade escénica ficaba así sen destinatario.

No xeral, os profesionais do teatro non chegaban a distinguir con total clareza a renuencia aos repertorios alternativos galegos que se estaba a establecer entre a cidadanía galega e aínda consideraban que a consolidación dun sistema teatral autónomo do español pasaba exclusivamente pola mellora das circunstancias laborais dos traballadores dos palcos e o patrocinio público dun número suficiente de funcións. Así, cando en 1987 os creadores dramáticos se mobilizaron para reclamar o apoio das institucións públicas⁴⁶, non figuraban entre as prioridades da súa reivindicación a capacitación profesional dos actores ou a posta en andamento dunha planificación cultural decidida e coherente que xerara cohesión social á volta duns repertorios distintivamente galegos –nomeadamente a lingua.

A deficiente competencia lingüística dos actores para se desenvolveren en galego –factor de enormes consecuencias para a aceptación popular– non era tomada en consideración nesta altura, de maneira que o colectivo profesional en ningún momento demandou oportunidades para mellorar o seu coñecemento do galego. Nun panorama dominado polo autodidactismo, os escasísimos cursos de voz que se celebraron nesta altura estiveron encomendados a especialistas españois⁴⁷ e, como é lóxico, non atenderon ás particulares prosódicas galegas.

En 1988, no entanto, a situación pareceu mudar un pouco e cando, no seo do I Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol, se analizou a relación do teatro galego coa cidadanía e as causas polas que o público non acudía ás encenacións do país –por fin parecía que os profesionais comezaban a intuír a renuencia social aos repertorios alternativos que se fora espallando na cidadanía

⁴⁶ Este momento reivindicativo tivo a súa primeira expresión nunha orixinal cea-protesta celebrada o día 21 de febreiro no Centro Cultural García Barbón de Vigo.

⁴⁷ En agosto de 1986, por exemplo, a Asociación de Actores, Directores e Técnicos organizou –co apoio da Consellaría de Cultura– un curso de voz impartido por Jesús Aladrén, profesor da Real Escola Superior de Arte Dramático de Madrid que xa fora convidado a comezos da década pola *Escola Dramática Galega*.

galega–, a cuestión do modelo de lingua empregado nos palcos foi xa contemplada⁴⁸.

Mais non era apenas a desatención con que os actores trataban a lingua o que levaba ao público a se distanciar da principal norma sistémica que definía o teatro galego: a resistencia a asumir o idioma propio como elemento de cohesión social nacía tamén dunha política cultural negligente –interesadamente negligente– que non permitiu que a adopción dos repertoremas galegos alternativos envolvese o desprazamento cara lugares máis centrais do espazo social –noutras palabras, que non aumentase de maneira real o peso socio-cultural do individuo que se decidise por falar galego.

Aínda que os dous anos de goberno tripartito (1987-89) supuxeron “un avance na autonomización de Galicia tanto dende o punto de vista político como social” (Cao, 2005: 217) e o desmantelamento da secular estrutura caciquil figurase entre os obxectivos da súa acción á fronte da Xunta, en ningún momento as formacións políticas que o integraban –Partido Socialista Obrero Español, Coalición Galega e Partido Nacionalista Galego– abrigaron o desexo convencido de traballar pola definitiva configuración na Galiza dun sistema cultural individualizado en que se integrase unha actividade teatral definida por uns repertorios diferenciados dos imperantes no resto do Estado español.

A longa etapa de Executivos liderados por Manuel Fraga (1990-2005) caracterizouse por unha singular “galeguización” centrada na apropiación simbólica dalgúns referentes do galeguismo e nunha difusa filiación emocional aos valores máis tópicos e inmovilistas de pertenza á Galiza, desvinculada de calquera pretensión real de alcanzar a cohesión nacional á volta duns repertoremas culturais propios. No terreo teatral, dúas foron as grandes liñas que definiron a falaz intervención normalizadora destes Gobernos: o férreo control institucional e a vontade decidida de retirar a actividade dramática do primeiro plano da actualidade, aquietando e desactivando calquera tipo de polémica ou loita simbólica –factores tremendamente vivificadores para o sistema. Ambas compareceran xa cos executivos anteriores, mais será agora cando se intensifiquen e acaben por

⁴⁸ No relatorio “A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes”, Cándido Pazó puña en destaque os comportamentos diglósicos dos traballadores da escena e o desleixo xeneralizado pola lingua galega que invadía o teatro do país.

caracterizar plenamente a relación dos dirixentes autonómicos coa actividade dramática galega.

Unha das vías de control que afectou á produción teatral foi a que derivou da imposición dunha norma lingüística non consensuada⁴⁹ e a aplicación por parte de persoas sen verdadeira competencia neste idioma –e até agresivamente contrarios á súa normalización social– de medidas represivas máis preocupadas por fanaren eventuais tentacións reintegracionistas que por sanearen o discurso de castelanismos deturpadores. Un dos principais campos de actuación desta “policía lingüística” constituíuno a dobraxe, desde onde se espallaba ao teatro a través da interiorización que da represión facían os actores que traballaban en ambos medios⁵⁰.

A conxunción do crecente desinterese dos actores pola lingua galega –e aínda dos dramaturgos– coa interiorización da represión das variantes “perigosas” provocou un empobrecemento xeneralizado do idioma dos palcos, cada vez máis ritualizado e distanciado dun modelo lingüístico extenso e dúctil.

A lingua galega era un dos elementos que espertaba maior renuencia entre unha cidadanía que entendía que a súa asunción non lle reportaría ningún beneficio –antes ao contrario, representaría un enorme lastre. Os preconceptos diglósicos non diminuíron nestes anos e até certos círculos universitarios preocupados polo futuro da lingua se mostraron permeábeis a este tipo de opinións⁵¹.

⁴⁹ As *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, redixidas en 1982 polo Instituto da Lingua Galega (ILG) e a RAG, foran consagradas pola Xunta como normativa oficial en 1983, mais foi a finais da década de oitenta cando se fixo máis virulenta a represión das outras opcións.

⁵⁰ Manuel Lorenzo, un destes profesionais, protestaba enerxicamente –xa en tempos do Goberno tripartito– contra este tipo de censura castradora que representaba un obstáculo máis para quen defendía a dignificación do galego empregado no audiovisual: “Os atrancos, contra o que se di, non veñen exclusivamente da situación de dominio que a lingua galega padeceu sempre ao longo da historia. Moitos atrancos proceden tamén doutros motivos máis interiores e máis vergoñentos como os que está a haber actualmente: a imposición por parte da burocracia dun sistema sobre o que, a miúdo, o ignora todo. [...] A Administración é unha servidora dos cidadáns e o único que ten que facer é velar para que as cousas cumpran co fin para o que foron feitas; e o fin dunha lingua é que se fale e que se escriba. Por isto é polo que hai que velar” (Castelo, 1988).

⁵¹ Como exemplo, reproducimos o posicionamento de Alonso Montero con motivo da tradución de Yerma para o galego: “A tradución galega de Yerma [...] sería un capítulo máis dese tipo de promocións do idioma galego que, por seren superficiais ou anecdóticas, convértense en contraproducentes. A Filo-loxía (que é amor á palabra auténtica) ten motivos de abondo para estar desacougada. Traduci-las palabras de Lorca ó galego implica, para nós, oílas sen unha parte da súa música e da súa maxia. Comprendo ben que esta obra se ofreza, en Portugal, en portugués (como xa a ofreceu hai anos o director do Centro Dramático), pero a nós non hai que roubarnos certos matices da lingua e da poesía das escenas de Lorca” (Alonso Montero, 1990).

Os comportamentos diglósicos espalláronse tamén entre os envolvidos na creación de espectáculos, que interiorizaron que o galego só resultaba útil como “lingua funda”⁵² (Pazó, 1988). Fernán-Vello lamentaba o “descoñecimento glacial” do idioma que mostraban impudicamente moitos profesionais das táboas e non dubidaba en considerar esquizofrénica a súa maneira de traballar⁵³.

A ausencia de compromiso co idioma propio e o desexo de ampliar horizontes de mercado levou ás compañías a facer uso da dupla versión dos espectáculos⁵⁴ –a galega e a española–, de maneira que no resto do Estado xa non se deron funcións na lingua de Rosalía. Rompeuse así a práctica instaurada polos grupos (re)fundacionais de empregar unicamente o galego nas súas encenacións, con independencia do lugar onde fosen exhibidas. Este foi outro dos factores que repercutiu negativamente na calidade da lingua empregada nos palcos, pois a diglosia fortemente interiorizada –unida á tendencia natural a non redobrar esforzos– levaba aos actores que participaban nestes espectáculos a extremar os coidados na versión española e desleixar a realizada na lingua da Galiza⁵⁵, que así aparecía cada vez máis desnaturalizada nos palcos. Por outro lado, con estes comportamentos se retroalimentaba a subalternidade da cultura galega a respecto da española.

⁵² “A lingua que un se bota ó lombo para se enfrentar ó estrado ou ó micrófono. Iso si, todo o que non é estrictamente libreto ou guión faise en castelán” (Pazó, 1988: 18).

⁵³ “Mesmo nalguns ensaios de obras galegas se utiliza, coas consabidas excepcións, o maravilloso, por outra banda, idioma de San Juan de la Cruz. Aquí a conciencia ética e a conciencia estética funden-se admiravelmente nun só plano desta particular realidade patolóxica: a esquizofrénica. Vexamos. O actor *ten* que *interpretar* en galego, mais o director dirixe-se a el en castellano. O actor cando deixa de interpretar fala en castellano, mais na sua cabeza e no seu corazón aínda resoan as anteriores frases en galego. O director confunde-se e agora dirixe-se a todos en galego, mais axiña se decata e cámbia ao castellano, co conseguinte relax de dous, tres ou catro actores que dez minutos máis tarde volverán a *interpretar* en galego. Como se pode traballar así? É isto posíbel? Vai ir adiante o teatro galego con esta falta absoluta de conciencia ético-estética da língua?” (Fernán-Vello, 1990).

⁵⁴ Eis un dos moitos exemplos: ““Mullieribus”, orixinal da devandita D. Bárcena [...] será exhibida, ver-tida ó castelán, en escenarios do País Vasco, Asturias, Aragón, Murcia, Alicante e Huelva. Segundo a actriz, o interés despertado por “Mullieribus” no resto do Estado pode abrir novas vías para o teatro galego en xeral” (*El Correo Gallego*, 3-3-1988).

⁵⁵ Os actores galegos entendían que se nas súas viaxes alén Miño se expresaban nun español incorrecto, agromarían logo os tópicos máis denigrantes sobre a figura do galego e iso repercutiría negativamente no seu traballo. No entanto, non consideraban que tivese a máis mínima transcendencia empregar nos palcos nun galego deturpado. Lembremos, ademais, que a competencia dos intérpretes en ambos idiomas non era comparábel.

Desta maneira, o teatro realizado en lingua galega foi percibido polo groso da sociedade como unha celebración artificial, ritualizada⁵⁶, lonxincua e completamente allea á realidade cotiá –caracterizada pola crecente asunción dos repertorios españois como elemento de cohesión social.

A deserción popular produciuse, no xeral, dunha maneira silenciosa e discreta, sen ostentosas desaprobacións ou críticas que suscitasen unha vitalizante disputa sobre os modelos de produción e consumo dos espectáculos galegos. O pouco interese que mostraba a cidadanía polas encenacións dos grupos galegos⁵⁷ levaba ás cámaras municipais –na inmensa maioría desentendidas da sorte dos repertorios alternativos aos españois– a ignorar o teatro; aliás, como a programación de creacións dramáticas galegas ficaba fóra da actividade cultural dos concellos, o público tampouco recibía estímulos que o animasen a consumir produtos teatrais feitos en Galiza. Pechábase, así, un círculo vicioso que excluía o teatro propio da vida dos galegos.

6. A situación hoxe

Nos primeiros anos do novo século, os traballadores dos palcos –así como os do audiovisual– continúan a mostrar, no xeral, moi pouca atención polo modelo de lingua empregado e o estándar lingüístico que espallan perdeu xa calquera conexión coa prosodia real da lingua viva. Nas reportaxes dos telexornais, por exemplo, chegouse ao extremo de os galegos que se expresan na súa lingua semellaren falantes dun idioma estranxeiro nun contexto xeral de lingua castelánizada e desnaturalizada. Algo semellante acontece co groso dos políticos, cuxas

⁵⁶ Cándido Pazó (1991: 28-32) consideraba que non se tiña chegado aínda á ritualización, mais advertía das nefastas consecuencias que ese fenómeno provocaría: “[...] o teatro é un dos estrados onde o uso do galego, de seguir no camiño polo que imos, pode comezar a ser un acto litúrxico. [...] aceptemos que o feito de facermos teatro en galego está aínda lonxe de ser un simple ritual, pero aceptemos tamén que de persisti-la actitude desleigada, no tocante á lingua, da meirande parte dos que fan teatro en galego, máis tarde ou máis cedo chegaríamos a esa situación. Unha situación que acabaría sendo prexudicial para o memos teatro, pois todo acto litúrxico é, case por definición, frío e distante. [...] Incomodidade, desacougo, angustia e molestia, e outras moitas sensacións negativas máis (desconexión, artificialidade, distanciamento, etc.) pode producilas un actor que ten problemas coa lingua na que fai o seu teatro”.

⁵⁷ Eis un exemplo: “O Centro Dramático Galego estreou antonte na Coruña a súa primeira produción desta tempada: “O arce do xardín” [...] O teatro Colón tiña un valeiro de público inmenso –non se chegaba nin a tres ducias de persoas [...] (Tristán de Montenegro, 1989)”.

declaracións non precisan ser lexendadas nos medios españois –a diferenza dos labregos e mariñeiros do país, que si deben ser traducidos.

Entre os intérpretes máis novos, a lingua é aceptada como un pequeno incomodo que hai que sufrir para se incorporar ao campo de xogo, unha formalidade que non chega a ser un obstáculo importante –posto que non se lles vai exixir un dominio real da mesma. A diglosia invade así todos os procesos de creación. No cinema, a situación aínda resulta máis sangrante⁵⁸.

Por moi incríbel que pareza, en vinte e cinco anos de Goberno autónomo non se deu ningunha iniciativa importante que procurase a mellora da competencia lingüística dos intérpretes galegos. Calquera comparación con Cataluña faise dolorosa.

Canto á lingua empregada da dobraxe, a prosodia continúa a ser en moitos casos pouco galega, até o extremo de un comentarista se preguntar recentemente “U-la a fonética?” nunha crónica en que daba conta da estrea dunha nova serie⁵⁹.

A falta de exixencias no que a lingua se refire ten unha importante consecuencia sobre os falantes da lingua viva, que ven como a súa competencia idiomática non reporta ningún tipo de vantaxe, isto é, que falar galego –o galego real– non propicia un desprazamento cara lugares máis centrais do espazo social. A lingua galega, en definitiva, non está relacionada coa prosperidade. Desta maneira, consérvase a idea de que para ascender socialmente é preciso se desfacer dos signos diferenciadores, nomeadamente o sotaque.

Até datas moi recentes, a intervención promovida polos sucesivos gobernos autonómicos procurou abortar calquera proceso de recuperación cultural e dedicou unha especial atención a sancionar a subsidiariedade dos repertorios

⁵⁸ “A lingua galega só se utiliza quando subvençons obrigan (autoridades: tomem nota). Mas trata-se de um uso litúrgico e forçado, um pequeno contratempo que se há de suportar. Os filmes rodam-se em castelhano (Finisterre, El lápiz del carpintero, este último “baseado no romance publicado por Alfagura”, segundo os seus próprios créditos) para a continuación ser dobrada para o galego (Campoy, Pagán & Costa, 2006)”.

⁵⁹ “Non é soportábel a continuidade dunha dobraxe ancorada nos primeiros tempos da cadea nos que a opción por unha prosodia castelanizante foi tomada como unha clara estratexia política. Que aínda hoxe se opte por dobrar con voces inspiradas en Sautier Casaseca e a escola radiofónica de Radio Madrid dos anos sesenta do século pasado é unha ofensa á nosa lingua. Voces como as adosadas ás actrices maduras desta serie circulan na liña de Matilde Conesa e Juana Ginzo e calquer semellanza coa fonética galega queda en espellismo (Aboal, 2006)”.

galegos a respecto dos españois, ou, noutras palabras, a prevalencia –tras unha importante capa de maquillaxe– da cultura estatal sobre a específica do país, feito que fai que careza de sentido para os que desertaron do idioma da Galiza –ou os que nunca o falaron– se incorporaren á lingua galega. Na verdade, resulta absurdo para o groso da cidadanía asumir o galego ou o resto dos repertorios culturais diferenciados como elementos de cohesión social.

A pregunta agora é se tras as recentes mudanzas políticas se están a por os medios para que esta situación se modifique.

Referencias bibliográficas

- Aboal, L. (2006). “Dólmen, unha serie para unha pregunta: U-la a fonética?”, *A Nosa Terra* 1229, 29-6 a 5-7-2006.
- A. E. (1984). “Unha má elección”, *A Nosa Terra* 253, 13-9-1984.
- Alonso Montero, Xesús (1980). “Un problema capital do teatro galego: o idioma dos actores” *Faro de Vigo*. Vigo. 17-10-1980 (recollido en Alonso Montero (1981) *Escritores, desterrados, namorados, desacougantes, desacongados...* Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 123-124).
- Alonso Montero, Xesús (1990) “Traicións evitables”, *La Voz de Galicia*, 28-7-1990.
- Alvarado (1987). “Escola Dramática Galega puxo en escena “Mozart e Salieri”, de Alexander Puschkin”, *La Región*, 15-3-1987.
- Álvarez Pousa, L. (1989). “Os teatreiros, esa “troupe””, *La Voz de Galicia*, 28-4-1989.
- Beiras, X. M. (1987). “Hanalfabetos” *El Correo Gallego*, 25-10-1987.
- Campoy, C.; A. Pagán, & X. Costa (2006). “Misérias do audiovisual galego. Do compromiso com a língua (III)”, *Novas da Galiza* 40, 15-3 a 15-4-2006.
- Cao, M. (2005). *A política económica da Xunta de Galicia*. Vigo: A Nosa Terra.
- Castelo, M. (1988). “O sistema lingüístico oficial utiliza-se represivamente sobre os escritores”, *El Correo Gallego*, 15-2-1988.
- C. L. (1975). “O teatro galego hoxe” *La Voz de Galicia*, 9 e 16-3-1975.
- Cortezón, D. (1984). *Teatro e Nacionalismo*. Cadernos da Escola Dramática Galega, 45. A Coruña: EDG.

- Even-Zohar, I. (1995). “Planificación da cultura e mercado”, *Grial* 126, 181-200.
- Even-Zohar, I. (1998). “Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais”, *A Trabe de Ouro* 36, 481-489.
- Even-Zohar, I. (1999). “Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”. In M. Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco-Libros, 23-52.
- Fernán-Vello, M. A. (1984a). “A estreia de Woyzeck de Xúlio Lago”, *A Nosa Terra* 253, 13-9-1984.
- Fernán-Vello, M. A. (1984b). “Compañía Luis Seoane: un “Fausto” máis que poético” *A Nosa Terra* 256, 24-10-1984.
- Fernán-Vello, M. A. (1990). “Teatro, opinión e silencio” *A Nosa Terra* 436, 14-6-1990.
- García-Bodaño, S. (1993). “Menos tramoia e más candeas”, *El Correo Gallego*, 30-5-1993.
- García Negro, M^a P. (1988). “Dez anos de defensa, dez anos de represión do noso idioma”. In *A Nosa Terra. A Nosa Historia. Decenário*. Vigo: A Nosa Terra. 159-165.
- Fernán-Vello, M. A. (1991). *O galego e as leis*. Vilaboa (Pontevedra): Edicións do Cumio.
- Gómez, X. (1979). “Manuel Lourenzo: “O millor que temos no teatro galego oxendía é o púbrico””, *La Región*, 29-6-1979.
- González, Leoncio M. (1985). “El ser o no ser del teatro gallego” *El Ideal Gallego*, 13-1-1985.
- González-Millán, X. (1994). *Literatura e Sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.
- Guede Oliva, M. (1991). “¿Qué teatro demanda a sociedade galega?”. In *Pri-meiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura, 19-25.
- Guisan Seixa, João (1997). “Prólogo para se ler (Contém instruções de uso)”. In *Teatro para se comer*. Santiago de Compostela: Lairovento, 9-22.
- Lamapereira, A. (1988). “Informe, cuase dramático, da dramática galega”, *A Nosa Terra. A Nosa Historia. Decenário*. Vigo: A Nosa Terra. 228-234.

- Lorenzo, I. A. (1980). “Pillado: El público es lo más serio del teatro en Galicia”, *El Ideal Gallego*, 11-6-1980.
- Lourenzo, M. (1978). “La salida del callejón”, *Pipirijaina* 6, 27-29.
- (1980). “Por los espacios de Galicia”, *Pipirijaina* 15, 12-19.
- (1983). “Aquela xeira de 1965” *La Voz de Galicia*, 8-12-1983.
- (2003). *A larva furiosa – Adeus, Madelón*. A Coruña: Espiral Maior.
- Luca de Tena, G. (1979). “La “Escola Dramática Galega” presentó “O incerto señor Don Hamlet”, de Álvaro Cunqueiro”, *La Voz de Galicia*, 15-6-1979.
- (2002). “O teatro era máis importante que a política”. In I. López Silva & D. Vilavedra, *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 246-149.
- Marinhas del Valle, J. (1979). *Importancia do público na revelación teatral*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- Martín, J. M. (1992). “Dualidades del teatro gallego”, *Faro de Vigo*, 23-9-1992.
- Martín, P. (1980). “O chamado “Decreto de bilingüismo””. In *Galicia no ano 79. Por 41 autores*. Vigo: Colexio Universitario, 143-145.
- Molinero, Felipe (1989). “Damián Villalaín, director del Centro Dramático Gallego: “No es fundamental ser un profesional del teatro para acceder a la dirección del CDG””, *El Correo Gallego*, 24-1-1989.
- Monteagudo, H. & X. M. Bouzada (coord.) (2002). *O proceso de normalización do idioma galego (1980-2000)* vol. I. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Montenegro, T. de (1989). ““O arce do xardín” ou a estilización da mediocridade nunha escea de melodrama”, *La Voz de Galicia*, 9-6-1989.
- Nogueira, C. (2006). “Tratade ben o galego”, *Vieiros* 18-4-2006 (<http://www.vieiros.com/opinion/opinion.php?id=49300&Ed=1>).
- Pazó, C. (1988). “Os actores e o galego”, *Congostra. Revista de Ciencia, Arte e Pensamento* 0, 18.
- (1991). “A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes”. In *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura, 27-34.
- Pernas, M. (1985). “O teatro galego hoxe, desde a perspectiva do actor”, *Galicía viva* 7.

- Pisón, X. (1994b). “Só o teatro nos leva ao paraíso”, *A Nosa Terra* 644, 20-10-1994.
- Regueiro, C. (1993). “O Centro Dramático Galego dez anos despois”, *El Correo Gallego*, 7-4-1994.
- Rodríguez, S. (1990). “Paso al teatro gallego”, *Faro de Vigo*, 4-2-1990.
- Salgueiro, R. (1992). “Escola superior galega de arte dramática”, *El Correo Gallego*, 19-11-1992.
- Teatro do Estaribel (1978). *Un Teatro Estable Galego*. Compostela.
- Ulloa, X. A. (1989). “Damián Villalaín: “A sociedade galega aprecia pouco o traballo intelectual e artístico”, *La Voz de Galicia*, 15-6-1989.
- Uriarte, G. M. (1984). “A loita dramática pola normalización teatral”, *La Voz de Galicia*, 29-3-1984. Cuaderno de Cultura.
- Veiga, M. (1984). “Desacertado chamamento do BNG”, *A Nosa Terra* 256, 25-10-1984.
- Veiga, Raúl (2004). “A lingua do noso audiovisual”. In *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia*. Compostela: Consello da Cultura Galega, 311-330.
- Vieites, M. F. (ed.) (1998). *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais.
- Vilas, G. (1988). “Cine galego: ulo?” *A Nosa Terra. A Nosa Historia. Decenário*. Vigo: A Nosa Terra. 157-158.
- Vilela, X. L. (1987). “Maraballa e maravilla na traxicomedia do teatro galego” *La Voz de Galicia*, 14-5-1987.
- Yusty García, L. (1982). “Realidade, alternativas e responsabilidade do teatro galego” *La Voz de Galicia*, 26-8-1982.