

● teatro galego, de esguello

(Notas ceibes encol da nosa vida teatral)

MANUEL LOURENZO

(Do Teatro Circo de Artesáns)

Artellar unha síntese histórica do teatro galego, por máis que ela seña cativa, supón unha tarefa dobre: de investigación e mais de recolleita dos escasos documentos que andam espallados polas bibliotecas públicas e privadas; nos máis dos casos, en cadernos manuscritos que os autores de dúas xeneracións crausuraron co nó do esquencemento, ou que teñen pasado a millor vida co gallo do traspaso a uns herdeiros desasisados.

Xa que logo, coidamos que a nosa tarefa ha consistiu tanto en dar fe das elusións máis abraiantes coma en sinalar os roteiros que ao noso parecer serían máis doados pra acadar unha síntese viva do problema noxe.

Anque ollado de esguello, o teatro galego ten teima dabondo pra encher un volume.

De queixas.

LIMIAR

O teatro galego non empeza en Castelao, como se ven pregoando dendes da aparición do n.º 120 da revista *Primer Acto*, adicado especialmente á nosa dramaturxia. Pecado que non lle é imputable a esa revista nin aos que nela discurseamos sobor da ruindade da nosa vida escénica. A raigaña do asunto pode achárese no que hai días dixera Luís Seoane, conecedor de Castelao, cando alguén lle pedíu que o desmitificara. E respondeu Seoane que desmitificar a Castelao sería ascaso botarlle máis mito por riba.

Na figura de Castelao debocan moitos ríos de Galicia. Dahí o masimalismo resultante de encertar unha soia das moitas dimensións do rianxeiro.

Por outra banda, é propio das culturas asaballadas a teima de retornar ás «probos valederas» en canto un proceso de loita mete o pé nalgún lameiro ritual ou semella detérese indefinidamente.

Repasando os índices da revista *Nós*, solpréndenos a ausencia de traballos eruditos sobor das nosas festas parateatraís: Páscoas, Nadales, Antroidos... Pero atopamos homenaxes a Ibsen, Maiakovski, etc. E traducións. Un ramallo de pezas contemporáneas, e algunhas investigacións encol da música e o baile populares, e mesmo do ballet e o melodrama. Ademais do omnipresente Arquivo Filolóxico e Etnográfico, e toda sorte de interpretacións encol das nosas Artes e da Historia.

Un traballo de Leandro Carré, *A regueifa*, podería ser a tona da pescuda que nunca se fixo, e cuia sávea, nada dos estudos etnográficos, aportaría as galas dunha plástica erguida sobor da imaxinería románica e barroca. Tendo por coroa o entendemento dunha realidade que se amostra — que decote se veu amostrando — inqueda, segundo unha mítica paleo ou devancristiá, cuio contido máxico coidamos que non foi — nin é — ben entendido. Nin, xa que logo, sería asumido na súa formalidade espresiva.

Temos, en todo caso, un interés patente polas formas orientadas a empecer a univocidade do mundo román, considerado polo Dazanove — e pola mesma «Xeneración Nós» — coma un sobreposto interesado da fala dos devanceiros: celtas, xermanos, etcétera. Un criterio diferencialista — ben pouco nietscheán, por canto non ten cara de futuro —, empecería o estudo da peculiaridade, poisque, sendo o canle dunha insatisfacción histórica, se finaba no «élan» compensatorio. Porén, a conciencia de nacionalidade dos nosos Pondal, Risco e outros literatos e historiadores, amáis de percurar unha sensibilización cara o mundo real modificable, estraran polo vello chan galego a novidade dunhas formas longamente presentidas, conocidas de esguello polos máis autentes, e cuia comprobación, anque non comprobara nada, entronizaba ese «incerto» romántico que aínda hoxe se potencia coma unha realidade xestual e sicolóxica do home galego.

Pra falar de teatro galego, habería antes que desfalar. Du seña, desmitificar. Desentollérese.

FORMAS TEATRAIS E PARATEATRAIS

Todas as culturas ofrecen, ao noso entender, dúas formas de espresividade; amas e dúas autentes, anque nidiamente atri-

buídas a un tempo e un espacio que na historia non se amosan coincidentes: a forma ritual ou primitiva, na que o home, non se sentindo dono da dinámica social — como a entendemos hoxeverque no rito as súas inqedanzas, en percura de diálogo co poder cósmico, e mais a forma filosófica, que enceta a posibilidade comunicativa interhumá, artellando a espresión como «teatro» — espectáculo da vida, posto diante dos outros pra os sensibilizar cara a door, a existencia ou o propio costume —.

A primeira tendencia atingue a unha organización tribal, acaso nómada, á que, no discurso tradicional, lle chamaríamos pre o protohistórica; nos nosos eidos, céltiga, prerromá — salvas señan as pervivencias —.

A segunda, cuio inicio no mundo occidental ben poidera ser o «ditirambo», enceta unha dinámica social, nada acarón das «polis» que agromaron ao longo das vellas rutas comerciáis que xunguiran a Europa ás civilizacións asiáticas, deístas e enigmáticas.

Xa que logo, dous xeitos de espresión ben diferentes: espresión dialogal do home coa divinidad, e espresión dialogal do home coa comunidade. No primeiro, dáse un diálogo místico co mundo, que responde misteriosamente. No segundo, hai conversa ou palique a nivel de experiencias compartidas. Primeiro, o home fala co poder; e, máis adiante, o home fala do poder cos outros homes. Porén, amas e dúas formas pódense chamar teatraís, por canto supoñen un escoitante.

A convención, en todo caso, será lei. E a espresión teatral, unha parcela de linguaxe, condenada á percura de signos autónomos que han artellar un esquelete ben diferenciado.

En Galicia, amos e dous estadios aínda se confunden e disturban. Velahí que teñamos de afondar nas artes, e, por riba de todo, no folclore, pra reencher unha lagoa teatral inmensa: a que vai das orixens da nosa cultura até un hoxe difícil e un porvir incerto.

O CASO GALEGO. POLIFORMISMO

Moitas veces nos temos preguntado por qué onda nós o teatro non acada unha espresión concreta e sustantiva. Por qué, acorón das cantigas de escarño ou da epopeia migratoria non se teñen artellado lances pra ollar e pra escoitar. Por qué non conservamos na escrita un mínimo ronsel de autoría eclesiástica nos autos que aínda hoxe manteñen o robumbio dun acerto

espresivo ausoluto, cal fora a asunción polo cristianismo do Medievo das formas do paganismo, neorritualizadas ferazmente.

Fálase de asoballo secular; fálase de colonización eterna de Galicia; todo certo. E mais de que un pobo afogado pola superposición cotián de culturas alleas se amorna e se rabena até o punto de se familiarizar coa propia timidez e pouquedade espresiva.

A Galicia que fora abranguida pola pouta romá había proceder dun xeito natural á escolma e asunción daqueles elementos que lles foran comúns a amos e dous paganismos. Trasunto que non se produce con violencia por dúas razóns: a superior cultura do invasor, e mais o grado de xermanización da potencia ocupante. O cristianismo, cando fai aparición, tampouco se ha atopar con grande resistencia; seña polo eclecticismo da doutrina apostólica naquela hora, seña pola mansedume dun pobo afeito necesariamente á tolerancia, na confianza de que logo poder á refacer o legado e rexeitalo segundo a comenencia propia, como se verá en casos bariles, tal o de Prisciliano ou o da raíña Lupa, a guindar polo carro de Iago até unha Edade Media creativa.

O Camiño de Santiago viña dando, ao decorrer dos séculos, unha prolongación daquel estilo de revancha, tan noso e sin rival coma a Guerra Irmandiña, o Rexurdimento do Dazanove ou a difícil e comprometida renacencia do presente. Por el entraran a xograría e mais a crecía do lar européu. E o pico dos canteiros de Galicia afinaba daquela as orelhas do beato castelán e mais do leigo galo, recordándolle ás razas do presente a victoria do vello, soterrado polimorfismo lítico-musical dos comenzos.

Hai no traballo da pedra, segundo o plan didáctico-simbólico do intre, un novo arranxamento das culturas líticas, reincorporadas á espresión enxebre do Medievo, con poucas novidades no que atingue ao elemento siñificante.

Compría, xa que logo, un estudo que tratase da supervivencia das formas antergas na arte e no folclore do Medievo, onda a raigaña dun teatro popular que non deixou testos escritos, pero cúa asunción pola escea galega de hoxe lle había percorrer unha «razón» social que non se leva co experimentalismo foco e alleante. Non se trata, endebén, de retomar unha cultura nos comenzos, que eso sería pura arqueoloxía, sinón de basear as pescudas estéticas e orgánicas na contempración activa — non somentes recordo — dun «xeito» social pervivinte na fala e na sicoloxía de pobo. Eis o que nós botamos en falla.

Que un home coma Castelao fora quen a artellar unha síntese de imaxes e de temas nos seus «Vellos», produciuse gracias á orella do artista, axeitada á pescuda dos indicios antepostos, na vontade de entender os xeitos contemporáneos coma unha resulta dos procesos históricos que conformaron a face actual do home galego. Velahí o interés de Castelao polas cruces de pedra — cruceiros — na Bretaña e de Galicia; o entendemento da pintura coma unha arte de profundar nas xentes, na paisaxe: «Noite de luar. Na veira dunha encrucillada de lénda un cruceiro ten arrentes de sí a mesa de pedra onde pousan os mortos pra botarlles o responso; por antre os piñeiros amóstrase a ría maina; a lúa está pendurada da ponla dun pino. O pintor ten que evocar algo máis que unha visión, pois na mesa de pedra do cruceiro, aquela mesma tardiña, pousaron o corpo morto dun rapaz que veu do servicio; por aquela congostra vai un estudante de crego cavilando na moza do pano roxo que lle roubou a vocación. E ao lonxe cantan un alalá.» Etcetera.

O ollo de Castelao fai simplemente a adición que hoxe un pintor refugaría, poisque a pintura no intre vai ao alcontro de sí mesma, purificándose no acto de escolmar os datos que lle son propios, a moitas légoas do relato literario. Eis o tema que nós lle propuxemos a Ricard Salvat perante un recente coloquio no muséu Carlos Maside.

A resposta, nembargantes, daia o propio Castelao nun brevísimos relato: «O profundador... barbeiro de sábado que amaba os libros que non entendía e gustaba de lélos todos enteiros... e sempre remataba laiándose: —Non podo profundar máis porque non sei latín.»

O mesmo Castelao, por riba que pintor, fora un «profundador» das formas espresivas devanditas, e non maismentes un pintor que un narrador, un investigador, un home de teatro.

Compría, pois, que se fixese esa pescuda das fórmulas espresivas que caracterizan a arte o folclore galegos de hoxe; ou seña, que nos compre o entendemento do proceso, lonxe dos purismos estatificadores.

Os campos ou estratos da nosa cultura, mesmo o teatro, foran rexistrados polo autor en breves notas estilísticas, espalladas por toda a súa obra. No referente a escea, non hai outro breviarío que non seña a milagreira «Peza en dous lances», o Organon do teatro galego, que Brecht suscribiría. Dibuxos e re-

latos, prólogos e discursos, tratados políticos e teoría artística, removeron o punto de mira do intelectual galego, ampliaron e inzaron a perspectiva. Non tiveron, porén, unha resulta seria na investigación, poisque se preferíu tomar aqueles datos coma punto de partida, coma rito de iniciación, denasites que ver neles unha provocación á urxencia investigadora. A consecuencia foi, como dixemos, a mitificación de Castela, a turrar por unha parálise teatral — entre outras — que, si non desfecemos á presa, ben poidera tollernos o esquelete.

A LONGA XEIRA

A forteza dos burgos galegos a mediados do século xv, cuia tona foi a segunda Revolta Irmandiña, coa ulterior revisión da feudocracia, urxíronlle a Castela unhas medidas centralizadas, que no folclore galego ficaron resumidas — non sin ambigüidade — en dúas historias ou mitos omnipresentes: o prendimento e morte de Pardo de Cela — subornificado no drama de Cabanillas-Villar Ponte, *O Mariscal* —, e mais o escuro devalar de Pedro Alvarez de Soutomaior, *Pedro Madruga*, tratado no XIX por Xan Cuveiro Piñol, e, recentemente, polo Teatro Circo, no espectáculo *Erros e ferros de Pedro Madruga*.

Dendes daquela, a nosa realidade tornóuse aínda si cabe máis aceda. A derrota do feudalismo polo empuxe da crase burguesa — pactante coa monarquía autoritaria do xv —, non supuxo pra Galicia o limiar desa Edade Moderna de amenceres. A Renacencia chámase onda nós Retrouso, si hemos de manexar unha nomenclatura xusta. No agro, o mesmo que na vila, habían de persistir os módulos feudais, máis duradeiros que en calisquer terra ibérica. A colonización que empecera o desenrolo vital do noso pobo non daría chimpado ao seu nemigo natural, o minifundio; ou ben descansaría nel. Por outra banda, a ausencia dunha burguesía dominante, sumada ao desvincallo da crase alta dos procesos creativos do país, e mais á situación servil da maioría popular, carretarían séculos valeiros. O galego, que fora refugado como espresión culta, gardábase no agro e na mariña pra usos coloquiáis, sendo a língua de instalación das crases populares. As que nunca fixeron máis teatro que o nativo, de espresión sinxela: ritos, paroladas, antroidos, regueifas, prantos, abellóns, danzas e algúns entremeses festeiros. Resumindo, un «teatro parateatral», de formas enxebres.

Haberá que chegar ao XVII pra atopares a breve peciña que sinala o comenzo da literatura escénica galega. Trátase do tan citado *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, de Gabriel Feixóo de Araúxo, composta no ano 1671.

Leandro Carré, no seu caderno *Teatro*, publicado hai uns anos en Porto, arranxa novos datos dunha evolución teatral hoxe ñorada ou esquencida: «Sabemos que durante a invasión francesa representáronse algunhas peciñas bilingües e puramente galegas, según podemos ver pola impresa de aquela época; mais, tampouco se conserva orixinal algún pra que poidamos xusgalas, inda que supoñemos foron obras de circunstancias», citando deseguida os nomes de Manuel Pardo de Andrade, Felipe Enciso e Vicente Villares, como autores dalgunhas delas. Logo, o vello Carré síguelle o resto á incerta literatura dramática de primeira metade do Dazanove, resumida nun mollo de testos, ás veces incompretos, ás veces nin xiquera conservados, tás os que deron pé a unha manchada de entremeses citados polo folclorista Lois Carré. «conque se daba remate ás tascas ou espadelas do liño». E, máis adiante, fala de «unha sorte de esceas que podemos considerar como un arte teatral rudimentario», referíndose ás farsadas festeiras, cuias derradeiras manifestacións nós estudamos no intre, e ás que consideramos nidiamente teatraís, de orixen máis ou menos culta.

Xa dixemos que a pobo, galegoparlante, conservóu unhas formas nativas — parateatráis — espidas de caguña literaria. A trasmisión, en todo caso, era oral e visual. De conservárese os diálogos, éstes non serían máis que «recordatorios» dalgunha personalidade ou curioso participante, cuia preservación resultaría milagrosa. Noustante destes manuscritos, cando teñen unha orixen culta, aparécennos aeito restos no folclore.

As festas parateatráis non pasaron á escrita, anque foron e siguen sendo citadas nos xornáis, estudos etnográficos e históricos, e constitúen moitas veces o celme de narracións e cantigas espalladas polas catro provincias.

O xornalismo da época romántica é o primeiro en se ocupar de tás formas enxebres, si ben máis por canto eran enxebres que por tratárese de manifestacións dunha cultura marxinaría. En canto á súa presenza na literatura popular, as ditas formas reconócense no fabulario emparentado coa literatura gala, cuia vía de penetración sería o Camiño de Santiago. A notoria movi-

lidade e contraste de certos episodios dialogados — algúns hai emparentados cos «fabliaux» —, fala da súa orixen lúdica, inzada en teatralidade.

Pero serán as outras probas, as nativas, as que poñan o eixo. A «regueifa» — pan das bodas que se disputaba con cantigas; o «magosto», ou asado no monte das castañas, ocasión de esceñas dialogadas ou cantadas; o «pranto», ou choro e gabanza dos mortos, que aproveitaron Valle e Castelao; os «antroidos» e os «Mallos», hoxe semiesquencidos..., etc. Pezas pra encher un dicionario do teatro que non foi escrito, celme deste e raigaña das propostas «cultas» que nos chegan a fins do XIX, acabalo e do naturalismo.

LITERATURA ESCENICA DO XIX AO XX

O estreno, no 1903, do drama de Galo Salinas, *¡Filla...!* sinala, ao decir de Carré, a «creación do Teatro Galego». Era a primeira aparición diante do público da Escuela Regional de Declamación, afincada na Cruña. Ben que o mesmo autor cite unha representación anterior: a de *A fonte do xuramento*, de Francisco María de La Iglesia, no 1882, e no mesmo escaenario do Teatro Principal da Cruña — hoxe Rosalía Castro —.

A vida da Escola non foi longa. Un ano logo do estreno de Salinas, xa non existía. «Noustante — di Carré — os cimentos do noso teatro quedaban botados.»

Aparecera no intre un autor popular, sabedor da potencia comunicativa do teatro, Manuel Lugrís.

Veu logo unha tempada de abandono, na que se inzou, porén, o número de autores. E así chegamos au ano 15, o da creación dos coros populares.

Fora o primeiro «Toxos e Froles», do Ferrol, que xunto coa «Coral de Ruada», de Ourense, destacaron na posta en escea de «paliques», pasatempos de grande interés anedéctico. Monólogos, diálogos, sainetes «enxebres», que estaban nas antípodas do realismo, fomentando un estilo choqueiro que confundía folclore con política, no mesmo lemiar do nacionalismo.

Compre decir que a tradición dos «Cuadros de Declamación» dos coros xa entrara en decadencia antes do ano 36. No intre, soio «Cantigas e Agarimos», de Compostela, mantén a tradición do «Cadro».

No ano 1916 creáronse na Cruña as Irmandades da Fala, as que tres anos logo fundarían o Conservatorio Nazonal de Arte

Galega, chamado na súa etapa darradeira, «Escola Dramática Galega, e tendo o paralelo en Vigo da «Agrupación Dramática Gallega».

As Irmandades presentáronse ao público cruñés con *A man de santiña*, do poeta Ramón Cabanillas, xa citado por unha fermosa peza histórica, que fora a máis parcial e indocumentada da nosa dramaturxia.

Leandro Carré, que fora o director da Escola e o autor máis prolífico no teatro galego, fala de cento noventa obras por el conocidas. Os autores son moitos. Soio o arquivo do Teatro Circo, iniciado hai ben pouco, recolle un medio centear, daquela época. Pero non compre aquí facer unha reseña numérica nin apreciativa dos valores; información que xa, polo demáis, conecerá o lector atento no resume que fixo Manuel María pra o número especial de *Primer Acto*. A razón é sinxela: de seguir un criterio enumerativo poderíamos facer caer no ledo espellismo de substituir un fenómeno histórico de certo rebumbio por un fenómeno teatral cujas ponlas murcharon antes de dar a folla.

Daquel tempo quédanos a lembranza de saber que non foi o que non puido ser. A hora de Stanislawski, Ibsen, Appia, non sonou entón nin nunca en todo o chan ibérico. E, noustante, as Irmandades matinaron un sistema, un método de produción que hoxe compre estudar. Tamén sabemos que as propostas galegas daquela hora, non sendo tan boiantes coma as castelás, formalizaban actos ideolóxicos. Pero tampouco se pode gabar o noso drama de contido realista; de ter sido unha imaxen dialéctica do mundo e dos problemas do seu tempo.

NOVAS PRECISIONS

O espello de Sthendal, chantado á veira do camiño, apenas dera recollido onda nós outra cousa que verbas, paliques, ensoños. Ningún poeta modernista, como Valle Inclán, inventou os espellos tortos do esperpento galego. Esperpento temático — si eso non fora un contrasenso — áchase nalgunhas das historias cuia reseña omitíamos. Porén, a formulación práctica dase no teatro de Valle, e mais a teórica tamén. ¿Pero quen conocéu a redación orixinal galega que don Ramón fixera do seu *Romance de lobos*? Afírmase que existe, e, noustante, a súa aparición hoxe non significaría moito pra o teatro noso, considerado coma tal.

Pero a custión é outra.

Abondan, levámolo dito, os testos dramáticos. Mais as noticias sobor deles, e, en xeneral, sobor de todo o movemento teatral, son escasísimas. Algúns artigos, folletíños, charlas, un par de entrevistas, compoñen o corpo teórico do teatro galego até hoxe.

¿Sempre foi logo tan ruín?

Enténdese que o movemento teatral nado co século non acadara máis urxencia que a nidiamente descriptiva. O galego era entón un idioma de pouca tradición escrita, mesmo no forma poética, a que se coidaba máis axeitada á súa estrutura.

Velaquí temos a contradición. O autor, avincallado á terra pola orixen e mais pola preferencia ideolóxica, fora educado en castelán, tiña unha cultura castelá. Conocedor, polo xeral, dos movementos literarios do seu tempo, había de traducir en fórmulas burguesas un teatro cuíos personaxes — pola teima de fala — nono eran, nin o destinatario podía ser burgués. Nótese que digo «pola teima de fala», non querendo entrar no celme do asunto, que nos levaría ao discurso das contradicións eternas do intelectual cara a política. Porén, o teatro galego era sostido polas crases medias, inzadas de patriotismo, das que saíron autores, actores, espectadores, críticos. Xa que logo, as maneiras foráneas — naturalismo sainetil, obra de tése, drama histórico ou poético —, non precisando máis tramallo que o diálogo pra revinchar, eran as mesmas armas do colonialismo que se esconxuraba. Pedirlle nesta xeira un Valle Inclán ao noso teatro, valía o mesmo que xurar que o autor de *Luces de bohemia* non escribira na súa patria por antigaleguismo.

UNHA PAUSA. TEATRO NAS AMERICAS

A crise do 36 supuxo o meirande alto espresivo da galeguedade. Homes e ideas seguiron os camiños inventados pola emigración, onde o gran Castelao, Blanco Amor e outras xentes proseguiron e en certa maneira revolucionaron a arte escénica galega, introducíndolle o elemento lúdico, sin o cal non se pode falar de teatralidade. O pioneiro foi, según «Tacholas», Varela Buxán, fundador en Bós Aires da «Compañía Gallega Maruja Villanueva», a que estrenou a obra de Castelao no ano 41. Máis adiante, no 57, Blanco Amor — o fungueiro da nosa narrativa, hoxe retirado en Ourense — funda o Teatro Popular Galego, que estrenou *O Cantar dos Cantares*, da súa autoría.

Compre decir que aqueles anos eran, nos países da Prata, de euforia creativa. Buscábase un teatro autente, unha nova linguaxe nacional, que lle debiera menos ao padrón galo ou ibérico que ás formas enxebres. Os «teatros independentes» da Arxentina, México, Uruguay, comenzaban a botar daquela, acarón da narrativa e da poesía, o estrume do Rexurdimento. Que o teatro galego, afogado nas poutas do trasterro, non se atopaba en condición de aproveitar.

VOLTA AOS COMENZOS

Na Terra, as cousas non iban millor. O galeguismo derrotado había de se reinstaurar sob a forma patética do esteticismo evasivo. Non tanto no teatro — empresa ben ilusoria, daquela — canto na poesía e na narrativa. O rescate da fala urxía tanto coma o non perder o tren da vía política; endemáis, amas e dúas empresas eran paralelas.

Até o ano 46 non se pubrica máis literatura galega que unha zarzueliña que fora estrenada en Lugo no 43. Dendes daquela, os feitos máis notabres foron: A fundación da Editorial Galaxia en Vigo, á que logo lle seguiron outras; os traballos escénicos do Centro docente Fingoy, de Lugo; as representacións do grupo teatral de «Cantigas e Agarimos», de Compostela, e mais do «Teatro de Cámara de la A.C.I.», da Cruña; o «I Certame Literario do Miño», de Lugo, que premiara a obra de Cunqueiro, *A noite vai coma un río*; unha serie de representacións en Lugo, Betanzos, A Cruña, Vigo e Ourense; unha nova literatura dramática, nada á sombra das editoriales; as tres convocatorias do «Concurso Castelao de teatro galego», que deron a conocer os nomes de Xenaro Mariñas e Xohana Torres, cunhas propostas de diferente interés; as traducións de autores estranxeiros, publicadas pola revista *Grial*, de *Galaxia*; o II Certamen de Teatro Nuevo», do Axuntamento da Cruña, onde se estrenaron *A revolta*, de Xenaro Mariñas, e mais *O señor Bonhome e os incendiarios*, de Max Frisch; a creación de varias asociacións culturáis interesadas polo noso teatro; a creación do «Grupo teatral O Facho», da Cruña, que eu dirixín naquela xeira, con estrenos de Castelao, Pimentel, Celso Emilio, Muñix, Brecht e Max Frisch; a aparición do Tetro Circo de Artesáns, con Osvaldo Dragún, Celso Emilio, M. Lourenzo, Rosalía, espectáculos colectivos, cursos, estudos escénicos, publicacións; o teatro rural, de novísima formación...

ALGUNHAS MOSTRAS

O teatro escrito na posguerra abandonou en parte a temática rural; e, definitivamente, o patufismo espresivo. ¿Xa que logo pódese falar dun teatro descolonizado? Fáise difícil no intre o achádego de pezas sainetescas, mentras abundan os viaxes — incursións — ás avangardas europeas, coa chata dun notorio retraso. ¿Será que o teatro galego se aburguesa?

Sinalemos as correntes.

As lecturas de Anouhil e Giraudoux en galego promoven — cicáis — unha querencia polos mitos clásicos: Ulises, Orestes...; teatro mimético, libresco, dos autores máis novos daquela primeira xeneración: Franco Grande e Arcadio López Casanova. Un caso aparte é o de Cunqueiro, cuio *Don Hamlet*, escasamente teatral, procede dunha lectura especial, «cunqueiriá», de Shakespeare. O caso de Cunqueiro é compartido por outro gran creador das nosas letras: Ramón Otero Pedrayo — chamado O Patriarca das letras Galegas —, cuia *A lagarada*, *O desengano do Prioiro* e outras pezas inéditas son estourantes mostras dun dionisismo galego que ven de soterradas fontes ancestráis lelixión e pantasma, viño, amor e morte empreguizan o mundo deste Ghelderode noso, cuio teatro nunca foi representado. Porén, o caso de Cunqueiro é máis sintético, máis mítico que ritual. As súas pezas son fermosos decires de todos e de ningún tempo.

A tradición de Castelao, Dieste e Fole — cuías propostas son, polo demáis, ben diferentes — revive no Carballo Calero da *Farsa das zonas*, no Bernardino Graña de *20.000 pesos crime*, nunha comprida tradución de Plauto, feita por Aquilino Iglesia Alvariño...

Chéganos, por outra banda, o realismo poético — simboloxía de espresión naturalista — de Xohana Torres, eminentemente literario; a homenaxe camusiá de Xenaro Mariñas, con outras farsañas de corte lorquián; o «ausurdo» no *Auto do prisioneiro*, de Carballo Calero; o tema histórico no *Prisciliano*, de Daniel Cortezón; algunha que outra tradución de Shakespeare, Eliot, etc.

Unha aprousimación gráfica ao tema percisaría de mais datos e de novas e estrictas precisións. Hai un teatro que non se publica nin se oílla, escrito polos máis novos, e hai tamén os traballos que algúns grupos encetan, a partir de textos propios ou alleos. A súa relación, porén, supera os límites dunha reseña.

NOTAS CEIBES

O teatro galego é, no intre, un fenómeno libresco. Que foi imaxinado ás veces coma simple proiección do autor nun terreo fecundo. Un teatro que pasou do ruralismo ás formas estranxeiras de avanguardia, a se manter de imaxes e problemas que atinguen a un punto de evolución non vivido onda nós. Formas espúreas dunha intelectualidade que padece no lombo o trallazo dese colonialismo cultural, estético, económico e político do que falamos ao comenzo.

O bilingüismo aínda non é en Galicia un idioma maioritario. Sigue tendo o galego esta prioridade. ¿Por canto tempo? O autor, o universitario, vive nun universo — a cidade — castelanizado, habendo de moer e remoer o cálculo da propia situación, si non quere afondar nunha contradición de base. O teatro recolléu — ben que indireitamente — esta contradición. Atópase nun bon mollo de testos a impresión de desacougo. Refírome a un caso que xa parece superado: o dos autores que trataron ambientes e personaxes burgueses, os que, pra se espresaren en galego, tiñan de seren elevados a símbolos polos que resultaran irreconocíbles como tás sala de estar ou Xan e Pedro comerciantes ou ministros. A maior transixencia das crases burguesas que se opera hoxe — ascaso dada por unha meirande intransixencia da avanguardia cultural — empeza a remover o vello prexuício, de xeito que a evasión está inxustificada no intre.

O centralismo da política española afía unha punta especial no caso das culturas «rexionáis». Endebén, o teatro non consinte o illamento da vida contemporánea, nas súas manifestacións sociais e culturais.

Galicia empeza por non ter escola propia. A información, tamén, se ve oustaculizada polos intereses políticos e económicos. Mentras, por outra banda, sofre a promoción dun galeguismo de gaita do fol, o que acadou resposta doada no poeta:

«Escoita, puto nefando
criado na servidume,
non pasará o contrabando
dese teu noxento estrume.»

O feito de que aínda se teñan as manifestacións culturais autóctonas por actos subversivos, fala dabonde da ruindade das conquistas no campo cultural. Pero tamén da resistencia diante dunha situación disolutiva.

O teatro, por non ter acadado no intre a forza que encetaron outras manifestacións, vé máis difícil a súa obra. Por outra banda, sin ter experimentado as crises ideolóxicas e estéticas da escea mundial, rexistróu as consecuencias — os masimalismos — que aquélas produciron. Poñer o carro, e logo os bois. Eis o tramallo da miña ponencia no Festival Cero do ano 70, «Las posibilidades de un teatro gallego». Desta remacho o que dixera alí: que Stanislawski, Brecht, Grotowski, teñen que ver moito con noso en canto nós teñamos algo que ver con eles.

Hoxe, noustante — año 1973 —, queda pouco daquelas teorías que argallaban aprendices de bruxo en vacacións. Os anos — ás veces os días — poideron con elas. Nin ún soio dos bruxos erguidos perante a III Semá de Teatro da Cruña — a primeira ocasión, gallada pola mímese — foi capaz de soste activamente a teoría imposibilista do teatro galego; antes ben producíronse, nos anos derradeiros, as revoltas dalgúns comprometidos coa teoría oficial. Si a removida fora auténtica, non é tempo de xuzgalo. A historia lastra e pesa; os prexuícios duran. Endebén, temos un feixe de razóns pra defender a tese evolutiva.

ALGUNHAS RAZONS

O Teatro de Cámara en Galicia, agás dun par de casos, veu iñorando adrede a realidade do país, e, por suposto, o idioma. O triste repertorio dos grupos paraoficiais — os máis solventes — non interesóu a máis teatro galego que ao que fora axeitado pra vender aos paradores de turismo; teatro becado pra adobío das ceas medievais: un subproducto turístico. Compre decir que ese teatro sin freba resulta dobremente lamentable no caso de Galicia. Compre decir tamén que esta especie lle toma de empresto as formas ao «teatro independente», dándose o escarno dun caso ben conocido: a imposición dun «galego de Valladolid» ás señoritas que facían unha obra «en galego» que trataba problemas do agro andaluz.

Pra o Teatro de Cámara, tamén dixera o poeta:

«Anque a tí che importe un pito,
sabrás que é cousa sabida
que estás incurso en delito
de apropiación indebida.»

O que poida siñificar esta choqueira «posta ao día» das agrupacións conservadoras, dependerá do que nós mesmos lle pidamos ao teatro, e mais dos límites do noso galeguismo.

Por outra banda, o teatro independente, que non é máis que a denominación de facto coa que moitos grupos, ao longo da península, recraman un profesionalismo de dereito, está reñido coa lexislación en vía, por canto ela supón o tronchadeiro do que lle é máis esencial ao teatro: o público. A actual lexislación provoca un elitismo que contrasta coas necesidades expresivas e comunicativas —fame— da nosa sociedade hoxe. A situación semella pavorosa. O teatriño de furgoneta *Goliardos*, por exemplo —, non tivo parello en Galicia, agás no caso do Teatro Circo, o máis movente —ao tempo que o máis limitado, xa se entende— do país. As actuacións do T. C. fora de Galicia son, polo demáis, escasas, non tendo ás veces outra teima que a supervivencia, difícilmente conquerida, día a día.

O teatro rural, nado acarón das eirexas, empresas, teleclubs e asociacións diversas, sob a fórmula dun teatro de tema campesiño, progresa cautamente. Sempre tendo por diante a nemiga do caciquismo. Os grupos de Escairón e Ribadeo —amos e dous en Lugo— son os mestres desa cazurrería diante dos poderes da que compre decir que é boa semente de futuro. Traballan xeralmente en cines ou locais cedidos prá ocasión, e o repertorio vai dos clásicos galegos —Dieste, Castelao, etc.— ás traducións de Arniches, Valle, Lauro Olmo... Teatro de urxencia, que compromete a moitos, feito un pouco como se pode, pero noustante ricaz en expresión enxebre. Teatro do que cicáis un día saia ese «Oratorio» homilde e poderoso que outras xentes, en parellas condicións, enarbolaron.

Nesta xeira aparecen novas xentes e novos momentos nas asociacións culturais de siño galeguista. As da Cruña, Vigo, Santiago, Ribadeo, Monforte, Lugo, Pontevedra, Rivadabía, etc., conteñen ese grao que xermola. Nós —T. Circo—, perante as nosas conferencias e traballos prácticos cos grupos de teatro, temos abondo ocasión de tentar o «esprito» deste movemento novo. O que ás veces non sabe de leis nin de censuras, pero que, sabendo ou non sabendo, ademprende a argallar uns xeitos novos de lle poñer peito á realidade, aínda inconfesa, do teatro noso.

NOTICIARIO E REMATE

Recentemente, a Asociación Cultural O Facho, da Cruña, convocou un concurso de teatro infantil de autoría galega.

No intre, fálase de resucitar o Premio Castelao de Teatro Galego que encetara a Asociación Cultural O Galo, de Compostela.

A Asociación Cultural Abrente, de Ribadavia, convoca un dobre certame de teatro en galego, pra autores e pra grupos.

Un total de seis grupos galegos levarán a Ribadavia espectáculos sob o rubro de Blanco Amor, Rafael Dieste, Eurípides, Otero Pedrayo, Jorge Díaz, Celso Emilio Ferreiro, Alfonso Jiménez... O certame non será competitivo, máis que prano caso dos autores. No xurado, entre nomes galegos, Ricard Salvat.

O Laboratorio de Formas de Galicia erixe en Sargadelos un Auditorio de Pedra. Isaac Díaz Pardo, o seu promovedor, é outro caso de artista plástico interesado grandemente polo teatro.

En Monforte de Lemos véndese de formar unha Asociación Cultural promovida por Manuel María, o autor de *Barriga Verde* e doutras pezas teatraís. O grupo monfortino vai estreñar espectáculo con firmas de varios autores.

O Teatro Circo forma o Arquivo e Biblioteca do Teatro Galego e investiga na historia e nas formas do noso teatro. Tamén propuxo, derradeiramente, un par de espectáculos: *Erros e ferros de Pedro Madruga*, escaño do mundo feudal, e mais *Ipólito*, polos vieiros da traxedia. No intre prepara cursillos, charlas e nova programación.

Outros grupos dispoñen ou xa teñen montados espectáculos galegos: «O Galo» e mais «Ditea», de Compostela; «Extensión Agraria», de Ribadeo; «Aficionado», de Marín; «Abrente», de Ribadavia; «Santa Compañía», de Pontevedra; os grupos de Monforte e Escairón, etc.

Un ledó soño. Cicáis unha posibre realidade.

Pero esta vez os comenzos son nosos. E máis que nunca confiamos neles.

A Cruña, 3 de Marzal de 1973.