

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(XXV)



Roberto Vidal Bolaño
Escritos sobre teatro

XUNTA DE GALICIA

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(XXV)

Roberto Vidal Bolaño
Escritos sobre teatro
(Posicións e Teoría)

Edición de
Luís Cochón

Colaboración de
Lorena Domínguez Mallo

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(Cadernos galegos de pensamento e cultura)

Directores:

Luís Alonso Girgado
Xosé Luís Cochón Touriño
Ramón López Vázquez

Consello asesor:

Xesús Ferro Ruibal
Xosé Manuel García Iglesias
Anxo González Fernández
Ramón Mariño Paz
Anxo Tarrío Varela
Andrés Torres Queiruga

Edita:

Xunta de Galicia
Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Secretario Xeral de Política Lingüística:

Valentín García Gómez

Coordinador científico:

Manuel González González

Director Técnico de Literatura:

Anxo Tarrío Varela

© Textos de Roberto Vidal Bolaño

Outros textos

© Luís Cochón

© Gustavo Luca

© Manuel Quintáns

© Xan Vieito

© Ilustracións de cuberta e do interior de Roberto Vidal Bolaño

Maquetación e impresión:

Grafisant, SL (Santiago de Compostela)

ISBN:

978-84-453-5085-0

Depósito legal:

C 714-2013

ÍNDICE

1.	Nota editorial.	7
2.	<i>Que quedará do cómico?</i> Luís Cochón.	9
3.	<i>Fábula do poeta na cadea.</i> Gustavo Luca.	13
4.	<i>O tratamento do mito no teatro de Roberto Vidal Bolaño: “Días sen gloria”.</i> Manuel Quintáns.	17
5.	<i>A querer ser cómicos.</i> Xan Vieito.	27
TEXTOS DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO		35
1.	[Des que, non sen poucas dificultades...].....	37
2.	O espacio teatral. Unha viaxe arredor do círculo. [Unidade didáctica para alumnado adolescente, ó que o autor sempre quixo chegar].....	41
3.	O teatro (1900-1990).	67
4.	Perspectivas do teatro galego actual (Actas das Primeiras Xornadas das Letras Galegas en Lisboa).	83
5.	Teatro con T maiúsculo (Arredor do teatro de don Ramón Otero Pedrayo).....	99
6.	Se ademais creo algo de beleza, mellor.	113
7.	Ribadavia era un crisol.	119
8.	A propio intento (Texto testamentario do autor a prol da promoción da escrita e a posta en escena de novos textos dramáticos en galego).	125
Fóra de texto (sen ano): Retallo dunha conversa nocturna inacabada entre o dramaturgo e alguén máis, a telón baixado.		135

Nota editorial

Fomos apañando algúns textos teóricos de Roberto Vidal Bolaño verbo do teatro de noso; non só escritos de seu, referidos a si propio: textos de autor; tamén artigos sobre dramaturgos varios, asímesmo de nós; ou visións panorámicas en canto teatro universal, ou en tanto dramaturxia galega en particular.

Os escritos foron, no seu día, colaboracións en libros ou en revistas (quedan fóra, por hoxe, aquelas que apareceron en xornais).

O texto 1 [**Des que non sen poucas dificultades**] sacámolo do ben cumprido programa de man de *Agasallo de sombras*.

O texto final, 8, **A propio intento**, é rigorosamente inédito, en poder de Belén Quintáns López, escrito entre o ano 2000 e o seguinte, 2001.

As pertinentes notas bibliográficas aclaran, en cada caso, a procedencia textual.

Agradecemos ás institucións e persoas que tiveron que ver, a mellor disposición para que este libro, *Cadernos Ramón Piñeiro* (XXV) viñera a lume.

A modo de preámbulo, antes dos textos de Roberto Vidal Bolaño en si, quixemos estampar catro achegas, pedidas *ex professo* para esta ocasión celebratoria a varios amigos do autor que acompañaron, co seu labor crítico, a andaina creativa do dramaturgo.

(Fóra de texto coloca o editor un retallo ou retrinco, inédito e semianónimo).

Os escritos do autor seguen a orde, máis ou menos, cronolóxica.

Que quedará do cómico?

Luís Cochón

Van aló máis de vinte anos que escribín a “laudatio” de Roberto Vidal Bolaño, no caso de recibir en Mondoñedo o premio Álvaro Cunqueiro de teatro galego, outorgado daquela a *Saxo Tenor*, unha das pezas máis solventes e arriscadas que o autor ten de seu, se non é a que sobrancea nunha obra, a súa, manifestamente circia, por densamente traballada e acaída de vez, no elenco dunha *dramaturxia total*, tronzada polo sino que non soubo agardar.

Foi Roberto Vidal Bolaño aquel animal escénico que estaba en todo, de principio a fin, onde nada lle era alleo, dende a escrita á escena: autor, rexedor, actor, encargado de tramoias e luces (nunca deixou ese labor a ninguén). Arredor de trinta proxectos que foi quen de levar ó escenario, de poñer en palabras os xestos, as voces, de pé, riba dun estaribel. Proxectos que viñeron a lume, con tanto traballo, e tantas inclemencias, como adoitan ser no teatro de noso, por aqueles cómicos, sufridos ata a tenrura, que Roberto foi disciplinando, director de teatro pero director de actores, para sacar de cadanseu o mellor de si propio.

Cantos grupos non terá inventado para labrar a liturxia da representación, esa maxia –vento e lume e fume– que é un milagre. Sempre na mesma teima ó tempo que argallaba na cabeza escena a escena, xornada tras xornada.

Asistín, admirado, por veces arroubado, ó despreguamento desa dramática total, que por trinta anos me ten acompañado –ave noitarega– nos tempos de viño e rosas, na penuria ou na desfeita máis pródiga. Vivín con xente de teatro –tan boa xente– miles de noites, sabedores todos nós que a noite era o territorio máis aquecido, onde as persoas se fan mellores na nouturnidade: esa agravante. Non sabiamos entón que a noite é o espazo da elexía, luces de artificio –Max Estrella– ata poñernos estupendos.

Roberto foi santiagués de Vista Alegre (quería que se lle notase o arrabalde). O imaxinario colectivo da cidade e as lendas urbanas están na súa obra, da primeira á última, dende *Laudamuco* que foi “señor de ningures”, a *Bailadela*, *Agasallo de sombras*, *Antollo de deuses* (onde aparecemos de comparsas algúns dos amigos cos seus propios nomes), o seu *Percival*, o escándalo de *Doentes* cando a gloriosa clase médica compostelá non tivo poder –nin peso político– para evitar que o Hospital Real se convertise no Hostal, na praza do Hospital, pasando pola praza de España, nº 1.

Pasan sobre de min trinta anos de teatro galego, galegamente, anos de amizade, de lería, conversa, discusión e cariño. Pasan sobre de min todas as *Actas escuras* que teñen sido. Acórdome de alguén que o deu todo polo teatro galego (algún que outro máis). Alguén que soubo dicir non a moitas cousas ben vistas, para se converter nun cómico de mala vida e comprometerse coa súa máis fonda vocación de autor de teatro, dramaturgo de todas as invernías, capaz de pórse a redactar ás tantas, directamente á máquina de escribir, algúns dos textos máis emblemáticos que temos escoitado na nosa escena. El sabía ben que o texto era soamente unha parte do teatro. Polo mesmo que provisorio, algo que vas atoutiñando ás apalpadelas, coma quen enreda coas verbas que han ser traducidas á linguaxe do escenario, algo que se vai facendo ensaio tras ensaio, ata vir a seu. O espírito do teatro habita un chanzo máis alto que o socalco da letra.

Como esquecer *Días sen gloria* coa peregrinación maior, ou a súa parella *Sen ir máis lonxe*, onde o autor encara fronte á figura do Apóstolo, santiagueses ámbolos dous e residentes en Compostela, veciños dos máis e menos entre eles, monólogo palpitante, intencionado pero de bo xorne, tan só para que o autor poida entender as preguntas lucidamente formuladas por unha persoa de ben, que razoa e que non comprende os silencios. Trátase dunha obra testamentaria. O autor sábese ferido de morte. Sabe que ten en si pena de vida: as toses, as metástases, pero como se non fosen con el. Morte asimilada, aínda que non asumida, e quen? Pura autobiografía, calada, sen xestos. Señor de si, Roberto, como sempre o fora.

Lembro, por último, aquela publicación que distribuíu o Piccolo Teatro, de Milán –cando Italia era quen–, na que o gran mimo Marcello Moretti, diante da campá berlinesa de Bertold Brecht, pensaba en alto: —*Dei*

poeti restano le parole, dei comici che cosa resta? Menos mal que, no caso de Roberto, o poeta nunca deixou de ser cómico, ou ó revés.

Este día (22 de xuño de 2012) a Real Academia Galega vén de elixir o persoeiro da nosa cultura que ha ostentar, para este ano 2013, o Día das Letras Galegas.

Poucos con méritos sobrados como o home de teatro total Roberto Vidal Bolaño.

Fábula do poeta na cadea

Gustavo Luca

Unha unidade didáctica a conta do Ano de Gloria de Roberto, asegura que o autor non tiña ideas de seu e que máis ben se limitaba a permear na súa escrita os aconteceres e pulsións do ramallete de deputacións no que tivera a fortuna de nacer. Fronte a unha visión tan miserábel, é ben claro que a obra de Roberto Vidal Bolaño non se deixa clasificar fóra do fío histórico do teatro popular galego nin dun esforzo prolongado no século XIX por recuperar a tradición perdida.

De certo non han faltar profesores que definan o máis próximo do teatro contemporáneo europeo como carente de razóns e mesmo de idea. Juan Mayorga, por exemplo, dramaturgo celebrado en Madrid nos días que padecemos, asegura nunha entrevista recente que “o teatro é misterio e polo tanto escapa a calquera cálculo” e, apurado polo xornalista para que defina o seu estilo, o autor asegura “defendo o teatro que nos leva a descubrir a besta que levamos dentro”. Curiosa maneira de pensar que recusa a utilidade de razoar sobre a convivencia, pero está de acordo coa idea do pecado orixinal e a expulsión do paraíso, lugar no que tanto o Papa titular coma o xubilado sitúan a fonte de todos os horrores.

Non hai teatro remoto que non discuta na voz das personaxes ou no discurso do autor, sobre a natureza do mal e do ben, acerca do abuso dunhas persoas sobre outras, o recurso á forza, o desprezo e o ostracismo intolerábel da lingua propia. Son expresións dramáticas intelectualmente dignas, ás veces aparecidas nun contexto sentimental. Hai protagonistas de Armando Cotarelo que de arrebatado denuncian un sistema de emigración favorábel ao caciquismo, e semellante protesta abrolla no medio dunha obra conforme co fatalismo burgués máis decadente. As Irmandades da Fala andaran á caza de fábulas con sentido para a cultura do país, con mentes de encerralas dentro dun escenario á italiana e non por méritos atribuídos á caixa teatral, senón co ánimo salvar un tesouro popular de razón. Nos debates de Abrente, fins dos 70, a Roberto Vidal Bolaño tiráballe do xenio escoitar que o País carecía

de tradición teatral: “tena, na comedia do XIX e baixo outras formas: nos maios, no antroido, no Sanxoán, nos xigantes e cabezudos, na vendima, nos velorios, obxectívanse unidades teatrais”.

Un autor coa Estadea

A procura dun teatro que servise de razón e de explicación colectiva fronte á marxinación, axuda a entender os compromisos do extraordinario actor e autor desde os seus comezos. Roberto ten unha primeira colaboración con Euloxio Ruibal, tan próximo na idea dunha arte da representación elemental e simbólica. Con todo, a parte principal da súa obra toda é a referencia de Rosalía e de Otero. O segredo do autor insomne é que durante a súa vida, a noite andaba coa Estadea destes dous autores. Salvando non cativas diferenzas de espazo e tempo, e as propias barbas de Roi Xordo de Roberto, o autor é na altura de Abrente a nosa Lady Gregory aborrecida do teatro sentimental, arrebatada de ver o arreguizo da rabia irlandesa en veda teatral. Para nós, a maiores da rabia, o escarnio, a burla e a saudade, a música poderosa da lingua, e se os irlandeses a perderon non foi por vontade.

Cabo da Ditadura, o alporizado concilio de Abrente quere saber cal vai ser a seguinte encrucillada do teatro. Un teólogo en excedencia quere que o futuro naza das academias, o que rebaixa de vez toda a guerrilla á condición de catecúmenos ignorantes. Outros están polo novo teatro experimental, polo expresionismo de Valle, interpretado por Nieva e Primer Acto, o teatro existencial de Buero ou a Commedia dell’Arte a partir do Teatro Popular Galego. Disfraces que apareceron de Grotowsky ás veces, con máis frecuencia de Método, poida que da dor de cabeza metodista de Strindberg, mais en xeral cunha dominante vontade de machadar as amarras da tradición. O camiño de volta está representado polo compromiso de Manuel Lourenzo de inventar un teatro clásico, pero sobre todo por RVB que se propón en solitario unha comedia propia a partir das referencias do teatro das Irmandades e de Nós.

A primeira oportunidade de grande reparto e escenografía pesada de RVB é para Rosalía. O *Agasallo de Sombras* é a primeira comedia dramática de tal nome sobre a autora de *Follas Novas* e nela a explicación da tensión vital aparece entregada a un dilema amoroso. Na realidade, a representación dos problemas da poeta coma o dunha Ana Karenina frustrada, é un invento

vello (a negra sombra dun amor imposíbel) como coartada para negar a realidade dunha parella de intelectuais nacionalistas que non pode vivir no seu propio país e que cando busca o achego e conforto dos liberais de Madrid recibe a famosa sentenza de Emilio Castelar: “Eu coidaba que eran xente honrada e simpática pero agora saen coa idea de que Galiza ten Historia ¡Por los clavos de Cristo!” Unha intransixencia que andando o tempo repetirían os republicanos de Centro con Castelao, os guerristas co PSG do Beiras etc. Se cadra o pensamento dominante non tería admitido a verdade, tanto como se negou a aturar sequera a interpretación sentimental da agonía rosaliana. A decadencia amarra en certos tempos o teatro e non lle permite a visión racional do futuro.

De todas as flores sementadas no Abrente, as de RVB probaron unha compatibilidade biolóxica antes descoñecida no noso panorama teatral. Roberto foi dunha honradez intelectual irreprochábel. A busca de obxectividade racional, de exemplificar a necesidade de sentido, e sobre todo da razón básica de vivir na cultura e o dereito de nós, atravesou toda a súa obra. Non se lle ha negar o contraste de ter chegado, contra censuras e ostracismos, a establecer a comedia nunha normalidade antes descoñecida. De todo o que traballou, quedamos co símbolo oteariano de *O Desengano do Prioiro*, a ira contra a moda de rebentar rollas de champán en sinal de xúbilo e de desprezar os vellos bocois de viño de agulla. Tamén a filípica de Roberto, de lúa feiticeira ao lombo, contra un Conselleiro ignorante e avogado da silveira e un Presidente facha. O poeta na cadea ten a forza do verso para romper os elos.

***O tratamento do mito no teatro de Roberto Vidal Bolaño:
“Días sen gloria”***

Manuel Quintáns Suárez

O pasado e, predominantemente, a cultura popular foron para Roberto Vidal Bolaño as principais fontes da súa inspiración. “Atopámonos ante un autor —escribía Luca de Tena, un dos mellores coñecedores da súa obra¹— que ten cacheado tódolos recunchos da cultura de Galicia que teñan calquera relación próxima ou remota coa escena. As máscaras, o carnaval ou entroido, os ritos e liturxias do ciclo anual do campo, os desafíos, a superstición, o conto popular, mesmo a música, son fontes ás que ten peregrinado para levar auga ao muíño do seu teatro”^{*}.

Non foron, de certo, as únicas. A Roberto, ao que resulta moi familiar evocar sentado nunha cafetería cunha cervexa na man e un pito na boca, non lle foron nunca alleos nin os arquivos nin as bibliotecas. Calquera que soubese de algo era merecente do seu respecto e da súa estima. Pero foi mesmo a cultura popular e a súa literatura de tradición oral —o conto, a lenda, o mito— a que exerceu unha maior influencia neste creador empeñado en atopar a explicación do presente e a suficiente luz para alumiar o futuro no estudo mesmo do pasado.

Ende ben, ía ser o mito o que rematase concentrando a súa curiosidade e interese. Sen dúbida, descubridor afortunado da súa relación con esa cultura que el tanto amou e admirou. Sobre el, sobre o mito, escribía o mestre ourensán Vicente Risco:²

“Nada é inútil na cultura popular, se cadra simplemente porque non existe na comunidade rural un exceso de nada, e todo é necesario valoralo

¹ LUCA DE TENA, Gustavo (1984): “Travesía de apariencias hacia Rosalía Castro”, en *El Público*. Outubro, 5-6.

^{*} As versións ao galego son do autor do artigo.

² RISCO, Vicente (1979): “Etnografía: cultura espiritual”, en OTERO PEDRAYO, Ramón (dir.) (1979): *Historia de Galiza*, p. 235-763. Ed. Akal. Madrid.

adecuadamente. Xerarquizándoo, sen dúbida, pero tendo en conta a súa utilidade. Neste senso poderíamos adiantar que o MITO é a explicación do seu mundo, a LENDA a lembranza do seu pasado; e o CONTO o modo máis divertido de ensinalo todo, pero, sobre todo, os valores que deben orientar a nosa conducta.”

“O mito –como precisa o antropólogo Xosé Manuel González Reboredo³– transmitiría verdades transcendentais, supra-espaciais e supra-temporais, do grupo que o conserva”. Mentres a lenda é a súa memoria, e o conto é o seu presente moral.

O mito é o portador sacro do destino individual e colectivo do ser humano e, polo mesmo, de todo ineludible en todas as súas consecuencias.

Os gregos, coma máis tarde os grandes autores tráxicos, descubriron na recreación e escenificación do mito clásico un forte poder catártico, purificador do espírito, da alma do espectador. Diante do tráxico espectáculo do fracaso que significaba calquera intento de modificación do destino trazado para cada un de nós polos propios deuses, resultaba unha absoluta loucura, a maior das insensateces das que fora capaz o ser humano opoñer ningunha resistencia.

Ten ademais un claro carácter universal, é dicir, aínda tomando formas diferentes en cada cultura, é sempre un dos máis firmes alicerces de cada unha delas. Intentar enténdelo literalmente ou menosprezar o seu valor é tanto como renunciar a aqueles sinais de identidade que nos sitúan nas nosas orixes máis primitivas. Decía o antropólogo Joseph Campbell:⁴ “cando se toma un mito literalmente, perverteuse o seu sentido; pero tamén, reciprocamente, cando se menosprezou coma un simple engano de sacerdotes ou coma sinal de intelixencia inferior, a verdade saíu por outra porta.”

Moitas veces chega até nós deturpado, ás veces inintelixible, e, con frecuencia, nunha aparencia de total ruína. Pero aínda nestes

³ GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel (1999) : “Sobre o folklore”, en *Galicia de lenda*. Hércules Ediciones. A Coruña.

⁴ CAMPBELL, Joseph (1991): *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, p. 48. Alianza Editorial. Madrid.

casos, como lembraba Domingo García Sabell, non se pode esquecer o verdadeiro significado que se dismula nesta pobre aparencia. Escribe o ilustre erudito:⁵

“A superstición é, por esencia, o que sobrevive. E o que sobrevive nos fondóns máis íntimos da criatura humana, alá onde non chega a luz lóxica da Ciencia positiva. Ou quizabes fose máis exacto dicir, alá onde a Ciencia se transforma noutra cousa, isto é, nunha mestura de dúas fabulosas forzas explosivas: o mito e o símbolo.”

Roberto Vidal Bolaño, referíndose ao tratamento que lle esixía o encontro cos vellos mitos escribía:⁶

“Hai sempre un algo de ousadía e de soberbia, na revisitación de todo mito pretérito. [...] Pero haino sobre todo de absoluta coherencia, de saber e nada máis –ou nada menos– ca ínfima parte dunha engranaxe de séculos, dunha cadea constante fiada por regras azarosas, pola que non obstante, e coa fin última de perpetuarse, circulan, medran, ou se transforman as grandes historias de sempre. Aquelas que anteceden á nosa propia memoria e das que só temos noticia certa desque foron fixadas, enriquecidas ou sintetizadas pola cultura popular, ou polo xenio creador daqueles que souberon ver nelas o xermolo dunha obra propia dende a que contribuír a agrandar o patrimonio de todos.”

Sen dúbida, é necesaria unha clara actitude ética fronte ao mito. Primeiro, de respecto e de curiosidade, logo. Nel é mesmo onde Roberto Vidal Bolaño, furgando no misterio dos seus segredos, quixo descubrir para os espectadores do seu teatro e para todos nós o verdadeiro sentido do noso mundo e de nós mesmos. Non, de certo, recreando, como algunha vez parece suxerir el mesmo “as grandes historias de sempre”, senón, pola contra, espíndoas sen pudor dos falsos atavíos enganosos que acabaron –xogando coas súas mesmas

⁵ GARCÍA-SABELL, Domingo (1971): “Prólogo de la cuarta edición”, p. 33s., en RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jesús: *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*. Ediciones Celta. Lugo.

⁶ VIDAL BOLAÑO, Roberto (2000): “O galo de Barcelos”, en *A burla do galo ou Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.

palabras⁷—, transformándoas “nunha cadea constante fiada por regras azarosas, pola que non obstante, e co fin último de perpetuarse, circulan, medran, ou se transforman”.

Non parece, como ten afirmado algún estudoso, que unha boa parte do labor dramático de Vidal Bolaño se centrase fundamentalmente na “desmitificación” do mito. Algo así parece, de certo, acontecer cando no escenario o sacro misterio do mito se fai transparente e humano, e toda a súa grandeza pasada se difumina nas bretemosas aparencias dunha escenificación familiar na que un que outro trazo humorístico, con frecuencia retranqueiro, se empeña en disimular tódolos seus vellos medos. Efectivamente é algo que acontece, no teatro de Roberto Vidal Bolaño, tanto no tratamento do mito clásico, coma no do máis moderno e actual. Que outra cousa é, se non, o mito do Don Xoán en *A burla do galo*—tirada dunha historia cunqueiriana—ca unha aproximación ou familiarización do universal personaxe de Tirso de Molina e de Zorrilla?

Nisto consiste fundamentalmente o labor do dramaturgo Roberto Vidal Bolaño: en facer propio de cada un de nós tódolos grandes problemas que dun ou doutro xeito, contra a nosa vontade ou mesmo como resposta a nosa indeferenza, intentan conformar ese universo que dun xeito absurdo e irresponsable chamamos noso, o noso mundo. Vidal Bolaño amosou, evidentemente, un especial interese polo mito clásico, como se acaba de ver, por exemplo, no mito de *Don Xoán en A burla do Galo* ou se pode disfrutar no mito de *Fausto en ¡Anxeliños! (Comedia satánica)*. Pero sempre, aínda nestes casos, en canto condicionan o mundo actual e sobre todo o mundo galego.

Xa en *Laudamuco, señor de ningures* (1977), Roberto enfrontaba con éxito un dos mitos máis dolorosos do seu tempo: o mito do poder absoluto coma un inevitable fracaso, posto este de relevo no comportamento daqueles que, dende o seu máis indecoroso servilismo, pretendían amosalo coma algo indestrutible e eterno. Importa pouco que poucos visen naquela obra o anuncio do inevitable final dun presente insoportable dominado polo silencio dun pobo amedrentado. Unha nova versión do mesmo mito, un ano despois, en *Ledaíñas pola morte do Meco* (1977), o mesmo anuncio do

⁷ VIDAL BOLAÑO, Roberto (2000): *Op. cit.*

poder derrotado faríase agora moito máis visible, moito máis transparente, libre dunha presenza física que, non obstante, sentía, coma todos nós ameazadoramente presente.

É con todo, o mito do camiño como símbolo da vida, o que consente un mellor achegamento ao coñecemento do proceso ao que o autor somete aquelas antigas crenzas que, coma o mito de Rosalía, forman parte dos nosos sinais de identidade. Deixando fóra deste breve percorrido, obras tan significativas coma *Rastros* (1988) –o mito do independentismo– ou *Criaturas* (2000) –o mito de Prometeo no monstro de Frankenstein– ou a mesma *Animaliños*, na que, nunha aguda crítica á pequena burguesía de chalé adosado, recrea o mito da “vida retirada” ou a vida no campo, merece a pena deterse un intre nun dos cumes da súa creación dramática: *Días sen gloria* (Premio Rafael Dieste 1992), continuada tematicamente na, se cadra, a súa obra máis importante, *As actas escuras* (Premio Camiño de Santiago 1994).

O autor parte, neste caso, dunha realidade obxectiva, dunha crenza, a crenza nun Camiño máxico que conduce o camiñante ao encontro cun mundo novo, transparente, luminoso, liberador de tódalas miserias e desacougos; un Camiño simbólico, ao final do cal, unha vez purificado na fonte dos peregrinos e substituídas as súas cotrosas roupas, que colgan agora na cruz dos farrapos, por un hábito recién lavado, se sente finalmente puro e libre de tódolos pecados do seu pasado; un Camiño, en fin, que o peregrino percorre na procura da saúde do corpo e do sosego e da paz para a súa alma.

Un Camiño real, físico, un Camiño, así, con maiúscula, que comprende tódolos camiños de peregrinación a Santiago, aínda que sexa o Camiño francés o que preferentemente reciba este título. Un Camiño que foi e é algo máis ca unha estrada ou ruta de peregrinación a Compostela. Un Camiño que na actualidade nos empeñamos en recuperar en cada un dos seus pasos –pontes, pousadas, hospitais, monumentos– como se dunha antiga estrada se tratase. Non importa que os camiñantes foran moitos, dependendo sobre todo do lugar da súa procedencia e das comodidades que ofrecera o terreo. De certo, a natural insistencia en determinadas preferencias, especialmente aconselladas coma vías máis seguras e cada vez máis coñecidas, –non se debe esquecer a importancia de “guías” como

o *Códice Calixtino* (libro V), ou o labor de bispos, reis, monxes e outras persoas, interesados en facilitar o acceso dos peregrinos á Cidade do Apóstolo Santiago— acabaron por configurar rutas máis ou menos estables que, cando se dirixen a Compostela, coñecemos simplemente co nome de Camiño.

Un Camiño, en fin, de fondo significado relixioso, cultural e histórico. Encontro do home consigo mesmo, símbolo da propia vida, esperanza dun futuro de sobrenaturais recompensas, mestre de solidariedade e universalidade. O Camiño de Santiago foi, antes mesmo da existencia da peregrinación, camiño de estrelas, guieiro de peregrinos e de soñadores de mundos libres. Como escriben os autores de *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela* (a versión galega é nosa):⁸ En case tódalas relixións, dende os tempos prehistóricos ata hoxe, a peregrinación —o camiño— “dende un punto de vista xeral histórico-relixioso, non é outra cousa que a viaxe, emprendida individual ou colectivamente, para visitar un lugar santo, onde se manifeste dun modo particular a presenza dun poder sobrenatural”. A ruta é só o testemuño físico da peregrinación, materialización viva das palabras do poeta: “camiñante, non hai camiño,/ faise camiño ó andar”.

En *Días sen gloria*, dous desfeitos sociais, un “gallofo lixoso e cincuentón” e “unha rapaza nova e de bo ver”, camiñan na procura, respectivamente, de dous milagres, a resurrección dunha morta conservada en sal e a recuperación por unha puta do amor e dos setenta réas que lle prometera un “enfouchado cabaleiro”. Camiño máxico-relixioso, cheo de simbolismos e de mil significados diferentes, que Roberto Vidal Bolaño reduce nesta obra a un simple camiño común polo que deambulan, con igual dignidade, os personaxes da máis diferente liñaxe e condición social. Ademais de Ela e El, o gallofo e a prostituta, e o cabaleiro enfouchado, pódense escoitar os pasos dun esmoleiro cego, dun esmoleiro leproso, dun ferreiro, dun tendeiro, dun taberneiro, dun santón, dun predicador, de cregos confesando, de cambistas, augadores, concheiros, tullidos, aluados, do tolo de Cira, de Camila, dun malferido, dun pai e dun seu fillo, de peregrinos, putas, soldados, palafreñeiros, lobos, santos e demos. Un camiño que se

⁸ VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José María, e URÍA RÍU, Juan (1948): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela* (Ed. facsimilar), T. I, p. 9. Gobierno de Navarra. Pamplona

debuxa lento e canso entre rúas, prazas, encrucilladas, lameiras, ríos e regatos, aldeas, vilas, igrexas, capelas en ruínas, petos de ánimas, alpendres, hospitais, pousadas, tabernas, ferrerías, mercados, bosques e fragas, e localidades coma Ostabat, Harambels, Saint Palais, Cira, Arlanzón, Sahagún, Villafranca, Compostela e “un areal o pé da mar oceána”.

Non é, de certo, un camiño diferente do que ven os peregrinos que camiñan á tumba do Apóstolo na procura da saúde do corpo e da alma. Os milagres, nos que cre tanto o vello gallofo coma a pobre rapaza nova, non son como pensa esta tan diferentes. A Ela, que pode crer no amor que un día, para se aproveitar dela, lle confesou un “cabaleiro enfouchado”, faille rir a confianza do vello no milagre que agarda do Apóstolo Santiago de que lle vai resucitar a súa dona. Os dous escoitaron o relato do pai que contaba como os “grañidos” que botaba agora o seu fillo eran o resultado dun milagre do Apóstolo:

“EL: Que se cadra era certo.

ELA: ¿O do milagre?

EL: ¡Eles críano así!

Ela: ¡Non me fagas rir!

EL: ¿Sempre te ris diante do que non comprendes?

ELA: (*Fóra de si*) ¡Non hai milagres! ¡Non os houbo nunca!”

Días sen gloria. Escena X: Milagres e maravillas, Cadro 5: Camiño adiante. (Cítase pola edición da Deputación da Coruña, 1992).

Ende ben, o gallofo non cría, en absoluto, no poder do fillo do Zebedeo, no Apóstolo que deixara este mundo e moraba agora no Ceo. El, coma tódolos peregrinos do Camiño de Santiago de Roberto Vidal Bolaño, no que de verdade cre é no poder duns restos, dunhas reliquias, que a xente non dubida que son as daquel discípulo de Xesús de Nazaret. Déixao moi claro El mesmo, o vello gallofo:

“EL: ¿Onde está ela?

(*Bótase ás cousas do carro e comeza a remexer nelas*)

ELA: Ficou alí, para sempre.

EL: ¿Alí? ¿Onde?

ELA: En Compostela. ¿Non lembra? Vai para tres días que nos puxeron fóra de portas.

EL: ¿Viva?

ELA: Non, señor.

O vello deu co traxe que traía posto a súa dona, entre as cousas que quedan no carro. É un traxe de noiva).

ELA: Era seu. Pensei que lle gustaría conservalo.

EL: ¿E o milagre? ¿E esa cidade na que lle é dada a saúde ós doentes? ¿E ese Apóstolo que lle devolve a vista ós cegos ou lle desata a lingua ós mudos? ¿Onde están? ¿Que foi deles? ¿Que foi dise Noso Señor Santiago que lle concedía o oír ós xordos e o andar ós tolleitos?

ELA: Nunca houbo tal Compostela, e vostede debera sabelo.

EL: ¡Non é certo! ¿Hai quen deu con ela!

ELA: Vese que a nós non nos asistiu a sorte.

EL: ¿Leváchela onda Santiago o Maior?

ELA: Acougue un pouco, señor. Dareille unhas fregas para lle escorrentar as febres.

EL: ¿Leváchela?

ELA: Leveinos ós dous, pero dise que el xa non está alí. Que o levaron Deus sabe onde por medo ós ingleses. Andan a rapiñar pola costa e seica mesmo chegaron a entrar na Coruña.

EL: ¡Iso explicao todo! ¿El non está alí! ¿Dáste conta? Se estivera non deixaría de facer o milagre de ma devolver con vida. ¿Onde o levaron?”⁹

Días sen gloria. Escena XV: Compostela, Cadro 4: Fóra de portas de Compostela. (Edición da Deputación da Coruña, 1992).

⁹ Será en *As actas escuras* onde Roberto Vidal Bolaño lle vai dar a súa propia resposta a esta pregunta do gallofo: “¿Onde o levaron?”

O Camiño de Santiago aparece así, nesta primeira visión dos protagonistas de *Días sen gloria*, coma un percorrido inútil, unha viaxe que só xustifican os soños, os ditos da xente, a crenza nun milagre imposible. Un camiño ao fin e ao cabo que o ser humano, agnóstico ou crente, ten necesariamente de percorrer dende o berce até o cadaleito, coma a “rapaza nova e de bo ver” e o “gallofo lixoso e cincuentón” de *Días sen gloria*.

Vidal Bolaño, recorrendo unha vez máis ao pasado, buscou no máis fondo para atoparlle o verdadeiro sentido ao máxico Camiño das Estrelas e levou os seus protagonistas até o mesmo escenario no que o historiador romano Lucio Anneo Floro –*Epitome Rerum Romanorum*– situou a escena do seu compatriota, o xeneral Décimo Xulio Bruto, o Galaico, axeonllado diante da contemplación do milagre da morte do deus Sol, afundíndose nas augas do Fisterra Galego para poder resucitar de novo ao outro día alumando de novo o mundo. No mesmo lugar, “nun areal, ao pé da mar oceána”, Ela, a protagonista de *Días sen gloria*, aínda co coitelo ensanguentado con que acababa de axudar a morrer o vello que dera a vida mesmo polo amor a ela, “*dálle un bico nos beizos e o vello déixase ir nel*”.

BIBLIOGRAFÍA:

- FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*, p. 25. Xunta de Galicia. Edicións Laiovento.
- GARCÍA-SABELL, Domingo (1971): “Prólogo de la cuarta edición”, p. 33s., en RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jesús: *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*. Ediciones Celta. Lugo.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel (1999) : “Sobre o folklore”, en *Galicia de lenda*. Hércules Ediciones. A Coruña.
- CAMPBELL, Joseph (1991): *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, p. 48. Alianza Editorial. Madrid.
- LUCA DE TENA, Gustavo (1984): “Travesía de apariencias hacia Rosalía Castro”, en *El Público*. Outubro, 5-6.
- RISCO, Vicente (1979): “Etnografía: cultura espiritual”, en OTERO PEDRAYO, Ramón (dir.) (1979): *Historia de Galiza*, p. 235-763. Ed. Akal. Madrid.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José María, e URÍA RÍU, Juan (1948): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela* (Ed. facsimilar), T. I, p. 9. Gobierno de Navarra. Pamplona.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (2000): “O galo de Barcelos”, en *A burla do galo ou Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.

A querer ser cómicos

Xan Vieito

Fai uns días estiven a lle facer una visita ao meu amigo e noutroa profesor Luís Cochón no “Ramon Piñeiro”. Volveume insistir en que escribira a historia daqueles primeiros tempos do grupo de teatro *Antroido* e do papel que Roberto Vidal Bolaño (RVB) desenvolvía polo entón. Xa mo dixeran noutra ocasión, pero as ocupacións diarias fixeron que o fora deixando a un lado, aínda que sempre tiven ganas de facelo.

A miña relación co mundo do teatro na actualidade é ocasional, e nunca vin aquela época da vida de RVB ben reflectida, tanto nos medios escritos que tiven ocasión de ler como nalgunha exposición relacionada. Ese mesmo día chamei a Ana Rosa, unha das compoñentes enxebres do grupo *Antroido* e estivemos tomando un café e conversando un bo treito ao respecto... Aínda que un ten recordos moi claros de aconteceres illados daquela época, decidín ripar tamén da memoria dos que, por aqueles tempos, tiveron relación directa co teatro *Antroido* para tratar de rescatar aquel territorio da historia.

Velaí a miña pequena homenaxe a Roberto, que perseguiu, sufriu, e conseguiu levar o teatro galego ata o máis alto chanzo. É tamen a miña homenaxe a Xaquín García Marcos, home ligado á escena teatral ao longo da súa vida e sempre vencellado ao Roberto. É tamén, como non, a miña homenaxe a aquel grupo de rapaces que levaron o teatro galego a ser representado por Galicia adiante.

[Un sombreiro descansa sobre un cadaleito na penumbra dun escenario alumado dende o fondo por una tenue luz indirecta. Semella unha obra de teatro que vén de rematar ou que mesmo escomenza a se representar. Pero o telón non se move e o público fica en silencio. É o escenario do antigo Salón Teatro da Rúa Nova en Santiago de Compostela, o cine das pulgas, das longas horas das películas de estrea ou do refugallo do Cine Club. Din que no interior dese cadaleito descansa o Roberto aínda que eu non cheguei a velo. A derradeira vez

que o vira fora o verán anterior, na terraza do hotel Vento, situado na entrada norte de Sanxenxo na compañía da súa derradeira dona, Belén. Pola mañá chamoume Ana Rosa para decirme que xa finara. Eu chamei tamén a Daniel Romeo, que estaba en Santiago por aqueles días. Alá, cara á cerradiña da noite, foron aparecendo pouco a pouco algúns dos antigos antroidos. Xaquín García Marcos, Ana Rosa Sebio e o seu home Xoán, Gonzalo Valcárcel....., e como non, o Daniel. Apareceu tamen por alí o Anxo Ballesteros acompañado de quen debía ser a súa compañeira. O Ballesteros, aínda que nunca formou parte do grupo, si compartiu moitos debates cunqueiros, tanto co grupo, como co Daniel e connigo, en sonadas borracheiras. Estivemos por horas tomando algo nun bar que está ao carón do Salón Teatro e rememorando, como é lóxico, os vellos tempos do grupo de teatro Antroido, cáseque trinta anos atrás, aínda que semellaba que non pasaran máis ca uns días, ou mesmo que viñamos dun ensaio. Seguramente o Roberto estaba ao outro lado da parede coa orella posta e cun amplo sorriso debaixo daquel seu bigote socarrón.

Chamoume a atención naquela reunión improvisada, e sempre marabillosa, a conexión que existía entre todos nós a pesar dos anos transcurridos. Curiosamente falouse sobre todo do Panteira (Amor e Crimes do Xan Panteira de Eduardo Blanco Amor), a primeira obra estreada polo grupo. Chamoume a atención como un Xaquín emocionado reivindicou aqueles primeiros tempos de Antroido como a esencia máis pura do teatro. Apuntou tamén que aquela primeira obra fora a máis representada do teatro galego (sóame que mais de oitenta representacións por aldeas, vilas e cidades da xeografía galega), aínda que descoñezo se era ou non verdade. Eu inaugurara por aquelas datas unha mostra de pintura no Castelo de Soutomaior e quedamos emprazados para vela a semana seguinte. Viñeron cáseque todos. Estivemos visitando a exposición da miña obra –“A carón”– dentro do Castelo e despois xantando no restaurante que está “a carón” deste. Departimos arredor das artes plásticas e, devagar, dos primeiros tempos do Teatro Antroido, daqueles anos novos, e grises, nos que estiveramos todos unidos por aquela idea común, facer teatro en galego para os galegos].

Acórdome perfectamente o día que coñecín ao Roberto e mais ao Xaquín. Foi á hora das cuncas (da noite, entre as 8 e as 10) e no bar Negreira, máis coñecido como “o Pataca”, situado na Rúa do Villar, xa pretiño do Franco, e que aínda hoxe segue sobrevivindo tal como era, impasible ao paso do tempo e coa pataca guisada de tapa que é de onde lle viña o nome.

Eu andaba buscando xente con quen facer teatro e foi unha amiga común –Alicia– medio moza de Xaquín, e amiga da miña compañeira, quen nos presentou. Eles tamén andaban a buscar xente para o mesmo fin e non houbo máis que falar. Isto acontecía mais ou menos cara a finais do ano 1973.

A miña relación co teatro Antroido restrínxese polo tanto a estes primeiros anos de creación do grupo e ao tempo que durou en escena o *Panteira*, é dicir, entre aquelas datas e finais do 1976 ou inicios do 1977, en que tiven que tiven que deixar o grupo. Eles seguirían bastantes anos máis.

As lembranzas daqueles anos son grises e entrecortadas. Un xa sabe moi ben que o disco duro que levamos dentro non é de moito fiar. Un xa sabe moi ben que os recordos, pasado tanto tempo, acostuman ser medio reais, medio imaxinados. E por iso tratei de contrastalos cos demais membros que aínda seguen vivos, e referirme tan só aos que lembro con certa claridade e que poden explicar un pouco mellor a influencia que aqueles aconteceres puideron ter na vida e na obra do Roberto, e quizais en cada un de nós.

Hai tres apreciacións da época que me parecen esenciais. A primeira é que Roberto non se podía entender sen Xaquín e Xaquín non se podía entender sen Roberto, este ordenado, aquel máis fantasioso, sempre xuntos, sempre rifando. Aínda que o grupo era esencialmente creativo e participativo ámbolos dous tiraban del, xa fora, nos primeiros tempos, buscando un local para o ensaio ou despois organizando as representacións. A segunda é que os nosos coñecementos teatrais, máis alá do lido ou da participación previa nalgunha representación, era escasa, agás o Xaquín, que exhibía cando menos un coñecemento de como moverse nun escenario e levaba o teatro na alma. Roberto tamén amosaba máis vontade que outra cousa como actor, pero xa se adiviñaban nel as ganas de escribir teatro. A terceira era a filosofía inicial do grupo, que perseguía unha utopía como case todos aqueles que están “feitos á machada”: crear un espectáculo teatral a partir das achegas de cada un dos seus membros ao estilo das correntes teatrais avanzadas da época, é dicir, sen autor e sen director. Mesmo asambleario (o teatro).

Dado que non tiñamos un pataco, os lugares de ensaio eran sempre de prestado e íannos admitindo e botando deles con certa periodicidade. Un soto do colexio A Salle, o colexio da Ensinanza, a escola de artes e oficios Maestro Mateo ou o convento dos franciscanos foron algúns deles. Ao

rematar os ensaios era tamen mester ir tomar as cuncas. O Bar do Euxenio na rúa Travesa, tamén coñecido polo *xustiño*, porque enchía a xerra no barril coa cantidade xusta de viño para encher as tazas que lle pedían, o Beadense da señora Lola e a súa axudante Carmiña – tamén moi teatreira ela – na rúa de Entremurallas, o Estradense no Hórreo, o Pataca e outros bares do Franco servíannos de refuxio para continuar as nosas discusións ou, máis que nada, para quentar un pouco a cabeza.

Dado que a nosa idea era crear un espectáculo teatral novo ao estilo das correntes teatrais do momento –o teatro galego escrito ata daquela non nos tiña moito atractivo– as primeiras reunións-ensaios eran unha especie de *brain-storming* sobre o que poderíamos facer e como poderíamos facelo. Cada un achegaba o seu punto de vista sobre calquera idea que outro postulase. Ensaíabamos diferentes personaxes, con máis ou menos xeito, cáseque sempre guiados polo Xaquín. Teño na cabeza unha saída de Roberto que me quedou gravada: “*unha muller sometida a varias escenas de presión ao longo da súa vida con ganas de berrar pero sen atreverse. Xa velliña e cansa, sen poder aguantar máis, solta un berro sen forza, cáseque imperceptible, amortiguado polo paso do tempo*”. Así foi transcorrendo o tempo sen que frutificase ningún dos proxectos que tentabamos levar adiante e todos recoñeciamos a nosa falta de formación teatral escénica e a necesidade de procurala. Por último, foi collendo forma a idea de facer un espectáculo de monifates, pois todos coñeceramos o teatro das feiras e dos monicreques e o seu achegamento, casi sempre a través da sátira ou a rexouba, ás xentes mais humildes. Foi así como xurdiu a idea de apoiarnos nun texto das *Farsas pra Títeres* de Eduardo Blanco Amor e foi, máis ou menos así, como empezamos a traballar na adaptación de *Amor e Crimes do Xan Panteira*, una peza deseñada para monicreques, pero que ía ser representada por personaxes da vida real. Sobre cada personaxe íamos facendo achegas ata que o grupo tomaba a decisión definitiva. Así foi xurdindo a idea da metamorfose de Contempla, único personaxe feminino, en tres personaxes distintos, segundo o tipo de varón co que se relacionaba, a introdución da figura do presentador, a caracterización do indiano, a transformación do pastorciño nun estudante. Ou o expresionismo acérrimo do Panteira.

Na primavera do setenta e cinco veu actuar a A Salle Frederick Vanmelle, co seu grupo Frederick Theater, belga, discípulo de Étienne Decroux e de Marcel Marceau cun espectáculo de mimo fabuloso “Un

hombre solo”. Deunos un cursiño de relaxación e expresión corporal e asombrounos a todos coa súa propia. Saímos a cambio, con el e co seu grupo, un día facendo teatro polas rúas de Compostela para promocionar o seu espectáculo, que a diferenza da sesión anterior, en que había pouca xente, aquel día estaba cheo. Entereime aínda agora, a través da rede, de que morreu na cidade de México durante o terremoto de 1985, que o levou por diante estando na súa casa con outros membros da *troupe*. Vaia dende aquí o meu recoñecemento e admiración para aquel actor de mimo maxistral.

Algúns personaxes do teatro e da literatura galega da época, Ballesteros, E. Ruibal, Bernardino Graña tiñan relación co grupo, xa fora durante os ensaios, tomando os viños ou durante as representacións. Tamén tiña aparecido por alí o Manolo Rivas, aínda un mociño daquela.

Un día, contra a tarde-noite, xuntámonos na cafetería “Derby” con Eduardo Blanco Amor para explicarlle os cambios introducidos na posta en escena da obra. Quedou completamente conforme. Aínda así, o texto que se presentou na Dirección Xeral de Cultura e Espectáculos, máis coñecida como “a censura”, foi o orixinal impreso de Blanco Amor. Pasou o trámite. Foi selado o 4 de febreiro de 1975 e autorizado só para maiores de dezaioito anos, como se dicía na autorización.

Ana Rosa Sebio, Milagros e Ana Quintáns deron vida ás tres primeiras Contemplas, Xaquín ao Estoraque, Pablo ao Sacristán, eu ao Feitiño, Roberto ao Panteira e un tal Coté ao Presentador. O Daniel, aínda que bordaba o papel do Sacristán, nunca chegou a representalo. Di que daquela lle interesaban os actos revolucionarios e o teatro non llo parecía.

Deseñamos os elementos para a representación do xeito máis sinxelo, pois por una banda non tiñamos cartos (tan só cobraban –se cobraban– un salario o Roberto e mais o Xaquín e non sei se Milagros) e por outra, a montaxe debería ser pouco complicada se queriamos chegar con ela a moitos sitios. Unha armazón metálica desmontable era o esqueleto da casa de Contempla, que ao mesmo tempo semellaba un estaribel para fantoches. Os vestiarios eran tamén moi simples, deseñados polo grupo e feitos por una costureira coñecida. A perna da Contempla, da escena final, e o mazo do Panteira eran de cartón pedra pintado. Dous focos de luz regulable para alumear a escena completaban o *atrezzo*. O custo total saíra polas seis mil pesetas.

A primeira representación tería lugar o 23 de marzo de 1975 na aula de cultura da Caixa de Aforros de Santiago, con gran afluencia de público e moi boa acollida.

A partir de alí empezou a andaina por aldeas, vilas e cidades. Así percorremos a maior parte da xeografía galega, dende Xinzo da Limia a Ribadeo ou dende Pontedeume ás Neves. Na maioría dos sitios actuabamos polos gastos, que incluían case sempre o transporte e a cea, e engadíase o aloxamento se era moi lonxe ou se faciamos máis dunha actuación. A representación tiña lugar nos sitios máis rocambolescos que un se poida imaxinar, case sempre en escenarios improvisados para a ocasión ou incluso sobre o chan, pero sempre había moita xente que daba a calor humana necesaria e algúns que mexaban coa risa. Usabamos para pintarnos unas ceras que había que quentar cun chisqueiro para poder estiralas, e para desmaquillarnos tirabamos de crema nivea e de papel hixiénico. As actuacións en cidades eran patrocinadas polas Caixas de Aforros que nos pagaban unhas tres mil pesetas por representación, o que permitía amortizar a inversión inicial e representaba un pequeno fondo de subsistencia. As actuacións ían sempre seguidas dun coloquio dos artistas co público, antes de abandonar o escenario. Algunhas delas foron moi gratificantes.

Viaxabamos a miúdo nun microbús e eran especialmente soadas as voltas, cantando á antiga usanza en grupo, ou exhibindo cada un as súas especialidades cantareiras.

Algúns dos membros do grupo fóronse dando de baixa por distintos motivos. Así entrou Xoán, o home de Ana Rosa, substituíndo a Coté no papel do presentador, á súa vez substituído máis adiante por Marisa Soto; Gonzalo suplindo a Pablo no papel do sacristán ou Panteira; ou Laura Ponte no lugar de Milagros; Ana Quintáns nunha das Contemplas. O día que o Gonzalo actuou no canto de Pablo, Ana Rosa levou unha zoupada contra o chan. Naquela escena Contempla desmaiábase e o sacristán recollíaa na caída antes de que tocara o chan, pero o sacristán esqueceuse e a caída foi perfecta. O asunto, que menos, foi tratado no debate posterior co público.

Lembro con agarimo a actuación no Irixe sobre un escenario improvisado, dentro dun pendello que se encheu de xente de bote en bote e onde houbo un debate aceso que durou cáseque máis que o espectáculo.

Tamén a representación na mostra de teatro de Rivadabia así como os debates daquel encontro.

Nas Neves tivemos dúas actuacións en lugares distintos, paréceme recordar que unha fora enriba dun galiñeiro. Na mañá do segundo día leváronnos a dúas bodegas e acabamos todos cunha calcada impresionante. Despois de nos cargar o carro con viño branco déronnos un licor especial que facían alí, que baixaba moi ben pero era verdadeira dinamita.

Un día viñamos de volta da actuación de Urdilde nun coche particular –un R8 daqueles– dun dos organizadores. Era de noite, estaba chovendo e todos coa cabeza quente despois de cear e beber nun furancho, máis se cabe, os que nos tiñan que conducir. Ía diante o Roberto co condutor e atrás eu coa miña filla Rosalía de apenas dous anos e a miña primeira muller. Un pouco antes de chegar á famosa curva do Lapidio¹⁰ –famosa precisamente polos accidentes– o coche empezou a patinar e foise da estrada. Caemos dando varias voltas de campá polo monte abaixo ata que parou do revés, coas rodas cara arriba. Lembro perfectamente que tirei á miña filla debaixo de min e fixen firme coas mans no teito tentando protexela. Grazas a Deus estabamos todos vivos, aínda que con algunhas mazaduras. Despois de que conseguimos saír do coche, monte arriba, mentras intentaba sortear os toxos e as silveiras coa pequena ao lombo, escoitaba os laios da xente que parara na beiravía, poñéndose no peor.

Aquela vida de cómicos estaba chea de anécdotas. Noutra ocasión fomos actuar á zona de Vilaboa, no Morrazo, probablemente en San Adrián de Cobres –ou Santradán, como reza hoxe en día nos letreiros– e deunos pousada o cura do lugar cuxa reitoral está hoxe convertida nunha casa de turismo rural. Curiosamente eu xa estivera alí cando neno, nunha viaxe de acampada á que nos levara o cura de Negreira, hoxe presidente de Feiraco. Lémbrese o Gonzalo que no tendal da roupa do cura había unhas bragas grandes de color verde que, como non podía ser doutra maneira, formaron parte da nosa sátira aquela noite. De tódolos xeitos aínda hoxe gardo un bo recordo daquel crego e daquel lugar.

¹⁰ Varios e de ben outro xénero: en Lapidio aparecían os mortos, nos primeiros meses da Guerra Civil, “paseados” durante a noite, case sempre, por man de falanxistas e outros canallas.

Así eran aqueles tempos en que, só coas ideas, como moitos antes, pretendíamos cambiar o noso mundo, crear e representar teatro en galego para os galegos. Así eran os tempos en que cada un poñía o mellor de si para dar vida a algo innovador, en que tan só a ilusión movía montañas, en que o Roberto empezaba a escribir os primeiros textos de teatro. Así eran os tempos en que aínda estaba ben visto o de emborracharse cos amigos, pois o viño alumeaba as ideas, e non che sacaban puntos nin había un garda civil á volta de cada esquina para facerche soprar.

Estou seguro de que aquela experiencia influíu en Roberto, a pesar dos avatares polos que tivo que pasar, e chegar a ser o gran actor, director e escritor do teatro galego que chegou a ser; en Xaquín, que seguiu subido aos escenarios ata que nos abandonou uns anos despois que o Roberto; en Laura, a muller de Roberto por aquelas datas, que permanece no mundo dos focos, agora mesmo dirixida polo seu fillo Roi Vidal Ponte; e aos demais que, dun modo ou doutro, seguimos tamén no teatro da vida. Mal que ben.

*Textos de Roberto Vidal Bolaño**

* Agás no caso de “O espacio teatral”, normativizado coas pautas da escrita de 1993, ano no que o texto se publica, aceptamos a escrita dos orixinais de R.V.B., dos que corriximos unicamente as erratas.

Des que, non sen poucas dificultades, descubrín o TEATRO DE MÁSCARAS de don Ramón Otero Pedrayo, algunha das súas pezas vén exercendo sobre min unha meiguice enfermiza da que só acerto a me librar, e sempre de xeito fuxidío, contrapoñéndolle unha lectura a tempo desas catedrais da indisciplina teatral que son A TENTACIÓN DE SAN ANTONIO de Gustavo Flaubert e o FAUSTO de Goethe. Propostas de espectáculo imposible onde as haxa, máis alá de pitoñismos temporais ou de capacidades técnicas coñecidas.

Volvo recurrentemente, tanto a unhas coma as outras, cada vez que preciso relacionarme coa grandura teatral dun xeito cómodo. Ou cando ando á pescuda desa idea de espectáculo posible pola que me deixar engaiolar dabondo como para seguir nisto, aínda que doía. E como se precisara lembrar a sabeduría de tempos andados, para non me deixar apreixar polo engado de certas sabichas de tempos presentes. Vólvome un amante infiel, e soño alianzas teatrais nas que Shakespeare e “Os Resentidos”, ou Wagner e Méndez Ferrín suban collidos da man a un mesmo escenario baleiro.

Debeu ser nunha destas cando abracei a idea de traicionar a Don Ramón, xogando a facer posibles eiquí e agora, as súas traxedias sempre improbables, agardando que non sufrirán máis perda de grandor que aquela que a miña torpeza provocara no tránsito.

Foi un exercicio de adaptación rico, libre e apaixonado, feito dende unha relación co mundo e co teatro de don Ramón rillota e enredante, condenada de antemán ó fracaso, aínda que non á esterilidade.

Xogando coa peza A REVOLTA DOS TRAXES crin intuír que non era casual que o personaxe protagonista se chamase Rosalinda, que ficara prisioneira do seu home nun deses recunchos empoleirados nos que se garda da historia do aparente, ou que fose un poeta, romántico por máis señas, quen a arrincase daquel cárcere de sombras. Atinado ou non, púxenme a lidar co intuído e case sen me decatar atopeime poñéndolle nomes propios ás cousas. Pouco a pouco, unhas veces envoltos en grande aparato e lucerío, outras nas puntas dos pés, fóronseme coando os Manuel Murguía, Vicetto, a Pardo Bazán, Pondal, Aurelio Aguirre, Rosalía... E a revolta virouse tentación e troula. E o poeta un Mefistófeles ocasional e fuxidío. E os traxes sombras, e as sombras parte da nosa historia e da deles propia. E unha vez máis,

don Ramón coma sempre, coma antes OS VELLOOS de Castelao, estaba alí, dando pé a un soño teatral novo. Da súa man, da da raíña de Saba e da do Demo, viña de nacer a idea de escribir un texto e facer un espectáculo teatral, arredor de Rosalía, o seu mundo e o seu tempo. Un tempo no que, se cadra, para ben ou para mal, nacimos un pouco todos, e ó que AGASALLO DE SOMBRAS quérese aproximar sen outra ambición desmedida que a de se atrever a ver que pasa.

[Tirado do programa de *Agasallo de sombras*, Centro Dramático Galego, 1984]



O espacío teatral

Unha viaxe arredor do círculo

1. Introducción

O teatro, entendido non só como fenómeno literario, senón e sobre todo como acontecemento escénico, sempre ten lugar nun espacío físico, xa sexa natural ou artificial. As características dese espacío determinan moitas das do mesmo feito teatral e establecen a relación entre os que dun xeito ou doutro participan nel como actúantes ou como espectadores.

Os espazos nos que o teatro se desenvolveu ó longo da historia da humanidade son diversos. A cotío, cada tempo e cada cultura tenderon a establecer como idóneos uns propios.

Tanto se se mira ó teatro como esa clase complexa de organismos que vai desde Esquilo e a antiga Grecia, como se se buscan as súas orixes nos ritos, na maxia, no culto ós devanceiros, ós animais ou ós deuses, a súa historia é inseparable da deses espazos ou edificios nos que se desenvolveu e adquiriu a diversidade de formas coa que o coñecemos hoxe.

2. Aportación documental

Na historia da arquitectura teatral, o espacío onde se desenvolven os acontecementos escénicos adopta tres formas fundamentais:

A praza redonda, o circo, en cuxo centro se desenvolve o acontecemento escénico, nunha plataforma libre que permite apreciálo por tódolos lados plasticamente, agrupándose os espectadores ó seu redor en filas concéntricas.

O anfiteatro dos gregos e dos romanos, a praza semirredonda, cun escenario semicircular, o proskenion, sobre o que se desenvolve a acción que adquire grande relieve ó destacarse sobre un fondo fixo, pero que non está separada do espectador por cortina algunha.

O escenario de fondo, ou “escenario titirimundi”, completamente separado polo telón e o foso da orquestra, como “mundo de ficción”, do mundo real do espectador, e que fai aparecer o cadro escénico como unha proxección sen relieve sobre o espacío que vén de abrir o telón.

3. Na orixe foi o círculo

Se se admite a orixe ritual do teatro, a participación dun grupo nunha cerimonia, nun rito, e logo nunha acción ritualizada, o círculo aparece como o primeiro espazo físico no que o teatro tería lugar.

El representa ese lugar primordial no que a escena non reclama un ángulo de visión ou unha distancia particular.

Do círculo como principio básico, en combinación coa liña, será arredor dos que virán tódolos tipos de espazo e de relacións do teatro coñecidos ata o de agora.

A historia do teatro experimentou con eles sen que xamais ningunha fórmula se chegara a impor definitivamente ás outras.

4. As orixes do teatro

Pouco se sabe acerca de como o teatro, tal e como o entendemos hoxe, colleu forma, lentamente, en Grecia, en Xudea, e en Exipto. Indo cara a atrás no tempo, podemos seguir as súas fontes lendarias ata Babilonia, Siria, Chipre, Tracia ou Creta; pero despois o camiño retrocede ata os mesmos comezos do home prehistórico e a imitación da maxia.

O home é antes ca ningunha cousa cazador. As dificultades para cazar ó descuberto lévano a disfrazarse do mesmo animal ó que quere cazar e a imitar os seus movementos e actitudes.

Máis adiante, a imitación produciríase cando logo dunha caza afortunada e para celebrar a súa fazaña, o cazador cobre o seu corpo coa pel do animal e, facendo á vez de cazador e de cazado, reproduce a súa morte.

A maxia comeza cando o home baila antes de saír a cazar. Cando chega a crer que se imita ós animais que quere matar e representa a súa morte, as presas serán moitas e a súa caza afortunada.

A esta forma sinxela e primitiva de rito, incorporáraselle de contado a danza e a máscara; e a súa aplicación máxica estenderíase á climatoloxía, á saúde, ás colleitas ou á veneración dos devanceiros, orixinando así as primeiras formas de teatro.

As primeiras obras en Exipto e Xudea

En Exipto aparecen xa certas formas de teatro, no 4000 A.C. Sabemos que houbo catro ou cinco clases de obras. Os textos das pirámides, cincuenta e cinco apareceron nelas, nas tombas da nobreza: “As Obras do Festival da Coroación, as destinadas á curación de enfermos ou a exorcizar os demos e as da Paixón de Ábidos”.

Os textos das pirámides contan o ascenso ó ceo e a resurrección física dos reis e dos nobres finados e probablemente eran representadas polos sacerdotes e os gobernantes vivos nas cerimoniais mortuorias.

As do Festival de Coroación festexaban a ascensión dos faraóns ó poder. Representábase unha forma, complementaria desta, cando o faraón vivía moito tempo. Chamábanlle Heb Sed, ou Obras do Xubileo da Coroación.

O Drama da Paixón de Ábidos, datado entre o 1887 e o 1849 A.C. é o resultado dun encargo do faraón Usertrata III a I-kher-nefert, o primeiro actor e director que recolle a historia escrita, por mor da construción dun novo templo dedicado a Osiris. Conta como un fillo de Osiris vinga o asasinato do seu pai, recupera o seu corpo e devólveo a Ábidos, convertido xa nun Deus vivo. A representación, que debía durar varios días, desprazábase dun lugar para outro. Incluía procesións e batallas e quizais o sacrificio humano dalgún dos actores-guerreiros que asasinaban a Osiris.

A historia de Osiris chegaría co tempo a se transformar na de Dionisio, que daría orixe ó Teatro Grego.

Durante o tempo no que esa historia se desenvolveu e transformou en Asia Menor e Oriente Próximo, non aparecen referencias escritas nas crónicas dos xudeus. Con todo mantense, por parte de non poucos estudiosos actuais da historia do teatro, que no Antigo Testamento aparecen dous libros que se poderían considerar narracións dramáticas. O Cantar dos Cantares e o Libro de Job, ó estaren escritos dun xeito que suxire a existencia de diálogos e de cantos para actores.

5. O teatro grego

No teatro grego existían tres clases de obras: *as traxedias*, que xiraban arredor das lendas heroicas e nas que só a intervención dos deuses levaba á solución final. *As pezas satíricas*, nas que se facía burla desas mesmas lendas e nas que o protagonismo recaía no Coro de Sátiros. E *as comedias*, que se referían, dun xeito farsesco, á vida cotiá do seu tempo. Con todo, tiñan unha serie de cousas en común: representaban as tres nas festas na honra de Dionisio, (ou Baco, como se lle chamaría posteriormente), Deus da natureza, da fertilidade e do viño. Estaban escritas en versos, empregaban un coro nos intervalos entre escenas, e ás veces, mesmo no medio destas. Na súa representación usaban máscaras, e dun xeito ou doutro, tiñan sempre relación cos ritos da fertilidade.

O teatro grego acadou o seu máximo esplendor no chamado período clásico, o que comprende desde o século V ata o IV A. C. A esa época pertencen Esquilo, Sófocles e Eurípides, os tres grandes escritores de traxedias e de farsas satíricas, así como Aristófanes, que era autor de comedias.

Existen referencias de que Esquilo escribiu unhas 90 traxedias. Sábese o título de 79 delas, pero só se conservan sete: *Os persas*, *Sete contra Tebas*, *As suplicantes*, *Prometeo encadeado* e a triloxía *A Orestíada*, composta por: *Agamenón*, *As Coéforas* e *As Euménides*.

Sábese que Sófocles escribiu como mínimo 123 obras, que no século II a C. aínda se conservaban na biblioteca de Alexandría. Coñécese o título de 111 delas, pero só se conservan sete: *Aiax*, *Antígona*, *As Tranquinias*, *Edipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*.

Eurípides escribiu 92 obras, das que se conservan dezasete traxedias e unha sátira: *Medea*, *Hipólito*, *As Bacantes*, *As Troianas*, *Hécuba*, *Electra*, *Orestes*, *Alceste*, *Ión*, *Ifixenia en Táuride*, *Helena*, *As Fenicias*, *O Cíclope*, etc.

Aristófanes escribiu unhas corenta comedias, das que se conservan once: *Os Acarnienses*, *Os cabaleiros*, *As nubes*, *As avésoras*, *A paz*, *As aves*, *Lisístrata*, *As Tesmoforias*, *As ras*, *A asemblea de mulleres* e *Pluto*.

Coñecemos pois, aínda que só en parte a súa obra escrita, pero sabemos pouco ou nada de certo sobre cal era o funcionamento da maquinaria teatral que os fixo grandes xa no seu tempo.

Non quedan, materialmente, restos arqueolóxicos dos teatros daquel século, xa que estaban construídos en madeira e non en pedra e, os datos que hai son confusos e incompletos. Os espazos teatrais dos que aínda hoxe quedan restos abondos pertencen a un período tardío, coñecido como Helenista (300 a C.).

Con todo, sabemos que a orixe do teatro grego é ritual e que naceu ó abeiro do “Ditirambo”, himno dedicado a Dioniso, polo que hai razóns para crer que o edificio teatral desa época evoluiu a partir do círculo no que o Coro Ditirámico cantaba e bailaba no medio da xente.

Con posterioridade, as representacións faríanse alí onde dous montes se atopaban e formaban unha concavidade natural rodeada por un terreo en pendente, ou escavando unha aba para reproducir artificialmente un espazo semellante e convertelo en auditorio.

O primeiro teatro na honra de Dionisio creouse en Atenas. As representacións eran ó aire libre, nun espazo cunha disposición semicircular, cos espectadores situados en forma de ferradura. Dispuña dun espazo chan, circular, de vinte e catro metros de diámetro para o coro, e cunha determinada estrutura de madeira detrás dos actores. Suponse que nun principio os espectadores estaban de pé, ou sentados na aba do monte; máis tarde, dispoñerían de bancadas de madeira.

Aínda que xa no mesmo século V a C. en Siracusa (Sicilia) os asentamentos estaban escavados na rocha natural. O primeiro teatro construído enteiramente en pedra non aparecería ata 200 anos despois, cando Licurgo reconstruíu, xa coa forma helenística, aquel primeiro teatro de Dionisio, en Atenas, dotándoo de pedra. Costume que se estendería rapidamente por toda a Grecia do seu tempo.

6. O teatro romano

O teatro romano, se algunha vez tivo a significación relixiosa e cívica do grego, perdeuna moi cedo. Desenvolveuse fundamentalmente arredor dos “ludi” ou “xogos”, que se celebraban periodicamente en abril, xullo, setembro e novembro ou, ocasionalmente, por mor dalgún triunfo bélico ou dos funerais dun cidadán importante.

Os “xogos” dedicábanse case integralmente a deportes e entretementos e, malia a ricaz presenza ocasional das representacións farsescas de provincias, poucas veces pasou de ser o medio do que a clase gobernante se valeu para divertir e calmar ás clases populares.

A República romana sempre mirou con desprezo á arte grega e a todo aquilo sospeitoso de ter esa orixe. Nunca viu con bos ollos o teatro, ó que consideraba unha institución sibarita e corruptora.

A pesar disto, durante o Imperio, os espectáculos dramáticos máis populares foron as pantomimas, que botaban man da música, a danza, os traxes e os decorados para volver contar os mitos inmortalizados polos gregos.

O teatro romano escrito, do que se ten noticia, estaba desde os seus comezos, moi influído polo grego; especialmente pola comedia, que exercía unha influencia decisiva na chamada “Fabula palliata”, da que os autores máis destacados son: Andronicus, autor da primeira tradución dunha comedia grega, arredor do 240 A.C; Plauto e Terencio.

Xunto á Palliata, deuse tamén a “Fabula Atellana”, farsa de orixe rural con personaxes típicos como os pallasos Pappus e Dossennus. A “Atellana” tiña un carácter vulgar e improvisado. Os datos que se coñecen sobre este xénero proveñen de autores como Pomponius e Novius. Ámbolos dous de comezos do século I A.C. A comezos do Imperio esta forma de comedia sería de orixe rural. Outro xénero de comedia latina era a “Fabula togata”, comedia urbana das clases baixas romanas, ou doutras cidades italianas, de características semellantes ás da Nova Comedia Grega; da que se diferenciaban fundamentalmente pola súa liberdade temática e polo seu carácter satírico e burlesco, máis sentimental e romántico. Coñécense tres autores deste xénero de comedias: Titinus, Atta e Afranius, os tres do século II A.C.

De todos estes autores, sen dúbida, o máis coñecido é Plauto, escritor e actor do que se coñecen, íntegras, unhas vinte comedias; moitas das cales serían unha fonte inesgotable de inspiración para o teatro europeo posterior. Son, xeralmente, adaptacións libres de orixinais gregos, que se caracterizan polo seu enxeño, a súa linguaxe vigorosa e a variedade de temas. “Amphitruo”, inspiraría o Amphitryon de Moliere, de Kleist, e mesmo de autores contemporáneos

como Anouilh ou Peter Hacks. “Menaechmi” inmortalizáíaa Shakespeare como *A comedia dos erros* e “Miles Gloriosus” converteuse nun modelo de tódolos personaxes fanfurriñeiros do teatro posterior.

Cartago regalaría a Roma o seu segundo comediógrafo de prestixio: Publio Terencio Africano. As súas seis comedias reflecten, xa desde o mesmo título, o asunto de que tratan: o estudio do carácter dun “verdugo de si mesmo” (*Heautontimorumenos*), dun paraíso (*Phormio*), dunha sogra (*Hecyra*) dun eunuco (*Eunuco*).

Os escritores romanos de traxedias simplemente traduciron ou adaptaron obras gregas, e só uns poucos, entre eles Séneca, escribiron textos orixinais; pero que case sempre se contentaron con facer ler en privado. As súas traxedias, das que se conservaron nove, son os únicos exemplos de traxedia latina e os únicos dramas legados polo Imperio Romano que chegaron ata os nosos días: “Hércules Furens”, “Phoenissae”, “Medea”, “Fedra”, “Edipo”, “Thyestes”, “Agamenón”, “Hércules”, e “Troades”.

O coñecemento que se ten do espacio teatral romano é bastante máis sólido do que se ten do grego.

Ademais de que a construción en arcada permitiulles erguer teatros como estruturas libres sobre o nivel do chan, en vez de asentalos na aba dun souto ou dun monte, a diferenza fundamental entre os teatros romanos e os gregos foi que estes dispuñan dun espacio circular íntegro diante do escenario para as evolucións do coro. Círculo que os romanos non só reduciron a un semicírculo, senón que convertiron nun lugar onde se colocaban asentos fixos para a oficialidade romana e os visitantes distinguidos, limitando o seu uso ós actores. Uns poucos chanzos levaban ata o escenario, que estaba ricamente adornado con columnas, paneis e cornixas, e que dispuña de tres portas pola parte de atrás e unha a cada lado.

7. Outro teatro romano

Moito antes dos días do Imperio Romano Italia tivo un teatro máis sinxelo e popular. Un teatro que só circunstancialmente accedeu ós espazos nos que tiñan lugar os “xogos”.

Era un teatro cómico e festeiro, de carácter desenfadado e choqueiro. Tiña raíces gregas e locais e era fillo directo dunhas farsas sen coro que pouco despois da época de Aristófanes escribiran os gregos en Siracusa, arredor de temas mitolóxicos ou episodios da vida cotiá, intrigas domésticas, sentimentais e tunanterías de toda clase.

Os escenarios nos que se desenvolveu este teatro eran, a cotío, provisionais e recuperaban o círculo e os espazos abertos como disposición fundamental desde a que se relacionan cos espectadores.

Existen testemuñas, en vasos antigos, que mostran escenas nas que os actores representan en plataformas de madeiras, rudas e baixas, dotadas ás veces dalgúns chanzos. Gracias a unha pintura mural italiana sabemos que en Roma representaban bailaríns exipcios en plataformas rústicas no medio das prazas, ó tempo que un membro da compañía recollía as moedas entre os espectadores.

Cando o derrubamento do Imperio Romano arrastrou consigo a un teatro que xa caera coa decadencia, só sobreviviron estas formas populares e foron as que perduraron ó longo dos séculos.

8. O teatro medieval

Desde cen anos despois da caída do Imperio Romano, no ano 476 da nosa era, ata a fin da Idade Media, entre os séculos XI e XIII, non houbo edificios teatrais, e só os actores ambulantes mantiveron vivo o eterno desexo do home de actuar e de contemplar a actuación doutros.

Os actores ambulantes medievais, herdeiros daqueles romanos que sobreviviron á decadencia do Imperio, aprenderon a ser acróbatas, xograis, bardos ou titiriteiros e a vivir fóra das leis eclesiásticas e laicas.

Coa aparición das catedrais góticas, no século XII, de Dante no XIII e de Petrarca no XIV, xurdiu unha estraña mestura de obra relixiosa e profana que tras nacer e desenvolverse nas igrexas, volveu de novo ás rúas e ás prazas públicas.

O teatro da Idade Media, con todo, non foi máis escuro có doutras épocas. Se caeu, riba del, o silencio ou o menosprezo dos historiadores durante

séculos, foi porque acadou formas de expresión propias, en nada semellantes ás clásicas, que desbordaron en múltiples formas de difícil clasificación.

As formas de teatro que xerou a Igrexa, na derradeira metade da Idade Media, ademais de na misa de comunión instituída no século IV, tiña as súas raíces noutros ritos e cerimoniais: o ritual para dedicar unha igrexa, as procesións do Domingo de Ramos, o canto antifonal no que dúas partes do coro se contestaban mutuamente, etc. Mais, foi a Misa, a cerimonia relixiosa que evoluiu con rotundidade cara ó teatro.

O núcleo da Misa era fixo e constante, pero, ás veces, incorporábenselle “tropos”, ou sexa palabras e cantos breves. Un destes “tropos”, anotado por primeira vez nun manuscrito do século IX, representa o diálogo entre o anxo e as tres Marías no sartego. Este “tropo”, no século X, convertíriase nunha escena que se representaba á fin da misa. Esta modesta escena chegou a ser tan popular, que pouco a pouco incorporáronselle outras máis: María Magdalena atopa a Cristo, Pedro e Xan corren ó sepulcro, as Marías mercan perfumes, etc. O motivo das tres Marías é o sepulcro, non tardarían en sumárselle, de contado, outros temas e decorados: o inferno, o limbo, lugares terreos como a casa de Pilatos, o pazo de Herodes, o templo de Xerusalén, a corte de Belén, etc.

Coa institución polo papa Urbano IV, no 1264, da festa do Corpus Christi, o teatro sacro atoparía a ocasión máis popular para a súa difusión e desenvolvemento.

Os primeiros textos cos que contamos hoxe son “Adán”, escrito en francés normando do século XII, e “Resurrección” de non moito despois; aínda que se ten noticia de que xa en Francia, no século IX existían certas formas de teatro litúrxico.

Os nomes cos que estas representacións, sobre o Novo e o Antigo Testamento, foron coñecidas, variaron segundo a época e os países: “Misterios” en Francia, “Milagres” en Inglaterra, “Representacións Sacras” en Italia e “Autos Sacramentais” en España.

Os interiores das igrexas foron o espacio habitual das representacións medievais ata que as propias autoridades eclesiásticas deixaron a

responsabilidade dos acontecementos teatrais ás corporacións e ós gremios de artesáns para que as representasen nas prazas dos mercados.

As razóns que se barallan para explicar este alonxamento do teatro das igrexas, nas que nacera e se desenvolvera, son moitas e moi complexas. Ós motivos puramente materiais, ó paulatino aumento da complexidade dos aparellos escénicos e ó incremento na asistencia de espectadores, habería que engadir todos aqueles que teñen que ver co carácter molesto que estas representacións adquiriron para a propia igrexa, polo seu ton irrespetuoso e choqueiro da súa visión do inferno e do diaño, e pola incorporación de ritos agrícolas e pagáns como as danzas do sabre ou as mascaradas do Entroido, coas que se festexaba a morte do inverno e a chegada da primavera e que tanto lembran a aqueloutras que deran orixe ó teatro grego; coas que cantaban as glorias do Deus Dioniso.

As prazas, con ser despois das igrexas, os espazos máis usados, non foron os únicos. Os franceses usaron, ás veces, teatros antigos, como o de Orange. Os italianos deron algunhas representacións sacras no Coliseo Romano. Os españois nos currais das súas cidades máis importantes. Os habitantes de Cornualles, en vellos anfiteatros de terra e pedra, e as corporacións inglesas nos propios salóns dos señores ou sobre carromatos nos que o levaban a tódalas vilas e cidades.

9. Dramas sobre rodas en Inglaterra

A contribución máis orixinal e complexa desa época ó espazo teatral e a relación entre os actúantes e o público foi, probablemente, a dos carros para espectáculos.

Cando as representacións saíron das igrexas, os ingleses, que non tiñan prazas de mercados amplas, ou estas eran poucas, crearon unha especie de espectáculo ambulante que dividía tanto á obra coma ós auditorios en anacos pequenos relacionados entre si. Baixo a supervisión das autoridades de cada cidade, unha corporación ou gremio diferente producía e representaba cada episodio por separado. Representábanos de maneira sucesiva nas diversas “estacións” de cada cidade. O exemplo non tardaría en ser seguido, de xeito ocasional, en Holanda, Italia e España.

10. O renacemento. O teatro renacentista italiano

O Renacemento foi o movemento sociocultural que comeza en Italia no século XIV, e despois estenderase por toda Europa e chegará ó seu apoxeo no século XVI.

Non consistiu, unicamente, na renovación da arte, da literatura ou do teatro, segundo os modelos clásicos, senón que representou unha ampla transformación en tódolos ámbitos da actividade humana: a política, a economía, a ciencia, a relixión.

A súa influencia deixárase sentir, dun xeito particular, no teatro, dando lugar a tres das máis fecundas etapas de toda a súa historia: o propio teatro renacentista italiano, o teatro do Século de Ouro español, e o Teatro Isabelino, que á súa vez, puxeron en pé tres novas e peculiares maneiras de concebir o espacio e o edificio teatral.

O teatro do renacemento italiano é tan distinto do medieval como este era do grego ou do romano. A pesar de se asentaren na recuperación dos valores do teatro clásico, e non deixaren grandes obras escritas, faino con tal capacidade de recreación noutros aspectos, en especial nos que teñen que ver co edificio e a maquinaria teatral, que acaba sendo algo orixinal e establecendo as bases do que será o teatro moderno.

O espectáculo escénico do renacemento italiano, atopou o seu uso máis lexítimo en dúas novas formas teatrais. A “Comedia Pastoral” e a “Ópera”.

A “Pastoral” era unha obra poética sobre un tema rústico: pastores, ninfas e faunos substituían ós heroes e heroínas da mitoloxía grega. Adquiriron unha grande popularidade entre a aristocracia e os cortesáns. As de maior éxito foron *Aminta*, de Torcuato Tasso, escrita e producida no 1573, e *Pastor Fido*, de Battista Guarini, posterior a aquela.

As orixes da “ópera” semellan relacionarse co Orfeo de Poliziano, coas propias comedias pastorís e mesmo cos “intermezzi” ou “intermedios”, dado que entón todos eles empregaban a música e o canto. Pero non falta quen afirma que o seu nacemento foi un simple accidente. Cando no 1595, un grupo de eruditos e músicos, a Camerata de Florencia, tratou de imitar o que

para eles era a traxedia grega, narran en “Dafne” unha historia mitolóxica cun diálogo poético e un fondo musical. A este experimento seguiron outros e a ópera adquiriu unha inmensa popularidade.

Mais, o renacemento italiano, que produciu unha grande arte pictórica, escultórica e arquitectónica, que inventou a “comedia pastoral” e a ópera, como xa dixemos, e deu escritores como Dante, Petrarca ou Boccaccio, fora unha das poucas excepcións (entre as que habería que contar a Ariosto, con todo, máis coñecido pola súa epopeia romántica Orlando furioso, ca polas súas comedias; ou a Maquiavelo, a quen tampouco foron as súas comedias acedas e punzantes as que o colocaron no lugar que ocupa na historia), non produciu obras escritas e autores teatrais de valía perdurable.

Aínda que son moitas e moi diversas as causas que semellan ter provocado que isto fose así, hai certa coincidencia á hora de valorar que unha das máis determinantes foi, xustamente, o moito énfase que o teatro do renacemento italiano puxo no desdobre e desenvolvemento do edificio e da maquinaria escénica. Sen dúbida, a súa meirande contribución á historia do teatro e un dos alicerces nos que asenta a meirande parte do teatro moderno.

Desde o 1450 en diante, no que o drama relixioso deu paso ó profano, as mansións convértense en escenarios que crean un novo modelo de espacio teatral. Os eruditos rebuscan dramas gregos e latinos nos antigos manuscritos e represéntanos como os achaban; ou adáptanos e tradúcenos para a súa representación. Os pintores volven descubrir as leis da perspectiva. Len o que o arquitecto romano Vitruvio escribiu sobre o teatro clásico e crean milagres escénicos nos pazos principescos.

No 1548, un grupo de eruditos e aristócratas inaugura, na cidade de Vicenza, o que probablemente foi o primeiro e senlleiro teatro desde a caída de Roma. O primeiro construído totalmente de novo, deseñado especialmente para as representacións teatrais e dedicado exclusivamente a elas.

Pero non será ata o 1618, e tras longos experimentos no deseño de decorados, maquinarias escénicas e salas teatrais, cando se constrúa o primeiro teatro moderno da historia, o Teatro Farnese de Parma, unha

sorprendente prefiguración do que no futuro será o aínda hoxe chamado Teatro á italiana.

10.1 As entradas

A historia do teatro do Renacemento é tan complexa coma a do mesmo Renacemento. Ó ser un produto da transición da Idade Media, érao tamén da reinterpretación do pasado antigo, polo que mantiña estreitos vínculos co teatro doutros tempos.

Creou dúas novas formas artísticas, a pastoral, hoxe desaparecida, e a ópera, aínda viva. Desenvolveu formas do pasado dotándoas de valores e significados propios. Unha das máis curiosas e innovadoras foron as “entradas”, festexos espectaculares de carácter itinerante, postos en escena para dar a benvida á realeza cando chegaba a unha cidade ou para impresionar ós derrotados logo dunha batalla. A súa orixe é posible buscala nas procesións dos xenerais conquistadores que volvían triunfantes á antiga Roma, ou nos “misterios sobre carros” da Inglaterra medieval.

Respecto ós carros medievais, diferenciábanse en que a súa mobilidade estaba invertida. Nas entradas, os escenarios aínda que tamén varios, ficaban fixos. Estaban espaxados por amplas zonas da cidade e era o público o que se desprazaba para seguílos.

Eran complicadas cerimoniais teatrais que combinaban carrozas ricamente adornadas con arcos triunfais, torres e escenarios para cadros que representaban actores. Dotábanos de efectos escénicos complexos, nubes que descendían coa súa carga divina, panos, escenarios xiratorios capaces de converter a escena dunha paisaxe erma nun prodixio de verdor, trampiñas ascendentes, efectos visuais e sonoros capaces de reproducir calquera ilusión da realidade, etc... Moitos deses aparellos meteríanos, medio século despois, nos teatros para cambios de escena, e constitúen aínda hoxe, con moi poucos cambios, grande parte da maquinaria teatral do noso presente.

10.2 A comedia da Arte

Arredor do 1550 outro tipo de teatro atopaba o seu auditorio particular. Era un teatro que empalmaba con aquel que sobreviviu ó Imperio Romano, e que alimentaría logo moito do teatro medieval.

Coma aqueles seus devanceiros, só circunstancialmente, accedía ós edificios teatrais oficiais. Era un teatro feito de táboas e armazóns de soporte e cunha concorrència que ficaba de pé na praza pública. Os seus actores pasaban o chapeo entre os espectadores e deleitábanos coas súas comedias improvisadas. Non tiñan obras escritas, pero os seus cerebros e os seus corpos eran tan áxiles e a súa arte tan perfecta, que co tempo invadirían España e os países teutónicos; conquistarían París e mesmo chegarían a actuar en Londres.

Era a “Commedia dell’arte” nome que colleu cando xa era un xénero consagrado. Outros nomes foron os que definiron, con anterioridade, o seu peculiar carácter. Un foi “Commedia all’improvviso” co que se indicaba que as obras eran improvisadas. E o outro “Commedia a soggetto”, o que viña dicir que os actores improvisaban arredor dun tema ou asunto establecido anteriormente.

As compañías da “comedia da arte” viaxaban cos seus escenarios a todas partes. As menores, de vila en vila ou de aldea en aldea e as acreditadas de cidade en cidade. O escenario constaba, simplemente, dun palco con cortinas como pano de fondo.

11. O teatro do século de ouro

O Renacemento inflúe no teatro español de xeito diferente a como o fixo no resto de Europa. O poder da igrexa católica fai que os dramas sacros se manteñan ata o 1765, máis de dous séculos despois do que no resto do continente. Moitos deles foron escritos polos mellores dramaturgos e os máis populares. A igrexa ve con disgusto o enfeitizo do resto do mundo occidental polo mundo pagán anterior ó cristianismo e os autores populares perden pouco tempo en imitar ou recrear o drama clásico. Os espectadores españois están ansiosos de aventuras, comedias e dramas poéticos, de escenas heroicas da súa propia historia, das súas xestas lendarias, ou de intrigas cómicas e románticas situadas na súa propia época, e o teatro do seu tempo satisfai as súas ansias.

Durante os anos 1500 e 1550 un grupo de autores españois vai desenvolvendo un novo xénero de drama nacional. Os primeiros dos que se ten noticia son Juan de la Encina, Torres Naharro, Gil Vicente e Juan de la Cueva, e aínda que pasaron grande parte da súa vida en Italia e escribiron

especialmente para a corte, as súas obras tiñan tal vitalidade que foron popularizadas polas compañías itinerantes que as levaron con éxito por vilas e cidades.

O primeiro dramaturgo que escribiu directamente para a escena popular e non cortesá, foi Lope de Rueda, autor, actor e empresario que dignificou o teatro español coas súas comedias ata o 1565. El foi quen inventou o “paso”, peza cómica breve en prosa, empregada como interludio entre dous actos, e que posteriormente orixinaría o “entremés”, breves pezas teatrais de temática cómica, que xorden no século XVI para ser representadas entre a primeira e a segunda xornada das comedias. Os seus grandes cultivadores serían Quiñones de Benavente, Ramón de la Cruz e Cervantes.

O autor do Quixote sería o primeiro autor notable en aparecer despois de Lope de Rueda. O seu teatro divídese en dúas fases, entre as que se interpón a obra de Lope de Vega. Nos seus comezos, Cervantes foi fiel á técnica teatral clásica. Desa primeira época consérvanse: *Os baños de Arxel*, sobre a vida no cativerio, e Numancia, a mellor traxedia española do século XVI e unha das máis importantes do teatro español. Na súa segunda etapa admitiu non poucas das innovacións achegadas á comedia por Lope de Vega, e chegou a un xeito de compromiso entre os que destacan: *O rufián ditoso*, *Pedro de Urdemalas* (comedias), *A elección dos alcaldes de Daganzo*, *O xuíz dos divorcios*, *O Biscaíno finxido*, *O retablo das marabillas* e *A cova de Salamanca* (entremeses).

Pero, sen dúbida, sería Lope de Vega o grande inventor e precursor do teatro español do Século de Ouro, e quen institúe definitivamente as fórmulas da Comedia Nova (Arte Nova de facer comedias 1609). A súa extensísima obra, segundo o seu propio testamento, máis de 1500 comedias, das que se conservan 426, ademais de 42 autos sacramentais, pode clasificarse polo seu tema do seguinte xeito:

- a. Comedias de historia e lendas españolas: *O cabaleiro de Olmedo*, *Peribáñez*, *O mellor alcalde o rei*, *Fuenteovejuna*, etc.
- b. Comedias costumistas urbanas ou de capa e espada: *O aceiro de Madrid*, *A dama boba*, *Os melindres de Belisa*, etc, ou de ambiente rural: *O vilán no seu currunchito*.

- c. Comedias pastorís e mitolóxicas *Belardo o furioso*, *O marido máis forte*, etc.
- d. Autos relixiosos.
- e. Comedias relixiosas: *A boa garda*, *O finxido verdadeiro*, etc.

Calderón de la Barca sería o derradeiro dos numerosos autores salientables desa época e o cumio do teatro barroco. Conquistou á corte e ó vulgo. Nas súas 200 comedias e autos sacramentais, colleu libremente temas de Lope de Vega e doutros autores, isto era normal no Renacemento: *A nena de Gómez Arias*, *O alcalde de Zalamea* (temas populares), *O médico da súa honra*, *A secreto agravio secreta vinganza* (tema do honor), *A dama trasgo*, *O astrólogo finxido*, *Casa con dúas portas mala é de gardar* (comedias de capa e espada), *A devoción da cruz*, *O purgatorio de San Patricio* (temas relixiosos) etc. Nas súas obras de madurez alónxase da realidade como anécdota e crea un drama poético e alegórico, cheo de ideas relixiosas e filosóficas do Barroco. *A vida é soño*, a súa obra mestra, *O máxico prodixioso*, *A filla do aire*.

Como se pode ver, no Século de Ouro español, o teatro relixioso e o teatro profano conviven con certa harmonía. Antes do 1500 aparece xa unha morea de obras non relixiosas e en menos de medio século os autores, actores e produtores, crean xa un novo modelo de teatro físico, adiantándose ó que sucederá logo, a fins da Inglaterra isabelina, cando os actores londinenses ergueron os seus palcos nos patios das pousadas.

No sur e no leste da España do século XVI, as casas, calquera que fose o seu tamaño, edificábanse normalmente, arredor dun patio aberto ó ceo, ó que daban as galerías e os balcóns e ó que se accedía por un corredor cuberto. Con poñer un escenario no extremo dun deses patios abundaba. Unha confraría de Málaga creou un teatro xa no 1550.

Nas cidades do norte, onde se descoñecían os patios, os teatros xurdiron nos espazos formados polos fondos de varias casas. Eses espazos fechados, chamábanse currais.

Pouco despois do 1568, Madrid dispuña xa de cinco deses teatros. O termo “curral” aplicouse mesmo ós “patios” do sur; e só transixiría diante da de “teatro” despois do 1700, cando comezaron a construír salas de ópera á italiana.

12. O teatro isabelino

O teatro e o drama inglés xurdiron a partir dos misterios e das moralidades medievais. Nun estadio seguinte e nados das moralidades, aparecen os interludios. Ó se impoñeren os gustos do renacemento, as miradas volveranse cara ó teatro clásico, do que se fixeron numerosas adaptacións. Mais, sería coa traxedia de Marlowe, *Tamerlán*, cando o drama inglés atoparía o seu verdadeiro punto de partida.

Durante a derradeira metade do reinado de Isabel I, nun tempo extraordinariamente breve, ocorreron cousas excepcionais no teatro inglés. No 1576, James Burbage deseñou e construíu unha nova clase de edificio teatral. No 1576 apareceu o primeiro grande dramaturgo, Christopher Marlowe. En quince anos, O *soño dunha noite de verán*, *Xulio César* e *Hamlet*, todas elas de Shakespeare. Antes de morrer Isabel I, no 1603, fora á escena a obra de dez destacables dramaturgos. Cinco máis, nados no seu reinado, viron representadas as súas obras en tempos de Xacobe IV. Nun cuarto de século, o drama inglés conseguiu a súa madurez.

Christopher Marlowe é o antecedente máis importante de Shakespeare. A el atribúeselle ser o creador e o impulsor do elemento máis representativo da métrica inglesa, o verso decasílabo de rima libre, ou “verso branco”, que logo desenvolverían nas súas obras Shakespeare e Milton. A súa obra máis famosa e controvertida é *A traxedia do doutor Fausto*. Outras obras importantes son *A famosa traxedia do xudeu de Malta*, *A traxedia de Dido*, *Raiña de Cartago*, e sobre todo a súa crónica nacional *O turbulento reinado e lamentosa morte de Eduardo II, Rei de Inglaterra* (1594).

Ben Jonson foi contemporáneo de Shakespeare, e en moitos aspectos, considerado a súa antítese. Chegou a ser o autor máis recoñecido do seu tempo. Preconizou unha volta ós modelos clásicos. Empregou o “verso branco” de Marlowe, con especial mestría nas súas dúas obras máis significativas *Volpone* (1605) e *O Alquimista* (1610).

A sona do dramaturgo Thomas Kyd, semella radicar totalmente na obra *A traxedia española* coa que mete a traxedia de vinganza, ó estilo de Séneca, no teatro isabelino.

Mais, a figura máis importante non só do teatro isabelino, senón da lingua inglesa de tódolos tempos, é sen dúbida William Shakespeare (1564-1616). Autor e actor, fundou o teatro O globo coa compañía de Burbage, para quen traballou durante toda a súa vida profesional. Dominou á perfección xéneros como a comedia, a traxedia e a poesía lírica. Foi autor de 36 obras de teatro, dous longos poemas dramáticos e 154 sonetos. De entre esta amplísima obra destacan as súas comedias, *A ferriña domada*, *O soño dunha noite de verán*, *O mercader de Venecia*, *As alegres comadres de Windsor*; as traxedias *Romeo e Xulieta*, *Xulio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *O rei Lear*. *Antonio e Cleopatra*, *Macbeth* e tódolos seus dramas históricos sobre os reis de Inglaterra.

O primeiro teatro isabelino, o deseñado por Burbage, foi construído en madeira, fóra da xurisdicción da cidade de Londres, onde os prohibiran os puritanos. En moi poucos anos erguéronse oito máis, entre eles o famoso “O globo”, do que o propio Shakespeare foi copropietario e onde representaron a meirande parte das súas obras. Existían tamén teatros privados, destinados a unha audiencia máis reducida e selecta. Con todo os nobres comezaron a frecuentar os teatros públicos e a patrocinar as compañías. Sen ese mecenado sería imposible alcanzar aquela época de esplendor.

O coñecemento que temos das características dos chamados teatros públicos isabelinos está lonxe de ser completo. As fontes coas que se conta semellan apuntar a que colleu unha única forma, que era máis ou menos común a tódolos existentes. Segundo esas fontes os seus elementos básicos serían: un escenario fixo cunha porta a cada lado e un balcón sobre el, que era empregado polos actores, e un patio chan con galerías nos lados e, ó fondo, onde se ubicaban os espectadores uns de pé e outros nas galerías sentados.

O escenario debía ter sete zonas de interpretación: o escenario principal, un escenario interior ó mesmo nivel, a galería, un escenario interior a ese nivel, os dous escenarios das ventás a ambos lados e o lugar alto para os músicos. Os tres niveis estaban conectados por escaleiras por detrás. Tamén había escaleiras ó soto, debaixo da plataforma do escenario principal e á caseta. A caseta era a parte máis alta do corpo de vestiarios e podía recibir un canón e outras máquinas de ruídos ou permitir que desde ela os actores pasaran ó teito para descender por unha porta-trampa, sobre o escenario principal.

13. O teatro oriental

En Asia, o teatro, como na Grecia clásica, comeza cos rituais relixiosos.

13.1 O teatro Hindú

Na India convértese cedo nun teatro con obras escritas, actores profesionais e unha sala teatral. Evoluciona antes ca en calquera outra parte de Oriente. Houbo obras de teatro clásico na corte hindú, antes do nacemento de Cristo e existen descrições de varios espazos escénicos diferentes nos que as representaban.

Pero a “era dourada” do teatro hindú chegará cos emperadores Gupta (320-480 D.C) e coa aparición de dous grandes dramaturgos, Kalidasa e un rei chamado Sudraka.

Só se conservan tres das obras de Kalidasa, *Sakuntala* é a máis coñecida delas. A máis salientable do rei Sudraka é Vasantasena. Ámbalas dúas aínda se representan hoxe con certa frecuencia, non só no Oriente senón tamén no Occidente.

Os actores que representaban reis ou cortesáns, príncipes ou poetas, falaban en sánscrito, como eses personaxes na vida real. Os personaxes máis humildes e as mulleres, mesmo aínda que fosen princesas, falaban a linguaxe da xente común, o “práctico”. A meirande parte dos elementos temáticos, de carácter case que todos lendario, collíanos das epopeias sacras o *Mahabharata* e o *Ramayana* o mesmo que fixeran no seu momento os gregos coa *Iliada* e a *Odisea*.

As obras clásicas foron escritas para a corte e representadas nela, en habitacións convertidas en teatros. Existen evidencias de que reis e nobres construíron, con todo, teatros especiais de estrutura permanente.

Estruturalmente a escena hindú era aínda máis simple e máis austera cá isabelina ou a española dos currais. As representacións podían durar seis ou sete horas, polo que os espectadores sentaban nos pisos inclinados ou nos chanzos. Existen alusións a aparellos que poderían meter ós deuses ou a elementos escénicos moi grandes e pesados, como un carromato ou un elefante.

13.2 O teatro chinés

Tamén de orixe ritual, foi introducido en China co budismo procedente da India, no século I A.C. A forma tradicional, unha combinación de danza, mimo e canto, remóntase ó século VI e foi fixando ó longo dos séculos formas, figuras e temas. No século XIX acada a máxima estilización e perfeccionamento na Ópera de Pequín.

Os seus temas veñen da lenda, a historia e a literatura popular e son coñecidos de antemán pola meirande parte do público. As obras divídense en numerosas escenas e non atenden ás unidades de tempo e lugar, nin distinguen entre traxedia ou comedia. Polo xeral son melodramas con final feliz, e os diálogos son poucos e moi flexibles, deixando moita liberdade para a improvisación. O actor chinés, un virtuoso da danza, do mimo, do canto e da acrobacia, máis que coa palabra é con movementos determinados previamente xa pola tradición, cos que expresa os pensamentos, os sentimentos e a mesma acción dos personaxes.

13.3 O teatro Xaponés

Á parte dos ritos da fertilidade, habituais noutras culturas, os primeiros indicios de teatro en Xapón son o “Bugatu” e outras danzas e pantomimas orixinarias do continente asiático. Os actores, habitualmente enmascarados, danzaban ó compás da música, nun escenario cadrado e elevado sobre o chan. Do “Bugatu” e doutras danzas semellantes, xurdiu a primeira configuración do teatro xaponés e a máis distinguida: o Nô.

Das dúascentas cincuenta obras de teatro Nô que se coñecen, a meirande parte delas foron escritas por Kwanami ou polo seu fillo Zeami, a comezos do século XV. Son obras, todas elas, moi longas e dun só acto, de características tan peculiares que dificilmente se poden seguir sen coñecelas previamente, ou sen ter libreto. Os seus temas tomáronos de acontecementos históricos ou relixiosos, e a cotío, representan as virtudes da filosofía budista.

A orixe do teatro Nô remonta á época Muromachi e adquiriu a forma coa que hoxe o coñecemos no século XIV. Representase, fundamentalmente, ó aire libre, a súa escenografía é moi sinxela. Os actores, sempre masculinos, levan un vestiario suntuoso, e as súas caras tapadas con máscaras. Un

coro, axudado cunha frauta e con instrumentos de percusión acompaña o desenvolvemento da acción dramática.

Entre as pezas que configuran un drama Nô, intercálanse interludios cómicos, coñecidos como “Kyogens”. Son obras curtas, sumamente humorísticas, con só dous ou tres personaxes e sen acompañamento musical, nas que fundamentalmente se fai burla das supersticións dos labregos do século XV e das pretensións dos señores feudais. Un programa Nô contén cinco pezas, ás que se xungen catro Kyogen, e dura entre cinco e seis horas.

13.4 O teatro Kabuki

O “kabuki” foi a terceira das formas teatrais xaponesas en aparecer, pero só cen anos despois do “Bunraku”, do que colleu uns poucos elementos, así como do teatro de monecas, do chinés e do Nô.

Algúns historiadores atribúenlle a súa orixe a O-Kuni, muller que viviu arredor do ano 1600, e que foi quen constituíu a primeira compañía con mulleres que facían os papeis masculinos e homes que facían os femininos. En moitos casos os actores representaban a xeito de marionetas. Outras, a ríxida violencia dos guerreiros e demos suxire elementos chineses. O xesto simbólico e a postura detida proveñen de China pola vía do teatro Nô.

As obras que configuran o actual repertorio clásico, unhas trescentas cincuenta, proveñen a meirande parte da tradición popular. Van desde dramas con forma de danzas e dramatizacións históricas ata material da vida cotiá. As máis recentes son do 1897.

Monzaemom Chikamatsu (1653-1724) é o autor máis popular e destacable. Escribiu unhas 160 pezas, entre as que sobresaen: o drama burgués *Os suicidas de Sonezaki* (1703) e o drama histórico *A batalla de Kokusen* (1715).

As tres sílabas da palabra KABUKI, significan “Canto”, “Danza” e “Acción” ou “Obra” e así son, en efecto, as representacións. Entre actos ou entre obras, pode haber danzas, pantomimas con narración e música, diálogos dramáticos sen danza nin música, ou unha combinación de tódolos elementos.

O espacio teatral propio do “Kabuki”, parte do Nô, mais agora ese escenario é moi ancho e bastante fondo e permite un grande despregue escenográfico. Para que os cambios de decorado foran máis doados, un xaponés inventou, no século XVIII, un escenario xiratorio. Mentres os decorados xiran fronte ó espectador, o actor pasa dunha habitación a outra dunha casa ou fica loitando co mar mentres o bote do que saltou se alonxa. Unha característica dese teatro que racha coa embocadura en forma de marco de cadro é o que se chama “camiño florido”, que vai do lado esquerdo do escenario á parte posterior do auditorio.

14. Os séculos XIX e XX

Co século XIX e a Revolución Industrial, o teatro en xeral e o edificio teatral en particular entrarían nunha época de progresos e transformacións, só comparables cos do século V A.C., co período isabelino ou co do Século de Ouro.

O Romanticismo, o Realismo e o Simbolismo, que percorren o XIX, e tódolos demais “ismos” nos que terían continuidade a primeiros do século XX, o Naturalismo, o Expresionismo, o Modernismo, o Vangardismo etc, non só traen unha mirada orixinal e novidosa sobre o home e o mundo, senón que se constitúen en correntes artísticas de influencia decisiva na configuración do teatro moderno.

As innovacións e os cambios respecto do teatro anterior son tantas e proveñen de campos tan diferentes, que non é posible enumeralas todas neste traballo.

Autores, entre outros, como Henry Ibsen, August Strindberg ou Sean O’Casey descubren a realidade como materia artística e, movidos pola vontade de ensinala coas súas coitas, outórganlle ó teatro unha dimensión ideolóxica e social. Pirandello incorpora o público como personaxe e comeza un camiño que levará ó Teatro do Absurdo. Adolphe Appia e Gordon Craig revolucionan os conceptos sobre a función e o uso da escenografía e da luz. Meyerhold, Stanislawski ou Brecht cuestionan os xeitos de interpretar e propoñen ou crean métodos para un novo concepto de actor. A figura do “director” ten unha importancia capital, e del dependerán as características finais da representación. O teatro, en canto acontecemento escénico, será

para moitos unha fonte permanente de experimentación de novas formas, novos espazos e novas relacións co público.

A primeira metade do XIX asistiu xa a algúns cambios importantes nos edificios teatrais. Ata despois do 1660, a platea, o piso baixo, carecía de asentos ou bancos, polo xeral. Na Comedia Francesa, o público que se ubicaba nesta parte da sala ficou de pé ata o 1782, en que se lle puxeron bancos consecutivos. Na medida en que os teatros novos ou os reconstruídos enchían eses espazos con asentos que tiñan respaldo, e mesmo chegaban a ter tapizados e contar con pousabrazos, o escenario abandonou os bastidores e os panos de fondo e arribou ó realismo do decorado de tres paredes, ó tempo que se formulaban teorías sobre unha posta en escena máis imaxinativa.

A ciencia dotou ó teatro da luz de gas, da de calcio, e finalmente da eléctrica. No 1860 foi posible apagar por completo a luz na sala e logo volvela acender cunha chispa eléctrica. Foi posible, por primeira vez, deixar a sala a escuras e atopar toda a luz no escenario. Reforma anunciada por un italiano no 1598 pero que nunca se levou a cabo.

Os edificios teatrais multiplicáronse e reduciron o seu tamaño; nuns casos incorporando ó seu deseño as reformas introducidas nos edificios teatrais xa existentes, e noutros, respondendo a algúns dos máis profundos e anovadores proxectos do espazo teatral e das relacións entre o actuante e o público.

Os términos dun soño: o Teatro Total de Piscator

No 1927, Erwin Piscator emprendeu, xunto con Walter Gropius, a tarefa de deseñar un edificio teatral capaz de satisfacer tódalas demandas da posta en escena moderna, reproducindo nun mesmo espazo teatral simultánea ou selectivamente as características de todos aqueles outros creados ó longo da historia: O Teatro Total.

Acerca da construción dun teatro moderno que responda ás necesidades do Teatro Piscator de Berlín, Walter Gropius, director da “Gremial de construción”, di:

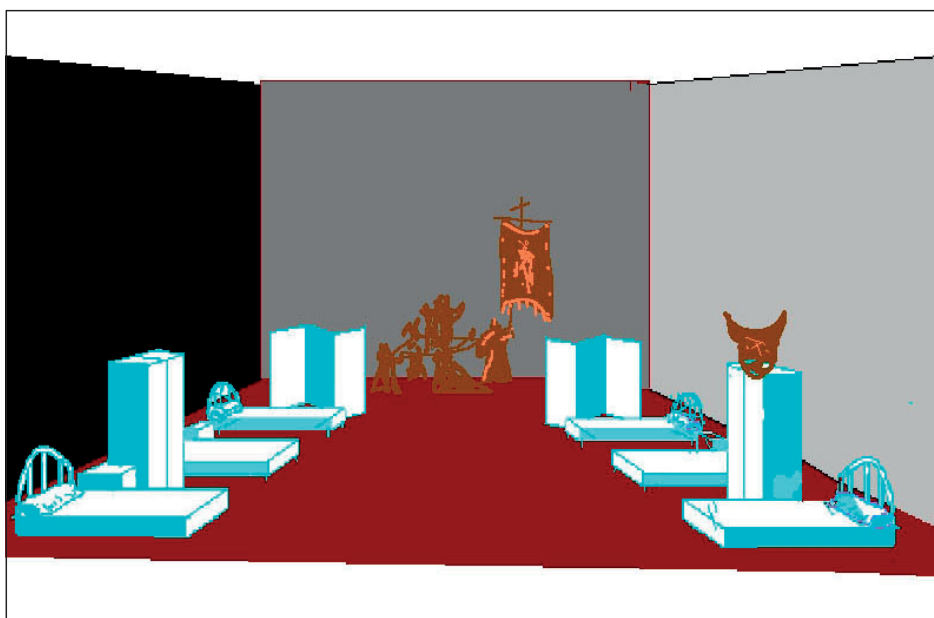
«O meu “Teatro Total”, permite a cada director de escena, coa axuda de intelixentes instalacións técnicas, traballar nunha mesma representación

no escenario de fondo, no proskenio ou na praza redonda, ou en varios destes escenarios á vez. O meu teatro ovalado descansa sobre doce delgadas columnas. Nunha punta do óvalo, correspondendo con tres espazos intercolumnais, está instalado o escenario de fondo, en tres partes, que abarca, a xeito de tenaces, as primeiras filas de butacas. A representación pode facerse na parte central ou nunha lateral ou nas tres ó mesmo tempo. Unha dobre cadea de plataformas escenario, que están montadas sobre carros desprazables, permite un troco moi rápido e frecuente das escenas. Deste xeito evita os inconvenientes do escenario xiratorio. Detrás da columna da sala e, arredor desta, hai un ancho corredor que arrinca das partes laterais do escenario e que se eleva coa mesma inclinación cás filas de asentos. Ó longo del poden desprazarse os carros escenario, de xeito que certos acontecementos escénicos poidan desenvolverse arredor dos espectadores. Diante do escenario hai unha pequena plataforma redonda, que está rodeada, en parte por filas de butacas, a xeito de tenaces e que pode, mediante un sinxelo mecanismo, baixar ó soto, do mesmo xeito que, se é o caso, pode erguerse diante do escenario a modo de proskenio. Desde ela pode baixar o actor, polo corredor central, ata os espectadores, volvendo polo corredor circular ou atravesando o patio de butacas.

»Confirmase unha transformación total do salón con só facer que o piso do patio de butacas poida xirar arredor do seu centro, 180 graos. Daquela, aquela pequena plataforma redonda e afundible fica no medio do salón como redondel circense, rodeado por tódolos lados de filas concéntricas de espectadores... Os efectos dos medios mecánicos que se empregan para transformao escenario pode completarse con proxeccións luminosas...

»... Como se ve, a finalidade deste teatro non a constitúe o amoreamento material de requintadas instalacións e trucos técnicos, senón que todos estes son tan só medios para acadar que o espectador entre no acontecemento escénico, e que o lugar que el ocupa se asimile ó da acción, sen que esta escape por detrás do pano.»

[**Unha unidade didáctica escolar** (para alumnado adolescente ó que o autor sempre quixo chegar). Concello de Santiago. 1993].



O teatro (1900-1990)

O teatro galego deste século, fronte ó que de común se adoita pensar, non foi un ermo despoñuído de historia. E moito menos de historia digna de ser reflectida. Pola contra, foi nese espacio-temporal no que agromaron os esforzos e as tentativas máis fecundas a prol da consolidación dun teatro de nós.

Os alentos dos que naceu a necesidade do teatro, os xeitos dende os que esa necesidade tentou satisfacerse, as correntes de pensamento que o circularon e o devir histórico no que se viu inmerso, só poden ser analizados e valorados xustamente se se asume que o teatro é unha arte plural, diversa e complexa, na que interveñen unha multiplicidade de axentes, e que como tal arte só alcanza a súa expresión plena nese momento irrepetible e perecedoiro que é o ritual da representación, cuns intervincentes diante dun público e nunha data e hora da historia concretas. É dicir, asumindo a súa condición de fenómeno só tanxencialmente literario e esencialmente escénico, esencialidade na que se asenta a súa grandeza e na que medran moitas das súas miserias.

A crónica do acontecer histórico dun noso teatro entendido así, debería ser, por forza, non só a dos que achegaron á súa construción textos literarios ou teóricos imprescindibles para o seu desenvolvemento, senón tamén, ou sobre todo, a dos que o fixeron posible enriba das táboas dos escenarios: actores, directores, escenógrafos, figurinistas, produtores, animadores, etc... A de todos aqueles, en resumo, que contribuíron co seu talento ou co seu esforzo a dotar a un xénero literario como o dramático de canles a través das cales volverse feito escénico e establecer unha relación teatral plena co seu destinatario natural, o público.

Malia a difusa precisión coa que é posible valorar sempre un feito que como o teatral é esencialmente perecedoiro e a escasa atención —cando non o temerario desprezo— dende o que foi e segue a ser contemplado aínda hoxe polos historiadores da arte en xeral e polos nosos en particular, unha aproximación ó que foi ou deixou de ser a historia dun fenómeno da complexidade e amplitude do descrito, e cales son as contribucións ou responsabilidades de cada quen nela, no amplo marco do que vai de século, ten forzosamente que sobrevoar por riba das cousas máis que afondar a súa mirada nelas.

A HERDANZA DO SÉCULO XIX

Ata ben adiantado o derradeiro tercio do século XIX; fóra de *A Casamenteira* (da autoría do xornalista liberal Antonio Bieito Fandiño, ó parecer escrita en 1812 aínda que aparecida en 1849), da zarzuela nun acto *La Galiciana* (1861) de Xoán da Cova Gómez e dalgúns breves diálogos ou parrafeos, só certas formas de teatro popular de carácter ritual, (Entroidos, Maios, Cocas e Tarascas, Mouros e Cristiáns, Regueifas, etc.) mantiñan viva a capacidade e a necesidade da nosa cultura para se expresar dende formas teatrais propias. O teatro, como forma artística culta, era patrimonial da cultura hexemónica, e non tanto por unha decisión soberana como pola imposición de restriccións ou prohibicións explícitas dende as que impedir a expresión teatral das culturas minoritarias.

Malia o interese que demostraron polo teatro en canto feito escénico non poucos dos Precursores (a propia Rosalía participaría como actriz nalgunhas das veladas teatrais que no *Liceo de la Juventud de Santiago* estimularan Aurelio Aguirre, Pondal, e tal vez o mesmo Murguía, e non falta quen sostén que, entre outras posibles razóns, foron as súas aspiracións como actriz as que a levaron a Madrid en 1856), as disposicións legais que prohibían a edición e representación de obras dramáticas noutra lingua peninsular que non fose o español, impedíanlles contribuír a defender dende o teatro os postulados románticos ós que tan ben dera expresión *Cantares gallegos* (1863) e que tiñan na reivindicación das culturas tradicionais e das súas manifestacións populares, un dos seus eixos fundamentais.

Só o levantamento desas disposicións abre para o teatro a posibilidade de se sumar ás arelas do Provincialismo e do Rexionalismo de signo galeguista.

E faíno, ademais, dende o impulso á creación dunha obra dramática escrita que contribuíu á consolidación do galego como lingua literaria – impulso inicial do que agromaría *A fonte do Xuramento* (1882) de Francisco María de la Iglesia e as obras históricas en verso *Mari-Castaña* (1884), de Emilio Álvarez Giménez; *A Torre de Peito Burdelo* (1891) de Galo Salinas e *Pedro Madruga* (1897) de Xoán Cuveiro Piñol–, dende a súa consideración como feito fundamentalmente escénico.

O REXURDIMENTO

Baixo os auspicios da *Liga Gallega*, o actor Eduardo Sánchez Miño, o ensaísta, gramático, poeta, narrador e dramaturgo Manuel Lugrís Freire e Galo Salinas crean no ano 1903 a Escola Rexional de Declamación, da que sería presidente este último. A Galo Salinas, ademais de ser unha das figuras de maior relevancia do teatro Rexionalista, cábelles a honra de ser o autor do primeiro ensaio sobre a actividade teatral en Galicia: *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo*. A Escola Rexional de Declamación, ademais dunha canle dende a que espallar o ideario Rexionalista, nace coa expresa vontade de se constituír nunha compañía teatral de repertorio, nunha canteira de actores e nun estímulo para os autores, que verían aberta, gracias a ela, a posibilidade de ver representadas as súas obras e, xa que logo, a de saber a que feito teatral daban pé e que relación establecían co público.

Na súa curta existencia, un ano apenas, a Escola chegaría a estrear cinco pezas: *Filla...* do propio Galo Salinas; *A Ponte*, *Minia* e *Mareiras* de Lugrís Freire; e *Rentar de Castromil*, a única peza teatral de Evaristo Martelo Paumán da que se ten noticia. As razóns da súa prematura desaparición son confusas, pero apuntan máis a discrepancias e rivalidades internas que ó fracaso artístico ou á falta de apoio do público ó que aquela experiencia pioneira ía destinada. De feito, da Escola saírían actores como Jambrina, que con posterioridade chegaría a acadar certa sona no teatro español e mesmo a espertar a admiración do propio Castelao.

A creación, por iniciativa de Perfecto Feixóo, dos primeiros Coros Populares, entre 1915 e 1916, e o seu rápido espallamento non só pola Galicia interior, senón mesmo pola Galicia da emigración, supoñerán un novo, aínda que discutido, pulo para a nosa actividade teatral. Os coros, aínda que máis atentos a recuperar ou manter os valores da música e a danza de raigame popular, incluían sen embargo nas súas veladas folclóricas, case sempre entremedias de dous números musicais, pequenas representacións teatrais, cadros de costumes, parrafeos ou contos escenificados protagonizados por personaxes populares e xeralmente xurdidos, máis que da busca de valores artísticos, da preocupación fundamental de facer unha apoloxía da lingua, de carácter moralizante con clara intención social.

O seu repertorio alimentábase preferentemente de pequenas pezas escritas a propósito por xentes vencelladas ó colectivo como directivos ou membros, o que non lles impediu poñer en escena tamén obras escritas con anterioridade ou outras xurdidas da aproximación esporádica ó xénero dramático de homes de letras con obra narrativa ou poética xa coñecida. Ó primeiro grupo pertencerían xentes como Charlón e Hermida, Xavier Prado “Lameiro” e Alfredo Fernández “Nan de Allariz”, que desenvolverían gran parte da súa obra en corais como *Toxos e Froles* ou a *Coral de Ruada*. No segundo grupo cabería citar, entre outros, a Enrique Labarta Pose, Leandro Carré, Xesús San Luís Romero, Trapero Pardo, Ricardo Fradé Giráldez ou o mesmo Villar Ponte, que verían estreadas as súas obras, amais de nas devanditas corais, noutras como *Cántigas da Terra* da Coruña, *Airiños do Ulla* da Estrada, *Foliadas de Cantigas* de Pontevedra, *Os Enxebres* de Ourense, *Cántigas e Aturuxos* de Lugo ou *Cantigas e Agarimos* de Santiago.

Se ben é doado cuantificar a trascendencia deste teatro no seu aspecto puramente literario (a coincidencia entre os seus estudiosos é case total á hora de estimar que non foi moita), non o é tanto no referido á súa posible importancia en canto a feito escénico, aspecto sobre o que pouco ou case nada se ten investigado ou no que pouco ou nada se apreciou como salientable, quen sabe se inxustamente.

Malia a inmediatez dos seus obxectivos, máis atentos, como xa deixamos dito, a satisfacer necesidades didácticas ou políticas que a crear valores artísticos, non só contribuíron de maneira decisoria á reivindicación dun uso oral da lingua que transcendese a aquel da realidade cotiá en que esta se preservara e se mantivera viva, senón que, dende unha elementalidade case primitiva, e aínda que máis se cadra por circunstancias azarosas que por unha decisión soberana, prefiguraron dende a práctica escénica e a relación viva e directa co público non poucas das características desas formas teatrais integradoras de tódalas artes, das que anos despois tentarían tirar proveito os homes da Xeración Nós.

As Irmandades da Fala

Coa creación na Coruña, o 18 de maio de 1916, da Irmandade de Amigos da Fala, por iniciativa dos irmáns Ramón e Antón Villar Ponte, principia unha das etapas capitais na historia do noso teatro recente. No

marco dun proxecto de reivindicación e consolidación do feito diferencial galego, de características globalizadoras, onde se incluía non só o activismo cultural, senón mesmo o político, as Irmandades botarían a andar un movemento teatral no que, sen renunciar ó seu uso como instrumento de comunicación ou de concienciación lingüística, o teatro deixaría de ser un instrumento máis ó servicio doutros intereses para ser unha razón en si mesma. Unha forma artística plena, á que a lingua pode e debe servir de soporte e dende a que a nosa cultura ten o dereito e a obriga de se expresar, se quere manter vivos aqueles sinais da súa identidade que a fan existir como tal.

Dese impulso revitalizador nacería o 22 de abril de 1919 no seo da Irmandade da Coruña o *Conservatorio Nazonal de Arte Galega*. A iniciativa sería seguida de contado por outras Irmandades, que á súa vez poñerían a andar agrupacións artísticas de carácter eminentemente teatral, que escenificarían obras de autores como Villar Ponte, Cabanillas, Carré Alvarellos, Risco, Quintanilla, Castelao, Charlón e Hermida, López Abente ou Cotarelo Valledor, entre outros. O obxectivo común que xuntaba a estas agrupacións era o de poñer en pé un “teatro nacional galego”, estimulando a creación e a posta en escena dunha dramática que reflectise as esencias da nosa cultura e do noso país.

Na peza coa que o Conservatorio inicia a súa actividade, *A man de Santiña*, unha encarga de Antón Villar Ponte a Ramón Cabanillas feita con especificacións máis ou menos precisas, aparece clara xa a visión anoadora coa que as Irmandades encaraban o teatro. Aínda que a peza seguía a ser unha comedia de costumes, o mundo que pretendía describir xa non era o campesiño, senón o da fidalguía, e o uso da lingua non se reducía ó reflexo máis ou menos fiel dunha realidade, senón que perseguía ser un dos instrumentos dende os que poetizar sobre ela. Pero a estas anovacións no literario engadíanselle outras no especificamente teatral, de moita maior transcendencia en canto á consideración do teatro como forma de expresión plena. A posta en escena é asumida polo actor e director Fernando Osorio do Campo (que ademais interpretaría un papel nela, o de don Pedro), home de teatro formado na Escola da Arte de Representar no Conservatorio de Lisboa, cidade na que chegaría a ser director de escena do Teatro da República. A escenografía é deseñada e realizada por un artista plástico,

Camilo Díaz Baliño, escenógrafo profesional e responsable das máis importantes escenografías do teatro galego do seu tempo: *A man de Santiña* e *O Mariscal*, de Ramón Cabanillas; *Trebón*, *Lubicán* e *Ultreia*, de Armando Cotarelo Valledor; *O Fidalgo* e *Rosiña*, de Xesús San Luís Romero; *San Antón o casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías ou *Bodas de ouro* de Galo Salinas, entre outras.

Osorio, que dirixiría o Conservatorio entre 1919 e 1922, tería unha intervención decisiva, non sempre valorada xustamente, na configuración dos obxectivos e postulados das Irmandades a prol do teatro, en especial en todo o relativo á súa consideración como forma de creación en si mesma, dende a que explorar ou dar expresión ó mesmo abano de cuestións tanto estilísticas coma filosóficas ou sociais, que dende calquera outra arte.

Durante a súa presenza á fronte do Conservatorio, o teatro galego ábrese a un outro xeito de entender o feito escénico, experimentáanse novas formas dramatúrxicas, abórdase o tratamento de temáticas máis universais afastadas do realismo costumista, tómase unha maior conciencia da dimensión estética do texto e da súa posta en escena e abandónase o cultivo do verso.

O Conservatorio non prospera por diversas razóns, entre as que cabería preguntarse que papel xogou a súa pretensión de acometer a posta en escena de clásicos do teatro universal ou mesmo o anuncio da produción inminente de *As Alegres Casadas* de Shakespeare, e Osorio abandona a empresa que pasa a denominarse Escola Dramática Galega e a ser dirixida por Leandro Carré Alvarellos.

Entre os anos 1922 e 1926, segundo o propio Carré, “chegaron a se facer cento e algo representacións por ano, das mellores obras rexionais e algunhas portuguesas, no seu propio teatriño e noutros grandes escenarios da Coruña e doutras cidades da Galicia...”. Algúns dos escenarios máis usados, á parte dos propios locais da Escola, foron o Pavillón Lino e o Teatro Rosalía, na Coruña; o Teatro Jofre, en Ferrol; o Principal, en Santiago; o Alfonsetti, en Betanzos; o Tamberlick en Vigo ou o Apolo, en Ourense. Ademais da Escola Dramática Galega, destacan pola intensidade da súa actividade nese tempo a de Betanzos e a Agrupación Dramática Galega, de Vigo, dirixida por Emilio Nogueira.

Con Carré, a Escola volve ó costumismo propio dos comezos do Rexionalismo e abandona os anceios anovadores que presidiran a etapa de Osorio, e aínda que se mantén en parte a asunción do teatro como arte plena, faise máis dende a preponderancia dos seus valores literarios que dos escénicos, e non será ata a aparición da Xeración Nós que se volva formular a tentativa de creación dun verdadeiro teatro nacional galego.

A pesar de todo, o teatro das Irmandades legounos un feixe de autores e de textos, imprescindibles para a comprensión da historia do noso teatro neste século, e entre eles destacan tres obras de magnitude especialmente significativa. Referímonos a *O Mariscal* (1926) de Cabanillas e Antón Villar Ponte; *Os evanxeios da risa absoluta* (1935) tamén de Antón Villar Ponte, e *Mourenza* (1931) de Cotarelo Valledor.

O teatro Nós

Os homes da chamada Xeración Nós, soñaron, e en grande medida conseguírono, con dotar a Galicia dunha literatura que fose quen de abranguer tódolos campos de cultivo posibles. O xénero dramático tiña, por forza, que ser un deses campos nos que sementar a esperanza dun futuro mellor. E non só na súa formulación literaria –aínda que fose a ela á que ficasen circunscritas as súas achegas pola brutalidade da historia–, senón, ou sobre todo, na escénica.

Aínda que só se achegaron a el como escritores Vicente Risco, Castelao e Otero Pedrayo, a súa contribución foi dunha riqueza e transcendencia capitais para a consolidación dun teatro galego de seu. A obra que nos legaron, como a da maior parte dos autores que os precederon, non se pode desvincular da súa participación activa no movemento nacionalista, pero foi feita dende un grao de compromiso tal coa súa dimensión artística, que deu orixe a unha auténtica revolución temática e formal, aínda non desenvolvida hoxe en toda a súa extensión.

A súa alternativa a un teatro galego de seu é a dun teatro depurado de elementos realistas, de Arte –como a eles lles gustaría dicir–, desenvolvido dende a aplicación de técnicas e medios de expresión diversos, no que a mestura de estilos e de tons e a convivencia de valores populares, literarios, plásticos e musicais, conforman un todo único de inusual beleza formal e poderoso alento poético.

O impulsor da necesidade de incorporar o teatro a aquel discurso globalizador foi Castelao, quen chegou a concibir un plan teatral durante os anos da República, destinado a impulsar un xénero que, malia os esforzos anteriores, esmorecía xa ou era patrimonial dun costumismo sensibleiro e esclerotizado. Interesado polo teatro en canto a feito escénico xa dende mozo, e máis tarde como artista plástico, creu atopar nas representacións do teatro ruso de Nikita Balief, ás que puido asistir en París en 1921, en *La Chauve Souris*, a expresión nidia do que tantas veces matinará: “o emprego de tódolos recursos da estética: verbas, música, pintura, danzas, e unha viva mestura de burla e de agarimo, é dicir de humor”.

Todo o teatro xurdido dos homes desta xeración, pero moi en especial *Os vellos non deben de namorarse* (1953) de Castelao e o *Teatro de máscaras* (conxunto de pezas breves, algunhas delas inconclusas, publicadas en 1974 pero escritas arredor de 1934) ou *O desengano do prioiro* (1952) de Ramón Otero Pedrayo, nace en gran medida desa influencia e xoga a trasladar, a incorporar ó noso patrimonio teatral, uns valores que só poden ser conxugados enriba das táboas dun escenario e nos que o estritamente literario aparece xa mesturado, integrado, co que lle é propio ó mundo da música, da danza ou da pintura, valores todos eles só posibles de trasladar á realidade dende as capacidades expresivas dun medio de carácter escénico ou espectacular. Pensar, como tantas veces se ten feito, que un teatro nacido desas preocupacións non estaba concibido para ser levado ó escenario, sería reducir ó absurdo a razón mesma da súa existencia, no nome dos termos literarios en que foi enunciado.

Aínda que tanto o propio Castelao coma Vicente Risco (*O bufón d’El Rei*, 1928) se achegaron fructíferamente ó xénero dramático, o primeiro deles para nos legar unha das xoias indiscutibles da literatura dramática peninsular deste século, a xa citada *Os vellos non deben de namorarse*, o home da Xeración Nós que máis fecundamente recollería o alento daquel impulso transformador sería Ramón Otero Pedrayo.

El era o único de todos eles que xa achegara ó xénero teatral con non pouca fortuna. *A Lagarada*, publicada en 1929, era entón, e segue a selo hoxe, unha das obras sobranceiras da nosa literatura dramática. O resto do seu teatro, e moi en especial o por el denominado “teatro de máscaras”, malia

non ser en moitos casos máis que apuntamentos ou descrições inconclusas de grandes espectáculos teatrais posibles, constitúen, no seu conxunto, a máis importante achega dramática en lingua galega da nosa historia. Son retallos xeniais dun universo teatral propio e universal, que recuperan para o teatro moitas das liberdades e dos valores dos que o costumismo e o naturalismo o tiñan privado, para reflexionar sobre a realidade dende a conxugación de todas e cada unha das artes: as da palabra, as plásticas, e as musicais.

O teatro no exilio ou na emigración

Todas e cada unha das etapas polas que atravesou o noso teatro ó longo da primeira metade deste século, tiveron o seu reflexo máis ou menos fiel na diáspora e no exilio. As diferentes organizacións de carácter folclórico, instructivo ou benéfico das que os nosos emigrantes se foron dotando, acolleron boa parte das inquiredanzas culturais postas a andar en Galicia e, entre elas, moitas das que tiñan que ver co teatro en canto feito escénico. Os orfeóns e os coros xurdidos á sombra de institucións como os Centros Galegos, as Casas de Galicia ou as casas comarcais e locais, puxeron en pé monólogos, parrafeos, contos escenificados ou pezas de moitos dos autores aquí recollidos, desenvolvendo unha actividade imposible de tratar en toda a súa amplitude e significación neste traballo.

Aínda que en grande medida non fixeron senón reproducir, ás veces acrecentándoas, as tendencias máis conservadoras dende as que o feito teatral era asumido entre nós, permitiron a supervivencia dunha práctica escénica en lingua galega, imposible de se manter na península durante unha boa parte da dictadura franquista, e acolleron o desenvolvemento e mesmo a posta en escena de boa parte da obra de creadores como Eduardo Blanco Amor (autor, entre outras obras, das *Farsas para títeres* publicadas en Bos Aires en 1953), de Manuel Daniel Varela Buxán (*O ferreiro de Santán*, *Taberna sen dono*, *A xustiza dun muiñeiro*, *Se o sei non volvo á casa*, estreadas en Bos Aires e non publicadas ata a década dos setenta), Luís Seoane (*A soldadeira* e *O irlandés astrólogo*), Isaac Díaz Pardo ou Ramón Valenzuela. Ou de actores e directores como Manuel Nóvoa Costoya, Xoaquín Otero, Emilio Estévez, Mariano Otero, José Rodríguez de Vicente “Joselín”, Gumersindo Vázquez “O Paroleiro”, Zaida Feijoo, entre outros moitos, dando lugar a unha serie de acontecementos históricos sen os que non sería explicable o teatro do noso presente.

Aínda que Cuba, Venezuela e México tiveron un papel de non pouca relevancia en todo o antedito, foi na Arxentina, e en particular na cidade de Bos Aires, onde se deron algúns dos acontecementos máis significativos desa etapa. Alí naceu a primeira compañía profesional do teatro galego, a *Compañía Gallega Maruja Villanueva*, creada no 1936 por Manuel Daniel Varela Buxán e a propia Maruxa Villanueva. Sería esa compañía a responsable, baixo a dirección do mesmo Castelao, da estrea o 14 de agosto de 1941, no teatro Mayo, de *Os vellos non deben de namorarse*, e alí sería tamén onde Eduardo Blanco Amor fundaría en 1957 o seu Teatro Popular Galego. A todas estas iniciativas históricas estaría ligado o actor Fernando Iglesias “Tacholas”, unha das figuras senlleiras do noso teatro e da nosa cultura, ó que só a distancia e o desleixo co que de común se miran entre nós as artes escénicas, privou en vida, e segue a privar hoxe, do recoñecemento do que sen dúbida é merecente.

Outras das personalidades do noso teatro, exiliado despois da guerra civil, cunha intervención ó parecer decisoria en determinados aspectos da estrea de *Os vellos non deben de namorarse*, en especial no relacionado co uso de carautas polos tres personaxes protagónicos e nalgúns outros aspectos da posta en escena, foi o rianxeiro Rafael Dieste, home vencellado ó teatro como teórico (*Tratado mínimo del arte de la escena*, 1945) e como director do Teatro de Guiñol das Misións Pedagóxicas e do teatro *Nueva Escena*, en plena guerra civil, e autor dunha peza de transcendental importancia na historia da nosa literatura dramática: *A fiesta valdeira*.

O teatro de posguerra

Aínda que ata ben sobrepasada a inmediata posguerra, e por imposicións de carácter censorial, as representacións de teatro en lingua galega desaparecen practicamente ou quedan relegadas ás estreituas do teatro de cámara e, xa que logo, a unha difusión e transcendencia pública limitada en extremo, non será ata o ano 1959 –fóra dalgunhas estreas illadas e excepcionais– cando se retome con certa continuidade (fundamentalmente por parte da coral santiaguesa *Cantigas e Agarimos*, baixo a dirección de Rodolfo López Veiga, que leva á escena por primeira vez en Galicia e cunha concorrencia multitudinaria, *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, así como outras pezas de Jenaro Marinhas, de Ramón de Valenzuela ou de San Luís Romero). Pero non acontece o mesmo coa produción de textos.

Escritores como Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carballo Calero, o xa citado Mariñas del Valle, Ánxel Fole, Ramón González-Alegre, Xosé Luís López Cid ou Trapero Pardo, achéganse con desigual fortuna ó xénero e proporcionanlle á nosa dramática algunhas das súas pezas mestras. É o caso de *O Incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959) e *A noite vai coma un río* (1965) de Álvaro Cunqueiro; e en menor medida de *A farsa das zocas* (1971), o *Auto do Prisoneiro* (1971) de Carballo Calero, ou *A revolta* (1965) de Jenaro Marinho del Valle. A esa corrente de aproximación ó xénero dramático, malia a imposibilidade material de que este acadase a condición de feito escénico, sumaríanse por razóns e dende postulados diversos, dramaturgos, narradores e poetas de xeracións intermedias, como Tomás Barros, autor da traxicomedia *O Dragón* (1972) ou do volume *Tres pezas de teatro* (1981); Daniel Cortezón, especialmente interesado polo teatro histórico, ó que contribuíu entre outras con pezas como *Nicolás Flamel* (1966), *Prisciliano* (1970), *Xelmírez ou a gloria de Compostela* (1974), *Os irmandiños* (1978); Manuel María Fernández Teixeiro, poeta sobre tódalas cousas, que nos agasallou e nos segue a agasallar, cunha inxente obra dramática de forte contido social e fonda raigame popular, de entre a que cabería destacar, entre outras moitas, *Barriga Verde* (1968) –peza na que se lle rende merecida homenaxe a Javier Silvent Martínez, titiriteiro de orixe extremeña, establecido entre nós dende neno e creador do personaxe que lle dá título á obra–, *Farsa do Bululú* (1973), *Unha vez foi o trebón* (1976) ou *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela* (1979), obra infantil que se conta entre as máis representadas da historia do noso teatro. Xohana Torres, Bernardino Graña, Riveiro Loureiro, María Xosé Queizán, Ánxeles Penas, Xosé Luís Franco Grande, Arcadio López Casanova, e un longo etcétera.

O outro Rexurdimento

A finais dos anos sesenta e como resposta a un panorama teatral esclerotizado, ó servizo maiormente dos intereses do réxime e das clases que o sostiñan, xorde un movemento teatral presidido polo rexeitamento, dunha banda, das normas que regulaban o feito escénico no conxunto do estado español e que reducían ó silencio ás novas voces e ás novas correntes estéticas; e doutra, pola posta en cuestión dos métodos de creación e de produción dende os que ese teatro se viña facendo, do repertorio no que

de común se asentaba e da función mesma do teatro respecto da sociedade. Xorde así o que deu en chamarse Teatro Independente, corrente á que se sumaría, aínda que dende postulados ben diferentes, toda unha xeración de homes e mulleres do noso teatro, esencialmente interesados polo seu desenvolvemento en canto a feito escénico.

Ese impulso revitalizador da escena Española terá entre nós, e en xeneral en todas e cada unha das nacionalidades históricas, uns matices diferenciadores que retomaban o vello anxeio de moitos dos nosos devanceiros de dotar a Galicia dun teatro propio. Un teatro que, no artístico, fose expresión do seu ser, e no social non só unha posta en cuestión da dictadura, senón un argumento máis na defensa da nosa identidade cultural e dos nosos dereitos nacionais.

Dese matiz nacerán as máis das diferencias e os conflitos entre o Teatro Independente Español e o Teatro chamado das Nacionalidades, e mesmo os deste consigo mesmo. Diferencias e conflitos que no primeiro dos casos se poñían de manifesto, fundamentalmente, na distinta, por non dicir contraposta, concepción que cada quen tiña da chamada descentralización teatral, e no segundo, no diferente grao de compromiso coa lingua e coa propia razón de ser dun teatro de seu.

Esas diferencias non impediron, con todo, que entre nós agromase un movemento teatral de dimensións artísticas e sociolóxicas, impensable ben poucos anos antes. Movemento ó que as Mostras de Teatro Galego Abrente de Ribadavia, servirían de caixa de resonancia dende a que estender a práctica escénica por todo o país e de rampla de lanzamento dende a que amosar os resultados artísticos desta práctica non só en Galicia, senón nos máis importantes festivais e encontros da península.

Grupos ou Compañías como *O Facho* e *Teatro Circo* da Coruña; *Rosalía de Castro*, *Antroido* e *Ditea* de Santiago; *Martín Códax*, *Teatro Popular Keyzán*, *Artello* ou *A Farándula*, de Vigo; *Auriense* ou *Histrión 70* de Ourense; ou *Candea* de Noia, por citar só algúns dos máis significativos, dirixidos ou animados por xentes como Manuel Lourenzo, Xosé Agreló Hermo, Miguel Pérez Romero, Moncho Rodríguez, Santi Montenegro, Agustín Magán, Maximino Keizán, Manuel Guede, Xulio Lourenzo, Xosé Manuel Gil ou eu mesmo, en moitos casos poñendo en escena textos propios e dando orixe

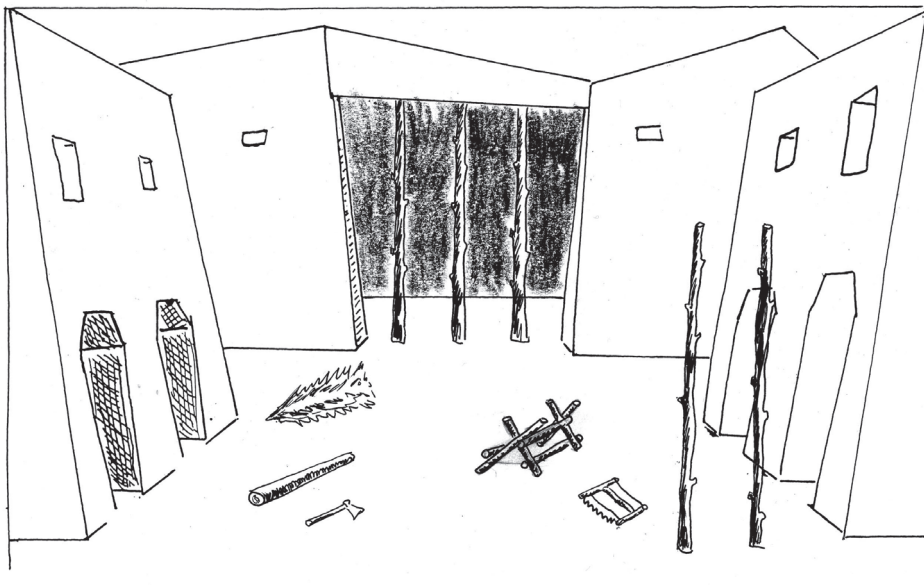
a un feixe de autores cunha diferente e renovada concepción da relación entre a literatura dramática e o feito escénico (a chamada Xeración Abrente, na que de común se nos engloba a Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal, Camilo Valdeorras, Francisco Taxes ou a min mesmo, entre outros), ós que máis adiante, unha vez rematada a súa experiencia no marco do Teatro Independente Español, se sumarían Eduardo Puceiro, Antonio F. Simón, Eduardo Alonso, Xulio Lago ou Dorotea Bárcena, que se incorporarían a colectivos xa existentes ou crearían compañías como *Ítaca*, *Troula*, *Teatro Andrómena* ou *Teatro da Mari Gaila*, son os alicerces sobre os que se asenta o teatro do noso presente.

Un presente contradictorio pero ricaz, aínda afastado dunha normalidade desexable, pero co que nin os máis optimistas foron quen de soñar endexamais, e que culmina en 1984 coa creación, por vez primeira na nosa historia, dun centro de produción teatral institucional, o Centro Dramático Galego, de discutible pero certa traxectoria, e co establecemento dunha actividade profesional, sempre cuestionada, capaz sen embargo de posibilitar que suban ós nosos escenarios non só textos propios, xurdidos de autores como os xa citados ou doutros novos como Quico Cadaval, Cándido Pazó, Raúl Dans, Miguel A. Fernán Vello, Xavier Lama, Antón Reixa, Inma A. Souto, Xesús Pisón, Alberto Avendaño, Roberto Salgueiro ou Gustavo Pernas, senón tamén clásicos e contemporáneos do teatro universal dirixidos por algúns de nós mesmos ou por xentes como Ánxeles Cuña, Xosé M. Rabón, Cristina Domínguez, Xan Cejudo, Rodrigo Roel, Arturo López, Xabier Picallo ou Ana Vallés, en espacios e con vestiarios deseñados por Suso Montero, Marcelino de Santiago “Kukas”, Paco Conesa, Carlos Alonso, Julia Brens ou Rodrigo Roel, nos que a cada pouco é máis frecuente apreciar o talento e a madurez de actores e actrices como Xoaquín G. Marcos, Xosé M. Oliveira “Pico”, Antonio Durán “Morris”; Víctor Mosquera, Evaristo Calvo, Gonzalo M. Uriarte, Miguel de Lira, Xavier Estévez, Marcos Vieites, Celso Parada, Carlos Blanco, Ernesto Chao, Laura Ponte, María Barcala, Rosa Álvarez, Luísa Martínez, Elina Luaces, María Xosé Bouzas, Luma Gómez, Belén Constenla, Patricia de Lorenzo, María Pujalte, Pilar Pereira, Susana Dans, Mabel Rivera, e un cada vez máis longo etcétera.

Gracias a esta suma de contribucións, e a outras moitas, nunca coma hoxe, ó longo da súa historia, Galicia dispuxo da posibilidade certa de se

outorgar por dereito propio un teatro de seu, de importancia cualitativa e cuantitativa semellante á de todos e cada un dos demais xeitos de expresión artística. Un teatro, que xa a finais dos noventa, en nada era desmerecente do que o país foi capaz de achegar á cultura propia e á universal noutros eidos das artes consideradas maiores, e ó que soamente unha apreciación prexuízosa e desinformada, tendente a valoralo máis como fenómeno literario que como fenómeno escénico e ancorada na asunción dos valores do teatro burgués como os do teatro mesmo, impediu, e segue a impedir, que ocupe o lugar de privilexio que lle corresponde, para ben ou para mal, na conformación do noso presente cultural e do noso ser e estar no mundo.

[*Galia* (1900-1990), pp. 150-163. Xunta de Galicia. 1997].



Perspectivas do teatro galego actual

Se a perspectiva, ademais da arte de representar os obxectos nunha superficie plana, é a capacidade para apreciar o aspecto que presenta un conxunto de feitos ou de cousas ó seren observados dende unha certa distancia, hei dicir que, a respecto do teatro galego actual e da complexa armazón de relacións que o fan posible hoxe e que con toda probabilidade han determinar o seu futuro inmediato, carezo desa distancia mínima, tanto no temporal como no material, sen a que dificilmente nos é permitido abarcar conxuntos de tal natureza na súa globalidade.

Dunha, porque forma parte do meu propio presente e ese presente é cambiante, diverso, complexo, susceptible de ser contemplado dende moi diferentes ópticas ou posicionamentos. E doutra, porque a miña mirada non só se dirixe a unha paisaxe en permanente transformación, que muda a cada pouco, e case sempre baixo o influxo de leis azarosas e imprecisas, senón que o fai dende dentro, dende un curruncho sen perspectiva. Inmerso, pola miña condición de autor, director, actor, produtor, iluminador, escenógrafo, figurinista e público, nesa mesma paisaxe á que me pretendo achegar.

Engadamos ó antedito que, ó meu modo de ver, o teatro, entendido na súa forma plena, non é só unha póla máis da literatura senón o resultante da confluencia de polo menos tres xeitos de se relacionar creativamente con el. A saber: a que lle é propia ó autor dende todas e cada unha das formas nas que esa autoría pode darse e na que maiormente residen os seus valores literarios (o que hoxe en día entendemos como *escrita dramática*); a que lle é propia ó actor e ós demais axentes que de común interveñen na configuración do teatro como feito escénico (ou sexa, directores, escenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc.); o que hoxe entendemos por *escrita escénica*; e a que lle é propia ó público, en canto obxecto do discurso, caixa de resonancia ou rego farturento no que tanto unha escrita coma a outra se han reflectir ou da que han ser reflexo para ser e saberse vivas. Entenderase que, á hora de me achegar ó que é ou deixa de ser un fenómeno da complexidade e amplitude do que nos ocupa –cal a contribución ou a responsabilidade de cada quen nel, e cal as súas perspectivas de futuro– teña forzosamente que sobrevoar por riba das cousas máis que profundar nelas como quixera.

Malia non ter, como logo se verá, ningunha sorte de propensión coñecida ó optimismo, vou cometer a ousadía de comezar afirmando algo do que ás veces eu mesmo dubido. A tal ousadía non é outra que a de aseverar que, nunca coma hoxe, Galicia dispuxo da posibilidade certa de se outorgar un teatro de seu. Un teatro que lle mostrar ó mundo sen soberbias, pero tamén sen complexos, de importancia cualitativa e cuantitativa en nada desmerecente da de todos e cada un dos demais xeitos de expresión dende os que veu manifestándose como cultura e como pobo ó longo da historia.

Se ben a frialdade dos datos nin afirma nin nega máis cousa ca aquela que os propios datos mostran, unha simple e nada pormenorizada enumeración dalgúns deles axudaranos a comprender diante de qué panorama teatral estamos e cál é a orixe deste inhabitual optimismo.

Cada ano, dende vai para uns dez, entre 30 e 40 empresas de produción e distribución teatral, o que entre nós se coñece como compañías, acollidas ás diferentes fórmulas que o réxime mercantil permite, e polo tanto con clara vocación de profesionalidade tanto no económico como no artístico ou no laboral, producen e distribúen unha media aproximada de 50 espectáculos por ano, nos que interveñen arredor duns 300 profesionais de diferentes especialidades: autores, actores, directores, produtores, técnicos, deseñadores, escenógrafos... cunha facturación por compañías, entre dez e quince, fan teatro infantil, maiormente monicreques, mentres que as demais repártense, ou repartímonos, porque eu son cotitular dunha delas, un abano de, chamémoslle oferta, que vai dende o teatro experimental, alternativo, ou vangardista, ata o teatro máis convencional, pasando polo cabaré, o teatro danza, o teatro de rúa ou o teatro sen adxectivos.

A súa actividade, xunto coa do Centro Dramático Galego (unidade de produción e distribución teatral de carácter institucional) tennos permitido, ós que así o quixemos facer, confrontar riba das táboas de máis ou menos cincuenta escenarios diferentes diseminados por todo o país, os textos de autores propios como Castelao, Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Ramón Otero Pedrayo, Antón Villar Ponte, Vicente Risco, Manuel Lourenzo, Antón Reixa, Miguel Anxo Murado, Roberto Salgueiro, Dorotea Bárcena, Cándido Pazó, Quico Cadaval, Xavier Lama, Xesús Pisón, Miguel Anxo Fernán Vello, ou eu mesmo, entre outros. E de autores alleos, máis ou menos vertidos

ó galego, como Shakespeare, Molière, Aristófanes, García Lorca, Koltés, Sam185 Shepar, David Mamet, Fernando Arrabal, Singer, Bertold Brecht, Chéjov, Ernesto Caballero, Maxi Rodríguez ou Alfonso Sastre, por poñer só algúns ilustres exemplos.

Aínda que unha porcentaxe certamente considerable deses cincuenta espectáculos que se veñen producindo e exhibindo cada ano non teñen outro interese que o de existir, o que para ben ou para mal non é pouco, entre 10 ou 15 deles teñen unha dignidade máis ca respectable sempre, e 5 ou 6, son excelentes e pouco ou nada teñen que lle envexar ó común dos producidos nese mesmo intervalo de tempo no resto do estado español. Os máis deses espectáculos non chegan ás 10 ou 15 representacións, un tercio aproximadamente deles superan as 30 e algúns, certamente non moitos, un ou dous e non tódolos anos, alcanzan entre as 100 e as 150 e son confrontados na súa formulación escénica por uns 30 000 ou 40 000 espectadores.

O número de representacións e o de espectadores, aínda que con altibaixos, vai en progresivo aumento. E a tendencia é a que siga así mentres non manden o contrario as diferentes administracións públicas (a autonómica, a provincial e a local) que son as que, ademais dun reducido sector do público que paga a súa entrada, constitúen a nosa clientela en réxime case de exclusividade. Cada ano son máis as compañías e os espectáculos que, previa versión ó español, acceden ós mercados exteriores, competindo nun plano de certa igualdade tanto no económico, como non infraestructural ou no artístico co teatro producido no resto do estado, ou mesmo co de Portugal.

Os nosos actores, actrices e técnicos, ou polo menos un número cada vez máis importante deles, ademais de acreditar a cada pouco a súa valía co traballo entre nós, no teatro, no cine ou na televisión, están sendo reclamados cada vez con máis frecuencia polo cine, a televisión ou o teatro españois e mesmo alcanzando niveis de popularidade e de recoñecemento que dan conta do seu talento e alta cualificación. Permítaseme citar aquí, o Goya á mellor Maquillaxe obtido por Solange Aumet, profesional formada no teatro e no cine galegos malia ser filla de franceses. Ou as nominacións para o mesmo premio, o máis prestixioso que se conceden a si mesmos os profesionais do cine español, como actriz e actor revelación, de María Pujalte

e Manuel Manquiña. Profesionais todos eles que xa eran así de bos mentres desempeñaban o seu traballo entre nós.

O panorama da autoría dos escritores do teatro non é moi diferente. A nómina é cada vez non só máis extensa, senón de máis interese e de máis frecuente presenza e acollida do público nos nosos escenarios. Algúns deles vimos sendo traducidos e estreados fóra con relativo éxito, ou mesmo recibindo recoñecementos equiparables ós que escritores doutros xéneros veñen obtendo nos últimos anos para si e para as nosas letras.

Se o recoñecemento público, e ás veces tamén crítico, que supoñen ou deberan supoñer os premios é relevante, e así o parecen considerar os nosos analistas literarios ou os nosos historiadores, a respecto das demais pólas do sistema literario galego, a nosa actual dramaturxia, en especial a xurdida dos autores encadrables na chamada Xeración Abrente (non son os únicos), ten alcanzado abondo carta de natureza non só entre nós, senón tamén máis alá do Miño, de Pedrafita ou do Padornelo.

Manuel Lourenzo vén de gañar este ano o Nacional de Literatura Dramática pola súa triloxía *Veladas inocentes*. Raúl Dans, o Premio Borne, un dos máis importantes do país para autores mozos, e Joan Guisán o Premio do Eixo Atlántico, premio ó que, como se sabe, concorrían autores galegos e portugueses. Eu mesmo, tras disputarlle honrosamente o Nacional de Literatura Dramática a Alfonso Sastre vai xa para cinco anos, e de que só logo dun empate na prórroga a seis votos este se desfixese ó seu favor ós penaltis, fun dos cinco finalistas, cunha traducción ó castelán dunha obra orixinariamente escrita en galego, *Réquiem*, do Premio Tirso de Molina na súa edición de 1995, un dos premios de teatro máis prestixiosos do mundo de fala hispánica e ó que concorren autores dramáticos de toda América Latina. Se mal non recordo, naquel caso, o número de rexistro de entrada da miña obra era o 257, e mandeina cedo de máis para o que en min é habitual.

Moi recentemente un traballo de María José Ragué Arias publicado por Ariel na colección Literatura y Crítica, sitúa a tres dos nosos autores da chamada Xeración Abrente, tamén coñecida como Grupo de Ribadavia, en concreto a Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal e a min, entre os renovadores da escrita teatral en España neste século, incluíndonos no por ela denominado “Novo Teatro” e facéndonos aparecer nun plano de igualdade,

de par dos Luis Matilla, José Ruibal, Jerónimo López Mozo, Ramón Gil Novales ou Manuel Martínez Mediero.

A certeza de que algúns destes datos, analizados polo miúdo e malia as súas aparentes magnitudes, máis ca signos de madurez son o síntoma de certos males endémicos dunha sociedade como a galega, non deba ensombrecer ou impedir que apreciáramos na súa xusta medida que no noso teatro están a agromar hoxe, como nunca antes o fixeron, moitos dos soños, dos esforzos e das tentativas máis fecundas a prol da consolidación dun teatro de nós, posto a andar polos que nos precederon. Ós pouquiños, certamente. Non sen atrancos e incertezas. Enturbado, ou mesmo oculto, por demasiadas presadas de palla alimentaria e comenenciuda e con máis dunha falsidade dentro. Pero un teatro ó fin que, malia todo, xa é quen de saír ó encontro de poéticas propias. De traducir en termos de universalidade o particular e de reafirmar as capacidades certas da nosa cultura e dos nosos creadores para se incorporar por méritos propios á dramaturxia e ó teatro universais. Un teatro, en suma, en nada ou moi pouco desmerecente do que Galicia foi quen de achegar á cultura propia e á universal noutros eidos das artes tidas por maiores neste e noutros tempos.

E sen embargo pouco ou nada funciona. Ou polo menos, pouco ou nada funciona como podería ou como deba. Aínda que a realidade sobrepasa con moito o máis cobizoso dos soños dos que nos antecederon, está aínda lonxe de satisfacer moitos dos nosos. E esa realidade teatral por tantas razóns estimulante, dista moito de ocupar o lugar que en xustiza lle correspondería na conformación do noso presente cultural e do noso ser e estar no mundo.

As razóns son múltiples e difusas, como corresponde cunha arte diversa e complexa na que interveñen multiplicidade de axentes. E non todos artísticos, precisamente. Moitas das causas que ensombrecen este presente por tantas razóns esplendoroso, residen na relación que polas propias especificidades do teatro en canto a feito escénico temos por forza que manter coa realidade da que queremos formar parte ou na que queremos incribir o noso discurso ou a nosa poética. Outras non. Outras, non menos determinantes, agroman en nós propios. Están no celme mesmo da orixe e a configuración do actual teatro galego.

Sería imposible falar aquí de todas e cada unha das causas dunha e doutra procedencia, que ó meu modo de ver coutan hoxe unha relación máis fluída e natural entre o noso teatro e a sociedade na que nace e á que, polo menos unha parte del, pretende servir. Excedería os límites deste traballo. Así é que permitireime mencionar, aínda que só sexa de pasada, algunhas de entre aquelas que ó meu xuízo máis e mellor poden ilustrar o que veño dicindo.

O teatro galego actual, na súa configuración organizativa, productiva e infraestructural, ten unhas orixes certamente próximas no tempo. Os alentos dos que naceu a súa necesidade, os xeitos dende os que esa necesidade veu tentando satisfacerse, as correntes de pensamento que o rodearon e aínda o rodean, e o devir histórico no que se viu inmerso ou do que é protagonista hoxe, como non podería ser doutra maneira, encerran non poucas contradicións, nas que se foron cocendo moitas das súas grandezas e as máis das súas miserias.

A finais dos anos sesenta e como resposta a un panorama teatral esclerosado, ó servizo maiormente dos intereses do réxime e das clases que o sostían, xorde un movemento teatral presidido polo rexeitamento, dunha banda, das normas que regulaban o feito escénico no conxunto do Estado español e que reducían ó silencio as novas voces e as novas correntes estéticas. E doutra, pola posta en cuestión dos métodos de creación e de produción dende os que ese teatro se viña facendo, do repertorio no que de común se asentaba e da función mesma do teatro a respecto da sociedade. Xorde así o que deu en chamarse teatro independente, corrente á que se sumaría, aínda que dende postulados ben diferentes, toda unha xeración de homes e de mulleres do noso teatro esencialmente interesados polo seu desenvolvemento en canto a feito escénico.

Ese impulso revitalizador da escena española terá entre nós, e en xeral en todas e cada unha das nacionalidades históricas, uns matices diferenciadores que retomaban o vello desexo de moitos dos nosos devanceiros, de dotar a Galicia dun teatro propio. Un teatro que, no artístico, fose expresión do seu ser, e no social non só unha posta en cuestión da dictadura, senón un argumento máis na defensa da nosa identidade cultural e dos nosos dereitos nacionais.

Dese matiz nacerán as máis das diferencias e os conflitos entre o teatro independente español e o teatro chamado das nacionalidades, e mesmo os deste consigo propio. Diferencias e conflitos que no primeiro dos casos se puñan de manifesto, fundamentalmente, na distinta (por non dicir contraposta) concepción que cada quen tiña da chamada descentralización teatral; e no segundo, no diferente grao de compromiso coa lingua e coa razón de ser mesma dun teatro galego de seu.

Moitas destas diferencias mantivéronse latentes ó longo do tempo, e mantéñense aínda hoxe. Algunhas delas agora xa de xeito evidente, como acredita o apoio co que conta por parte de determinado sector da chamada profesión teatral, o anuncio, e ó parecer irremediable posta en escena, de catro esperpentos de Don Ramón María del Valle Inclán, en español, por parte do CDG. E aínda que non impediron que agromara un movemento de dimensións artísticas e sociolóxicas impensable ben poucos anos antes, moi ben puideran ser unhas das causas que ensombrecen o noso presente e coutan a posibilidade certa de que o teatro que andamos a facer poida chegar a ser tido algún día como propio por esa parte da sociedade galega que o demanda e o quere. Hoxe non hai un teatro galego, senón moitos. E as diferencias non se dan tanto nas poéticas, cousa desexable ou ricaz, como no entendemento que cada quen ten da razón de ser mesma dese teatro ó que non obstante temos dereito. De par de quen segue a tirar da tradición, prolongar o xa feito, sen renunciar a posicionamentos críticos co pasado, pero sabéndose parte dun proxecto de futuro colectivo, conviven moitos dos que nunca tiveron ningunha fe nese proxecto, ou que mesmo se opuxeron a el, xunto con aqueloutros dos que nunca faltan nestas merendas, que nin viron nin verán no teatro máis cousa ca un medio no que tentar resolver precariedades laborais, buscar o éxito ou satisfacer cativas vaidades persoais.

Algo debía saber verbo disto García Lorca, cando afirmaba: "... o teatro que non atende á pulsación social, á pulsación histórica, ó drama do seu pobo e á xenuína cor da súa paisaxe e do seu espírito, a través do riso ou das bágoas, non ten dereito a se chamar teatro...". Con toda seguridade moito do teatro que estamos a facer hoxe é un teatro así. É un teatro que non merece levar tal nome. De que se queira e se saiba diferenciar cal é o un e cal o outro, depende en grande medida o noso futuro. Porque Lorca dicía máis cousas, dicía tamén que: "Un pobo que non axuda e non fomenta o seu teatro, se

non morreu aínda, está moribundo”. E no feito de que o noso presente non sexa todo o satisfactorio que podería, algunha outra responsabilidade hai, ademais das nosas, que apuntan a que a nosa sociedade, ou polo menos determinados estamentos políticos, administrativos e culturais dela, con claras responsabilidades nesta materia, senón están moribundos xa, mostran signos de padecer algunhas terribles doenzas.

O noso discurso enúnciase no marco dunha cultura en cuestión, que despreza tanto como ama os seus valores propios, entre eles a lingua. O simple feito de que a palabra teatral sexa enunciada en galego, é causa de que un importante sector da nosa sociedade considere que non nos diriximos a ela ou que mesmo o facemos contra ela.

Malia o recoñecemento do que son obxecto os nosos autores dentro da literatura dramática peninsular deste século, seguen a ser uns descoñecidos entre nós. Fóra dos libros do Centro Dramático Galego e da colección Teatro nas Aulas da ASPG, non existe ningunha editorial que manteña compromiso ningún co teatro. O ensino, de tanta importancia dinamizadora en canto á lectura e á existencia mesma doutros xéneros e ó coñecemento da obra dos nosos escritores, ignora case absolutamente o teatro en canto feito literario, e só tanxencialmente se achega a el en canto feito escénico. Non existen axudas á creación, nin estímulos para que cheguen ós escenarios con regularidade as obras dos nosos autores vivos. A mesma realidade que permite que sobrevivan con máis ou menos dignidade arredor de douscentos profesionais da interpretación, da dirección, da escenografía ou de oficios auxiliares como eléctricos, técnicos de escena, de son, etc., non permite que un só autor viva do seu traballo como tal, malia que estree con relativa frecuencia e exitosamente.

Incriblemente, malia dispoñer de tres universidades que no seu conxunto superan as 100 licenciaturas, seguimos a carecer dun ensino regrado nas artes escénicas nas tres especialidades nas que estas son contempladas polo sistema educativo actual: interpretación, dirección e escenografía. Só moi timidamente, a nosa obra comeza a ser obxecto de estudio nas universidades ou nas revistas literarias especializadas. Revistas como Grial, paradigma e referente no futuro do que importaba ou deixaba de importar na cultura galega do seu tempo, maiormente na oficial, apenas dedica atención

á escrita dramática ou ó feito escénico. Un artigo de Fernán Vello e algunhas críticas puntuais de Dolores Vilavedra e de Damián Villalaín son toda a súa contribución ó tratamento dese aspecto do noso presente. Na Real Academia Galega só hai un escritor con vinculación clara e rotunda co teatro, Jenaro Marinho del Valle. Outro tanto acontece co Consello da Cultura Galega, onde existen representantes de case tódalas áreas menos desta.

As nosas institucións públicas, municipais, provinciais ou autonómicas, aínda que nos últimos anos foron quen de dotar a Galicia dun importante patrimonio infraestructural de carácter escénico, seguen a carecer dun proxecto no que o noso teatro ocupe outro lugar que non sexa o testemuñal. Conseguiar máis de dous días de uso de moitos deses espazos públicos é hoxe un imposible ou unha excepción puntual irrelevante, malia que todo apunta a que determinados espectáculos poderían ter xustificada a súa presenza neles, dúas, tres ou máis semanas. A Coruña, Santiago, Ourense, Pontevedra e Ferrol, fixéronse ou están a piques de se facer con extraordinarios edificios teatrais de propiedade e xestión públicas. Nalgúns casos mesmo con dous ou máis por cidade. O Rosalía de Castro, o Teatro Colón, o Fórum do Parque Europa, o Palacio de Congresos e o Coliseum, na Coruña. O Teatro Principal, o salón Teatro, o Auditorio, o Pazo de Congresos, o Multiusos de Sar, o Cine Yago para monicreques, e o Capitol para Peter Brook, en Santiago, sen contar coa Sala Nasa e a Sala Galán. O Teatro Principal e o Auditorio en Pontevedra, etc. Etc. Fronte ó que sería razoable, en ningún caso semellante infraestructura material e económica está posta, cando menos en parte, a disposición dunha mellora das condicións creativas das nosas xentes do teatro ou da relación entre a súa obra e os cidadáns, senón máis ben ó contrario. O seu uso prioritario é, de común, a exhibición de produtos foráneos, de éxito doado, nos máis dos casos sen o menor interese artístico ou teatral e nos que non se busca tanto unha rendibilidade cultural duradeira como unha rendibilidade política inmediata.

Fóra de *A Nosa Terra*, da revista *Tempos*, da *Revista Galega de Teatro*, e ultimamente de *La Voz de Galicia*, (e máis de resultados do entusiasmo do escritor e crítico Camilo Franco que dunha clara vontade editorial) ningunha outra publicación periódica, xa sexa diaria, semanal ou mensual, mantén unha sección fixa de crítica ou de información teatral. Sección que si manteñen sen embargo publicacións de ámbito estatal como *Primer Acto* ou *Escena*,

nas que con maior ou peor fortuna se dá conta puntual do acontecer do noso teatro. Outro tanto acontece con medios como a televisión ou a radio. A relativa presenza que na información cultural da nosa radio autonómica mantén o teatro, responde máis ó interese persoal dalgún dos redactores, no seu momento Antón de Santiago e hoxe o actor Carlos Blanco e a poeta Ana Romaní, que ó propio compromiso da emisora con este aspecto da cultura do país. E as gravacións e posterior emisión a horas de “miraquetevíñ” por parte da TVG, de montaxes teatrais do CDG ou de determinadas compañías privadas, ademais de carecer de criterio coñecido tanto na escolla como na realización mesma, veñen sistematicamente deixando á marxe moitos dos espectáculos fundamentais producidos polo noso teatro nos derradeiros anos. En especial aqueles que partían de textos de autores contemporáneos.

Uns premios como os da Crítica, de Vigo, que manteñen seccións como Narrativa, Poesía, Ensaio, Música ou Iniciativas Culturais, relegan o teatro, xunto con tódalas artes plásticas, baixo o epígrafe “Artes e ciencias da representación”, onde convive e compite cada ano coa pintura, coa arquitectura, coa escultura, co cine, co deseño, coa moda ou co cómic.

Non hai constancia, eu polo menos non a teño, de que algún dos responsables da programación teatral de Santiago como capitalidade cultural europea se teña achegado, nin sequera por casualidade, a ver en qué medida o noso teatro podería, en paridade con outras formas artísticas, dar conta da nosa riqueza cultural e da nosa condición de europeos máis alá do feito de mercar máis Audis ca ninguén, pagar en euros, ou mandar brigadas de *paracadas* á antiga Iugoslavia.

A nómina de despropósitos podería non rematar aquí. Entre os mencionados e os que quedan no tinteiro, debuxan os perfís dun cadro sintomático que moi ben podería dar conta da comenencia, os prexuízos e o provincianismo co que as nosas administracións, as nosas institucións e o mundo da cultura en xeral se veñen relacionando co teatro galego de hoxe. Son síntomas dunha relación irresponsable, incapaz de ver o que ten ó lado, incapaz de ser obxectiva e na que as vinculacións entre intereses económicos, políticos e culturais son demasiado mesquiñas como para apreciar non só a obra existente, senón a que sería necesaria, fronte á que é conveniente ou á que é rendible en termos inmediatos. O teatro non é contemplado como

parte dun todo cultural que carecería de sentido, que medraría tolleito se carecese de teatro.

Poida que sexa natural, ou cando menos explicable, que isto sexa así dende aqueles que lle negan á nosa cultura (e á nosa fala como máximo expoñente dela) a máis mínima posibilidade de ser e estar nun mundo como o de hoxe. Pero non o é, ou non o debera ser, entre os outros. Entre aqueles que abandeiran esa posibilidade certa dende o convencemento de que, de carecer dun teatro dende o que nos expresar, habería que inventalo, porque precisamos dun, temos dereito a un, temos a obriga histórica de nos outorgar un.

Para os primeiros folgan argumentacións. Non as escoitan. Están demasiado preocupados en se convencer de que a súa mediocridade ten por forza que ser a de todos, e de que o noso non é país dos de dar autores, directores ou actores de seu, senón dos de mercalos fóra ou dos de manter a prezo de ouro, orquestras sinfónicas, teatros da ópera, exércitos de gaiteiros, corridas de touros, terras únicas ou luars vergoñentos, tortillas xigantes ou macroconcertos de rock. É para os outros para os que estas argumentacións poida que non resulten ermas. A escasa estima que teñen do noso teatro, de común, é o resultado dunha apreciación prexuízosa e desinformada, feita dende a ausencia dun coñecemento real de cál é a situación e tendente a valorar o feito teatral máis en canto fenómeno literario ca en canto fenómeno escénico, e ancorada no manexo case canónico dos valores e padróns do teatro burgués coma os do teatro mesmo.

Esa apreciación, digamos pesimista ou escéptica, ten fondas raiceiras entre nós. Viuse manifestado en múltiples ocasións antes de hoxe e segue a facelo agora, verbo de cuestións como: a incapacidade da lingua galega como lingua vehicular de discursos, mundos ou asuntos que transcendan a suposta simplicidade da cultura agraria ou do noso mundo rural. Teno feito mesmo verbo de cuestións como a suposta e atávica incapacidade dos galegos para a expresión oral e corporal, e polo tanto para actuar, interpretar ou ser outros. E segue actuante hoxe, aínda que afortunadamente cada vez con menos forza, en canto ó escasamente dotados que estamos para contar historias ou poetizar mundos propios, a través da personaxe, do conflito, da situación ou do diálogo. Ou sexa, da comedia, da traxedia ou do drama. “Lo que falta

—y faltando esto falta todo— es el sentido histriónico en el espíritu racial. El gallego no sabe ser cómico” dicía non hai tanto un ilustre gaceteiro local.

A orixe destes prexuízos é case sempre a mesma. Uns, como xa quedou dito, agroman no autoodio e o asimilacionismo militante, e na consideración de que o galego é unha lingua simpática e residual que, se cadra, é interesante conservar como curiosidade folclórica, pero dende a que non é posible enunciar xa discursos inscribibles na contemporaneidade. E os outros, aqueles dende os que non se pon en dúbida a capacidade da nosa lingua para se axustar a tódalas métricas e adaptarse a tódolos asuntos, na nosa suposta carencia de tradición teatral recoñecible.

Esta afirmación, certamente estendida, xustifica o distanciamento e a incredulidade de sectores moi representativos da nosa cultura verbo do seu propio teatro, por canto sen esa tradición, ó seu xuízo inexistente, pouco ou nada cabe agardar dos catro obstinados que seguimos na teima de demostrar o contrario. Descubrir e aceptar os aspectos positivos do noso teatro que enumerei ó primeiro, como o posible signo de que o teatro galego de hoxe, malia as súas contradicións certas, é tamén inscribible no Renacemento ou no Século de Ouro que se di atravesan as nosas letras no seu conxunto, sería un xeito como outro calquera de asumir un erro de apreciación histórica que moi poucos se avenen a aceptar. E niso si que carecemos de tradición. No teatro, non.

Anque carecemos de fontes precisas en canto ó coñecemento da nosa historia teatral anterior ó século XIX, esa carencia non necesariamente é interpretable como que non existise. Resulta difícil crer que unha escola trobadoresca como a nosa, non fora herdeira, ou mesmo tivese parella unha bufonesca ou xograresca de semellante importancia e altura, aínda que de imposible perpetuación escrita por canto a súa condición teatral facíaa esencialmente perecedoira.

Testemuñas quedan non obstante de que algo debeu haber, sen o que non sería posible explicar hoxe a pervivencia aínda de mostras dun teatro medieval ricaz e farturento, en formas como o teatro relixioso, a Semana Santa, os corpus, os maios, e sobre todo o entroido, un dos máis esplendorosos da península ibérica. Que non se queiran entender como formas teatrais puras non debера poñer en cuestión a súa existencia, senón a

estreitura de miras dos nosos estudiosos, escravizados maiormente pola cativa consideración de que por teatro só é posible entender hoxe a súa forma culta, ou sexa a burguesa.

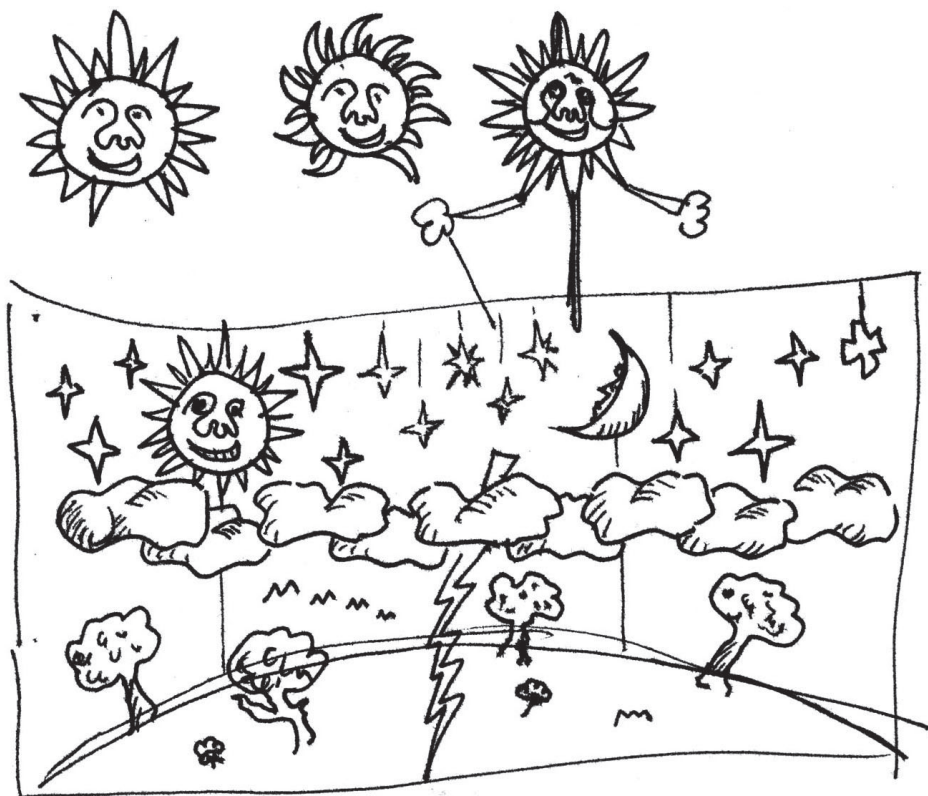
A outra historia, a que está datada e contrastada polos documentos, correu sempre parella á nosa necesidade de nos reafirmar como cultura, país, pobo ou nación, cun xeito peculiar de ser e estar no mundo. Xerou xa a súa propia tradición. Arrinca dos Precusores, está nos Rexionalistas e chega ata hoxe a través das Irmandades da Fala, a Xeración Nós, o teatro da emigración e do exilio e o teatro da posguerra. É da busca da satisfacción desa mesma necesidade e dunha e doutra tradición, xunto con aquelas outras do patrimonio universal susceptibles de enriquecer o noso, de onde xurdiu e segue a xurdir cada día o mellor teatro do presente. Aquel que máis e máis decididamente aposta polo futuro, por un teatro galego capaz de traducir en termos de universalidade o particular e de lles restituír ós cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espallar, co que sentirse identificado e ó que ter como propio.

Contaba Castelao, nunha conferencia arredor de Don Ramón María del Valle Inclán que impartiu en diversas tribunas logo da nosa guerra, que antes de que aparecera a súa partida bautismal, e polo tanto se soubera con certeza en qué lugar de Galicia viñera ó mundo, se en Vilanova ou no Caramiñal, aldeas ancoradas en partes contrarias do mesmo mar, o de Arousa, el creu obter proba fidedigna de que fora en Vilanova, mediante o uso dunha estrataxema entre poética e mariñeira que consistía no seguinte: debuxou a bandeira dun navío á que o vento mantiña erguida cara á dereita, púxolla diante a Don Ramón, e preguntoulle: “¿De onde sopra o vento que move esta bandeira?”. Ó que o autor das Comedias Bárbaras, respondeu sen tan sequera o pensar: “¡Do Sur!”. Polo que Castelao concluíu que tiña que ter nacido en Vilanova, xa que de telo feito no Caramiñal, a resposta forzosamente habería ser: “¡Do Norte!”.

De se utilizar unha fórmula semellante para nos preguntar ós que navegamos arrombados nas adegas dese espléndido navío á deriva que é hoxe o teatro galego de ónde sopra o vento que nos leva, a resposta dos máis sería diferente cada vez ou dun profundo, respectuoso e desconcertante silencio. Son moitos e moi diferentes, demasiado contradictorios as máis das veces,

os ventos que nos moven como para saber a ónde levan. E a diferenza de Don Ramón, nós non estamos ancorados nin a un lado nin ó outro do mar, senón no mesmo corazón del, alí onde as augas son máis profundas, e no medio dunha persistente tormenta.

[In *Actas das Primeiras Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, pp. 183-194. Xunta de Galicia, 1998]



Teatro con T maiúsculo

(Arredor do teatro de don Ramón Otero Pedrayo)
Roberto Vidal Bolaño. Director artístico de “Rosalía”.

Ó longo da miña traxectoria como autor ou como director teatral, tiven sempre o teatro de don Ramón Otero Pedrayo como referente exemplar. E a el acudín máis dunha vez para lle ripar ideas, atopar respostas, ou ensoñar espectáculos teatrais imposibles, ou cando menos improbables.

Pero este enfeitizo polo seu mundo e pola súa poética teatral, agromou en min dende apreciacións que hoxe sei erradas e das que só a experiencia concreta da posta en escena dunha das súas pezas, *O desengano do Prioiro*, conseguiu librar-me.

Influído mais polos xuízos e valoracións que a súa obra viñera merecendo dende a crítica ou a historia literarias, que por unha relación viva e directa co seu teatro nesa formulación última que é a escena, sempre me achegara a el como parte dun proceso persoal que tiña por obxecto recuperar para o patrimonio teatral galego, valores da nosa cultura só tanxencialmente dramáticos.

As festas e tradicións chamadas parateatrais. O mundo lendario. A cultura espiritual. Os valores susceptibles de seren voltos teatro presentes na obra de algúns dos nosos creadores plásticos ou literarios: Castelao e os seus debuxos de guerra, en *Memorias de mortos e ausentes*. O mundo persoal e literario de X.L. Méndez Ferrín, no *Percival*. Un fallido intento arredor da obra de Laxeiro. O desenvolvemento dun dos esquemas argumentais propostos por Don Ramón (“A revolta dos traxes”, orixe e celme dunha das miñas obras máis discutidas, discutibles e noustante ignoradas: “Agasallo de sombras”). Ou mesmo o ensoño dunha montaxe englobadora de practicamente todo o seu Teatro de Máscaras, nunca consumado, por canto excede ás posibilidades dunha compañía como a miña e só podería ser asumido nos términos de dignidade necesarios polo teatro institucional.

Eu, como a meirande parte de quen analizaran e estudiaran a obra de Don Ramón, cría que fóra de *A Lagarada*, o seu, moi ben podía non ser exactamente teatro, ou polo menos non o que se entendía como tal. Aínda que xa entón me distanciara dos que isto sostiñan o convencemento de que

noustante, e malia ós seus atrevementos formais, era posible convertelo en feito escénico sen máis mediacións dramaturxicas cás comúns á posta en escena de calquera obra do pasado, ou daquelas escritas sen un aparente dominio da carpintería teatral.

Foi dende esa peculiar relación con el dende a que me acheguei á súa obra dramática. Hoxe, e tras esa experiencia certamente reveladora da posta en escena de *O desengano do Prioiro*, permítome aventurar que moito do dito sobre o seu teatro, en especial o dito dende percepcións estritamente literarias, debera ser obxecto dunha fonda revisión crítica, por canto é posible, eu así o creio, que o teatro de Don Ramón, aínda que inacabado ás veces, irregular outras, e descoidado en diversos aspectos técnicos case sempre (caso do Prioiro) sexa non só un dos retos máis apaixonantes que se nos teñen prantexado hoxe en día ás xentes do teatro, senón un teatro con T maiúsculo. Un teatro en estado puro, aberto a múltiples lecturas, e aínda que difícil de apreixar en términos escénicos dende as nosas capacidades presentes, posible hoxe, nos términos precisos en que foi ensoñado e enunciado por el. Un teatro probablemente alonxado do que o chamado público quere, aínda que non tanto como ás veces se pensa, (a montaxe de *O Desengano do Prioiro* feita por Teatro do Aquí, chegou a ser vista por preto de 20.000 persoas) pero próximo a aquel outro que unha cultura que se queira viva debera crer necesario e habitual riba das táboas dos seus escenarios, aínda que só fose como reflexo ou como testemuña do teatro que outros foron quen de ensoñar e nós non.

Denantes de tentar facer unha defensa argumentada do antedito, hei dicir en xustiza, que na decisión de meterlle o dente á montaxe do Prioiro mediou de xeito determinante o poeta e amigo Manuel María, quen sempre tivo unha fe absoluta nos valores esencialmente teatrais desta peza.

As reflexións que seguen, aínda que suxeridas polo traballo a prol dunha posta en escena en concreto, ó meu modo de ver son extensivas a practicamente toda a obra teatral de Don Ramón, por canto *O desengano do Prioiro* é a derradeira das pezas para teatro escritas por el, e aquela na que, dun xeito ou doutro, mellor e máis abondosamente aparecen reflexadas as características definitorias da súa peculiar maneira de entender o feito teatral.

Nela condensa Pedrayo todo o apuntado no seu Teatro de Máscaras anterior; o teatro como lugar de encontro e de mestizaxe de tódalas artes, a liberdade técnica no tratamento dos xéneros da que agromaría a súa modernidade, e o panteísmo e a preocupación por unha Galicia que se esvae diante dos seus ollos tal e como el a coñeceu ou a creu posible. A anécdota argumental sintetiza coma en poucas outras ocasións o motivo central do seu discurso como home e como escritor; a perplexidade e o descontento polo devir que os tempos lle reservan á súa terra, ás súas xentes e á súa cultura.

Malia o que de común ten co resto do seu teatro e mesmo ca súa obra como narrador, ao meu modo de ver, danse nela certas particularidades que coido necesario subliñar.

A diferenza de *A Lagarada*, escrita máis dende un coñecemento das formas teatrais obtido fundamentalmente a través da lectura e non da contemplación do teatro na súa materialización escénica, ou das demais pezas encadrables dentro do chamado *Teatro de máscaras*, nadas case todas elas, como se sabe, máis da necesidade de lle dar satisfacción a un compromiso persoal ou histórico, que do interés ou a devoción propias, o *O desengano do Prioiro* é o resultado dunha decisión espontánea (dise que está escrita “dun grolo” e suxerida polo arrepío que produciu nel a retención nos arredores de Ribadavia, do tren que o levaba a Vigo, para deixar pasar un cargamento de féretros dun lado ó outro da vía) e da maduración dunha concepción das formas teatrais, nas que xa mediaron, ademais de Castelao e o seu proxecto dun Teatro de Arte galego de seu, o paso do tempo e a evolución da historia.

Entre a escrita de *A Lagarada*, ou o común do *Teatro de Máscaras*, e a de *O desengano do Prioiro*, non median tan só un feixe de anos, —nun caso trintaetrés e no outro dezaioito— senón a propia tradución en termos de escritura dramática, (*Os vellos non deben de namorarse*) da concepción que dese Teatro de Arte posible tiña Castelao, e a aparición dunha nova forma de expresión, á influencia da que Otero non podía permanecer alieo por canto arriquecía e daba novo pulo á súa decidida vontade de transgresión dos lindeiros que tradicionalmente separaban e separan aínda aos xéneros e ás formas de expresión mesmas. Características, como é sabido, definidoras do mellor da súa obra como creador.

Ó falar dunha nova forma de expresión, obviamente referímonos ó cinematógrafo. É nese espacio de tempo xustamente, no que o que comezara como unha simple atracción de feira, acada a súa grandura como medio de expresión, incorpora á súa lingoaxe a palabra falada, e conságrase como forma artística plena e como a nova e revolucionaria arte do século.

O *Desengano* moi ben poidera ser pois, por un lado: o resultado dun proceso de asimilación, xa maduro, de todas e cada unha das características apuntadas por Castela como configuradoras do que podería ser un Teatro de arte galego de seu. E por outro, o da influencia dunha nova forma de expresión, o cinematógrafo, dende a que prolongar ou profundar no xogo de interferencias e combinacións de xéneros, que lle é propia a toda a súa obra anterior, ata conseguir que, como en poucas outras ocasións, nesta, apareza nididamente esa concepción artística aberta, indisciplinada, romántica, executada mediante unha abundancia e mestura de medios expresivos certamente abrumadora, que lle conferiron sona de escritor barroco, e da que provén a súa exultante e certa modernidade.

Pero mentres que desa característica consustancial á súa personalidade literaria, nacería en grande medida a súa alta apreciación como novelista, ensaísta ou orador, –coa excepción feita de *A Lagarada*, máis ortodoxa e convencional– a respecto do seu teatro, actuaría como unha pesada lousa que o mantería minusvalorado e inédito, non só nos escenarios senón como publicación, e mesmo autorizaría a algúns dos seus estudiosos a entender a liberdade e a transgresión dende as que está escrita, verbo de moitas das regras conxunturais do xénero, como a expresión dunha vontade de se excluír voluntaria e decididamente da súa pertenza a el. Así, Carballo Calero, no prólogo á edición de *A Lagarada* no volume Teatro nós, da colección Clásicos do Estudante Galego, editada por Editorial Follas Novas, afirma: “O teatro galego débelle, como a Risco, unha soa peza, (refírese *Á Lagarada*) porque *O desengano do Prioiro* é unha sátira dialogada e non unha peza teatral, e o *Teatro de Máscaras*, un monllo de borradores de guións para farsas non consumadas”. A esta tendencia nen tan sequera foron alleos os propios Manuel Lourenzo e Pillado Mayor, nada sospeitosos de menospreciar o teatro de Don Ramón, sendo como son uns dos seus máximos valedores, pero que noustante na súa *Historia do Teatro Galego*, afirman: “De entre as pezas citadas –e que nunca se teñen representado– só *O desengano do*

Prioiro e Noite compostelá non están concebidas teatralmente. Aínda que sería arriscado afirmar que Otero prexuzgara “isto vai ser teatro” ou “isto vai ser, sinxelamente, un diálogo”.

Ao noso modo de ver, fóra de que se fale en nome dunha comprensión limitada, restrictiva e inamovible, das regras que en cada momento histórico tenden a fixar e a definir os xéneros literarios ou espectaculares, fronte ás que o propio Don Ramón se opuxo e non con pouca teimosía, nada xustifica semellantes apreciacións. E menos, cando como neste caso, aquilo en nome do que se fan, podería servir –como acontece co resto da obra oteriana– para alimentar un discurso de signo exactamente contrario. Isto é, o de as entender de vez de cómo causas de exclusión ou de desvalorización, como contribucións arriquecedoras ó ensanchamento dos lindes que apreixoan temporalmente ós xéneros. Ou como aportacións de valor cuantificable a unha outra e máis aberta configuración.

A reiterada afirmación sobre a súa imposibilidade de representación, ou a desconsideración a prol dos seus valores dramáticos, aséntase ademais de na contradición antes mencionada, na expresión –certamente repetida– por parte do propio Don Ramón, da condición de textos para ler destas e doutras das súas obras. Pero nen un corpo de razóns, nen o outro, deberan ser tidas por concluíntes á hora de consagrar semellante exclusión, e menos tratándose dun xénero como o dramático, de acreditada capacidade histórica para asumir fondas e radicais transformacións.

O primeiro corpo de argumentacións verbo do seu teatro, ademais de se contradicir coa aplicación que do mesmo se fai á hora de valorar o resto da obra literaria de Don Ramón, moi ben podería non pasar de ser o resultado de analizar e xuzgar, dende parámetros vellos, valores que apuntan ou que nos traen uns novos. Ou mesmo a reprodución dun fenómeno repetido ó longo dos séculos: cada vez que as xentes do teatro teñen que se enfrentar a un xeito de o entender que transgrede a severidade das súas propias regras, introducen unhas novas, ou apuntan cara un teatro posible, descoñecido aínda e polo tanto fóra do alcance das capacidades ou intereses coñecidos dos que se poderían ver na necesidade de o transformar en feito escénico. Baste lembrar neste senso, a moita tinta verquida no seu momento sobre cáseque todo o teatro de Don Ramón María del Valle Inclán, sobre o

Fausto de Goethe, *As Tentacións de San Antonio* de Flaubert, ou o *Peer Gynt* de Ibsen, por citar só algúns ilustres exemplos. E como a historia deu conta de ata que punto certas aseveracións temporais, non eran máis cousa que a manifestación do conservadurismo dunha crítica, dun medio, ou duns creadores, incapaces de concebir máis xeito de entender as cousas que o propio ou o consagrado polo uso. E propensos a confundir as súas propias limitacións coas do teatro mesmo.

En canto á segunda das cuestións que permiten especular coa súa non condición de teatro escrito para representar, poida que no feito de que Pedrayo deixara dito algunha vez que son pezas para ler, non haxa máis cousa que a constatación dunha realidade certa no tempo no que foron escritas. Era o destino coñecido que lle agardaba naquela hora, e neste país concretos, sen que necesariamente perderan por iso o seu valor como o ensoño ou a descripción duns feitos escénicos posibles, nun tempo e nun país aínda por vir.

Neste senso, abundan as argumentacións que permitirían afirmar que esa e non outra foi a intencionalidade que presidiu a súa escrita. Tratábase de crear un teatro novo para un país novo. Un teatro que fose quen de contribuír a erguer a nosa singularidade nacional a términos universais.

A necesidade e mesmo a orixe de moitas das características dese teatro non parten soamente, como xa se dixo, da lectura duns textos, senón ademais da contemplación dunhas representacións e da transcripción do teatro Ruso de Nikita Balief. Descubrimento que o propio Castelao, describía así, no seu diario, o día 10 de Abril do 1921.

“Tamén fun ao “Teatro Fémina”... Do seu Teatro de Arte xurdiu o “Teatro do Morcego” (Chauve-Souris)... ¿Qué dicir deste teatro tan novo e tan orixinal? É a estilización de todo; parola, mímica, música, pintura, danzas. Son as grandes obras do pobo ou dos grandes artistas sistematizadas e cinceladas despois como xoias. Cor e expresión concentradas para expresar fortemente dun xeito sintético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía e aínda a “mise en scène” dalgunha obra literaria ou musical... Iste teatro é o que ocupa tódolos meus pensamentos, tanto que penso faguer algo disto na primeira ocasión alá na nosa Terra. A cor é a que trunfa por riba de todo e logo o bo gosto do que adapta o asunto. Pensando e pensando sobor disto xa se me ocorreron algunhas cousas para faguer Galicia”.

Pouco ou nada se sabe, porque pouco ou nada se ten investigado, de canto Castelao puido contemplar entre as paredes do “Teatro Fémina” durante a representación do “Teatro do Morcego”, fóra do que el mesmo reflectiu no seu diario ou foi transmitindo de palabra ou por escrito ós seus compañeiros de xeneración. Todo semella indicar que as funcións dábanse nun teatro de Boulevard, espacio reservado entón ás formas teatrais tidas daquela por menores, como os títeres, o circo, ou os musicais lixeiros, e hoxe virtualmente acaparados pola revista, a opereta ou o cabaret. Todas elas, formas teatrais, que arrincan a súa expresividade non tanto de grandes medios materiais como de grandes recursos imaxinativos ou duncionais. Nesas representacións creu atopar Castelao a expresión nidia do que tantas veces matinará: “o emprego de tódolos recursos da estética: verbas, música, pintura, danzas, e unha viva mestura de burla e agarimo, é dicir de humor”. E non deixa de ser temerario supoñer que foran tentar poñer en pé espectáculos así no seu tempo, como sabemos que fixeron, se non creran que fose posible sen a satisfacción de demandas artísticas, técnicas ou infraestruturais descoñecidas ou inalcanzables para eles.

Todo o teatro de máscaras escrito por don Ramón, e como parte del, a peza que nos ocupa, nace desa influencia e xoga pois a trasladar, a incorporar ó noso patrimonio, uns valores dos que ten noticia por alguén que os vou conxugados riba das táboas dun escenario e non nas páxinas dun libro, unha revista ou un xornal, e nos que o estrictamente literario apareza mesturado, integrado, co que lle é propio ó mundo da música, da danza, ou da pintura. Valores todos eles só posibles de trasladar á realidade dende as posibilidades expresivas dun medio de carácter espectacular.

Pensar que un teatro nado desas preocupacións non estaba concebido para ser levado ó escenario, sería reducir ó absurdo a razón mesma da súa existencia, en nome dos términos literarios en que foi enunciado.

Estamos pois, non só diante dun autor que voluntaria e decididamente tentou rachar as fronteiras que afastan e delimitan os diferentes xéneros literarios entre si, senón diante dunha obra pensada e escrita para se volver feito escénico que recupera moitas das liberdades e dos valores dos que o naturalismo privara ó teatro, e que incorpora moitos dos que unha nova arte, o cinematógrafo, aportou á arte de contar historias ou de reflexionar sobre a

realidade dende a conxugación de todas e cada unha das artes. As da palabra, as plásticas, e as musicais.

Só dende unha vontade de rachar cos lindes que tradicionalmente separan uns xéneros teatrais dos outros e unhas formas de expresión das demais, semellante a aquela dende a que Otero concebiu e escribiu toda a súa obra, pero moi en especial o teatro, será posible traducila en termos escénicos coa grandura, a ironía e o alento épico, coa que el a ensoñou.

Esa grandura, esa ironía e ese alento, segue, –malia a seriedade dos intentos feitos por saír ao seu encontro e os indiscutibles acertos parciais de algunhas das tentativas– sen ser apreixado riba das táboas dun escenario. E iso é así, non tanto pola falla de rigor ou de talento de quen o intentaron, como se cadra, pola non asunción do que de rupturista hai na súa concepción do teatro.

Os máis deses intentos, todos eles en maior ou menor medida respetables, tencionaron traducir os termos dun discurso escénico que ás veces non pasaba de ser esbozado, pero que nacía da necesidade de compulsar as posibilidades dunha nova e diferente comprensión do teatro, as escrituras escénicas coñecidas. E sempre, ou case sempre, accesibles ás capacidades, os estilos, e o entendemento mesmo do feito teatral, que lle eran propios a quen asumían tan ardua e difícil tarefa. Cando, é probable, que só dende os prantexamentos exactamente contrarios, é dicir, dende aqueles que teñen máis que ver co descoñecido que co xa contrastado, sexa posible traducir a términos escénicos o barroquismo, a liberdade e a vontade transgresora de don Ramón.

Nesa viaxe cara ó intuído, hai noustante, elementos que sabemos capitais, que pertencen ó celme mesmo do discurso. Son todos aqueles que teñen que ver coa mestura de técnicas, coa confluencia, case oriental, –non en van Rusia era e segue a ser en grande medida a cultura máis Occidental de Oriente– de actores, máscaras e bonecos, de sombras, de corporeidades e de espectros, de humor e de raiba, de pintura, de música e de poesía.

Unha viaxe así só é posible facela dende a incerteza, pero sabéndose rodeado de todos aqueles saberes dos que, en cada unha das disciplinas chamadas a articular un discurso poético de semellante atrevemento, deben

e han vir as respostas. Posto que da confluencia de creadores de cada un deles, —arquitectos, escultores, pintores, músicos, etc.— dende onde encetar esa viaxe de búsqueda da que han vir as respostas a un dos retos máis apaixonantes que nos teñen formulado ás xentes do teatro de hoxe, algúns dos nosos predecesores, en especial, os da xeración Nós.

Calquera posta en escena que non parta de premisas reduccionistas dos propios prantexamentos de Don Ramón, que aposte de certo por encetar un proceso de búsqueda, que nos permita, cando menos, intuír que o teatro foi quen de ensoñar, pasa pois por forza pola ruptura coas regras que delimitan a escritura escénica convencional, e pola crenza nun teatro aberto, desenvolvido dende a aplicación de técnicas e medios de expresión diversos, no que a mestura de estilos e de tons, e a convivencia de valores populares, literarios, plásticos e musicais, conformen un todo único de inusual beleza formal e poderoso alento poético, capaz de nos devolver a esperanza nun Teatro de Arte, galego de seu, con capacidade para reflexionar arriquecedoramente sobre o noso pasado, o noso presente e o noso porvir.

A traxedia histórica, irreversible xa, que supuxo que un teatro así, non poidese ser confrontado co público dende esa realidade última que é o escenario, en vida de quen foron quen de o ensoñar e concebir, non deba repetirse. E que esa realidade se dera, non deba alimentar a falsa idea de que ese mesmo teatro, ou un de semellante ambición, non é, non só posible, senón necesario e imprescindible, hoxe e aquí.

Non lembro ter estado máis dunha vez con don Ramón Otero Pedrayo, así, en persoa; pero abundou. Foi nunha Compostela requentada polo sol, á sombría das arcadas da praza do Toural, sendo eu moi rapaz aínda. Eu ía de paseo, da man dunha súa antiga alumna, amiga de miña nai, e non cruzamos palabra, todo quedou entre eles. Dende entón nunca esquecín aquela voz, aquel seu dicir doutro tempo e aquelas palabras como flores. Agora volvo velo con frecuencia, tal que un rillote, asomando a ala do seu sombreiro tras do lintel de algunha porta, ou acubillado entre os pregues do capote dun deses fidalgos “a pan pedir” que retrata no seu teatro con tanto mimo. Tanto aquel Don Ramón da nenez como este outro da madurez, forman parte da miña mitoloxía particular e dos meus referentes literarios

e teatrais dende hai anos. De aí que o encargo de ver de poñer en pé, por segunda vez na miña vida, a estrea absoluta dun seu texto (o primeiro fora “O desengano do Prioiro” –Teatro do Aquí, 1995) supuxera un reto ineludible, malia os riscos que conleva.

Tanto o tema: Rosalía de Castro, a súa vida, o seu tempo, e a súa obra, como o universo teatral oteriano, éranme familiares. Seguindo o esquema argumental tirado do propio teatro de Don Ramón, (“A revolta dos traxes” un dos apuntes que conforman o seu Teatro de Máscaras) escribira e dirixira eu unha peza arredor de Rosalía, á que perseguíu e segue a perseguir a polémica, *Agasallo de sombras*. Co teatro oteriano vírame as caras, primeiro como actor e iluminador en Espectros, espectáculo que arredor de varios textos de Pedrayo dirixira para o CDG, o meu querido e admirado amigo Manuel Lourenzo, e posteriormente ao montar, ao parecer por primeira vez desde que fora escrita “dun grolo”, *O desengano do Prioiro*.

Como practicamente sobre todo o teatro de Don Ramón, sobre a Rosalía, pesaba o estigma prexuízoso da súa máis ca dubidosa adscripción ao xénero teatral, ou o da súa irrepresentabilidade. Prexuízo acrecentado, se cadra, neste caso pola súa descomunal extensión (a posta en escena do texto íntegro podería alcanzar as cinco, seis horas) polo desbordante barroquismo das numerosas e extensísimas acoutacións, polo seu carácter de soliloquio ou de monólogo interior, ou pola presunción, seguramente certa, de que foi escrita máis pensando no cinematógrafo que na escena.

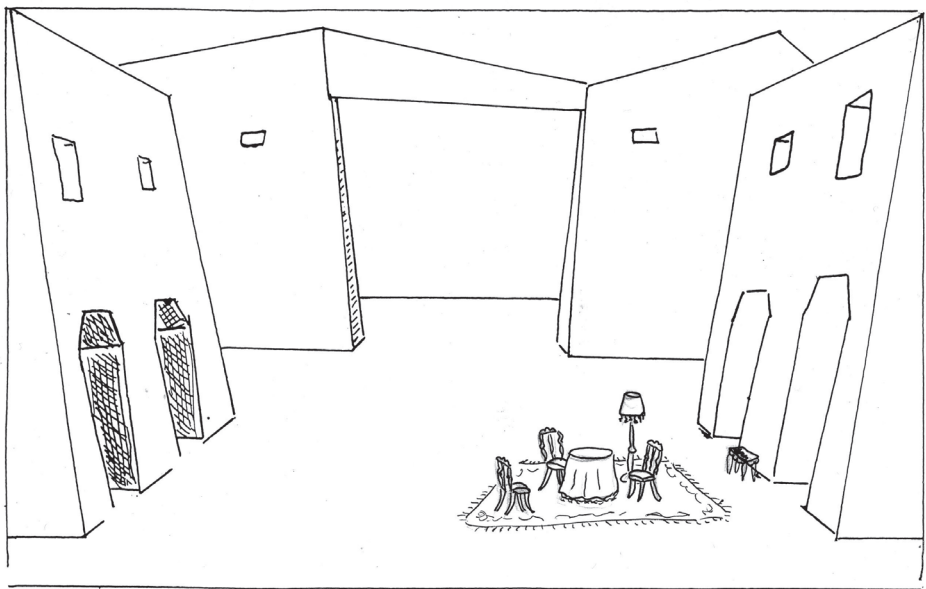
Eu nunca menosprecei as enormes dificultades que a posta en escena do seu teatro comportan. Todo el, dende *A lagarada á Rosalía*, pasando polo *Desengano do Prioiro* ou o *Teatro de Máscaras*. E mesmo non dubidei en incluílo de par do *Fausto* de Goethe, “As Tentacións de Santo Antonio” de Flaubert e outras, dentro desa miña categoría particular de “catedrais do teatro imposible”. Pero tampouco tiven nunca a menor dúbida verbo de que, malia as dificultades, era representable, de que o fora sempre, sen máis acomodación dramaturxica da que, de común, son necesarias para representar hoxe gran parte da obra de Shakespeare, Valle ou Calderón. A maioría das imaxes, os mundos, ou as personaxes por el propostas, serían perfectamente executables dende a contribución das novas tecnoloxías con aplicación certa xa nas artes escénicas, ou mesmo dende o aparello e a maquinaria

escénica dos teatros renacentistas ou barrocos. E por suposto dende un teatro desprovisto de outros artiluxios que non foran os da imaxinación, a suxestión e a sinxeleza.

Tanto na montaxe de *O desengano do Prioiro*, como agora no de *Rosalía*, foi esta última a opción escollida. No primeiro caso por imposicións da realidade productiva na que o espectáculo houbo facerse. E no que agora nos ocupa, polo convencemento de que había ser dende a austeridade, dende o despoxamento, dende onde mellor chegarían aflorar as solucións aos infintos problemas que a posta en escena de *Rosalía* formula.

Un nunca sabe se acertou ou non, tanto no camiño escollido como nos pasos que por el se deron, pero no caso do teatro de Don Ramón, sucede sempre o mesmo: se un é quen de se enfrontar a el ceibo de prexuizos, dende unha liberdade creativa semellante a aquela dende a que el, con toda naturalidade, pon a falar á herba recendente, aos eixes de carros labregos, ou a un chober ventureiro, descubrirá que é posible crearlle a ilusión a outros de que chora por todos a derradeira pinga de bo viño, ou o que os montes Pedroso, Viso e Pico Sacro, son quen de limpar de nuboeiros o ceo de Compostela para que luza o sol o día que Rosalía volve a ela, soprando simplemente.

[*Rosalía*, de Ramón Otero Pedrayo, Publicación do IGAEM, nº 27, outubro de 2001, pp. 21-29].



Se ademais creo algo de beleza, mellor

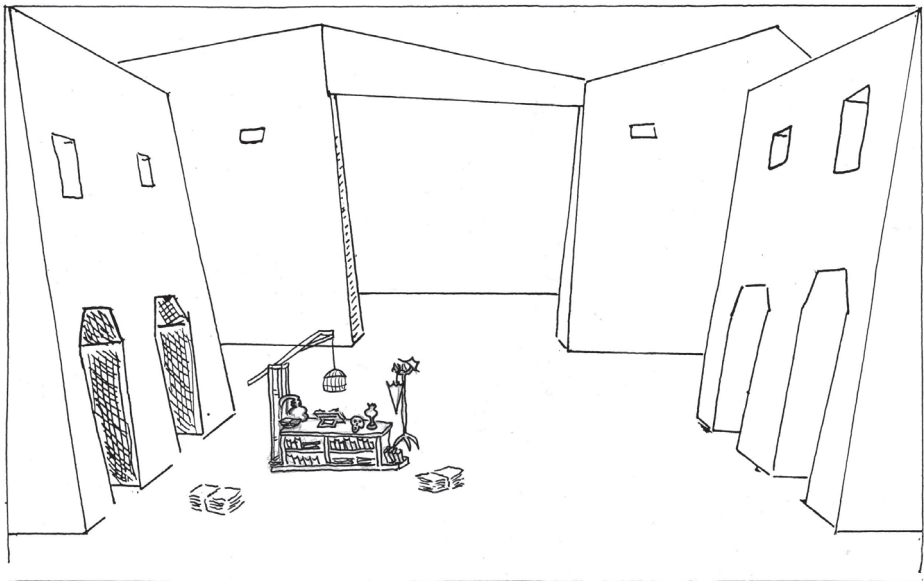
Non adoito preguntarme por que diaño escribo. E moito menos por que estrañas circunstancias o que escribo pretende ser teatro e non outra cousa, ou por que o fago naquela e non nesta lingua. Acontece e abonda. Pero cando a pesar de todo xorde a pregunta, as respostas non sempre me gustan, ou agólpanseme sen orde nin concerto por múltiples e dispersas. Creo que veño escribindo por demasiadas razóns diferentes. Ás veces, incluso contrapostas. Porque si, por hixiene mental, para cambiar o mundo, para contribuír á liberación nacional popular das clases traballadoras e das camadas populares galegas, por encargo ás veces, por vanidade case sempre, por aburrimiento, para gañar algún premio, por despeito, porque unha mañá chama á túa porta un tipo ataviado de cigarrón do entroido de Laza e espétache: Boas, alcúmanme Tigre, son exlexionario e cobro a morosos por vía extraxudicial de execución inmediata! Ou porque ese ano á túa compañía tócalle producir unha de risa para cubrir perdas, xa o que anterior vos descolgastes dunha de chorar en forma de reflexión pretendidamente profunda sobre o noso presente con ínfulas de traxedia moderna, e aínda que tivo unha apreciación crítica excelente, esta non se reflexou nas vendas. Escribín incluso para a televisión, pecado este contra o que non se me preveu en ningunha catequese e ao que, heino de confesar humildemente, houbo un tempo no que me entreguei con desenfreo, aínda sabendo que só agradecerían do meu traballo as estupideces. Diseñei series que ninguén produciu, dirixín pilotos que nunca se emitiron... concebín argumentos, personaxes, tramas e subtramas, guións que ninguén leu. Incluso tiveron traballos máis que perversos coa publicidade e os vídeos industriais. Estaba convencido de que a pesar de ser galego, ter aínda un pé no XIX, carecer de tradición e pertencer aos arrabaldes do imperio, tiñamos dereito a expresarnos a través das imaxes en movemento, e podíamos, por que non, intentar facelo con dignidade, e quen sabe?, talvez incluso con éxito. Xa case ninguén lembra aqueles primeiros e balbucientes pasos, pero foron dados, e senón para outra cousa, serviron cando menos para dar conta de que tiñamos historias que contar e xentes capaces de facelo. Hoxe pouco ou nada teño que ver con ese mundo nin como creativo, nin como guionista, nin como director ou actor, o que seguramente explica o actual e inusitado éxito da ficción propia na televisión galega. Un par de excepcións estimulantes que confirman a frialdade matemática da regra e o demais, *cameos*. E dóeme. O que non deixa

de ser unha contradición vergoñenta, unha máis, de entre aquelas coas que me vin obrigado a convivir desde fai algún tempo. Moitas destas contradicións, aínda que incómodas, son irresolubles, polo que intentar superalas non pasaría de ser un xogo, un enredo pueril condenado ao maior dos fracasos e impropio dun señor maior con bigote e sombreiro. Outras son simpáticas, e incluso necesarias: cultivo sen o menor pudor unha ironía que nos demais case nunca respecto. Continúo asombrándome cada mañá ante o milagre dunha catedral ou dun pórtico, edificados sobre un cúmulo de fantasías interesadas, que aprecio en canto fabulación, pero que desdén en tanto xustificación teolóxica, relixiosa ou histórica. En bastantes das miñas obras, arremeto con non pouca virulencia contra a soberbia da medicina moderna e a medicina moderna acaba de prolongar a miña vida, espero que por moito tempo. Son dun país de gaiteiros e cabreeime bastante cando descubrín que a gaita non era un instrumento bélico patrimonial en exclusividade dos galegos, e aínda que hoxe esta circunstancia faga que me saiba navegando por un río no que verten as súas augas afluentes dunha moi afastada e universal orixe, tanto ou máis arredada que a da guitarra ou a castañuela, mire vostede por onde, padézoa coma unha penitencia, ou coma un castigo. Só me gusta oíla en espazos abertos e a ser posible moi ao lonxe, non a soporto en disco, amplificada, ou baixo cuberto e cando se anuncia que van a soar xuntas máis de unha –exhibición da súa aplicación militar á que somos especialmente proclives os galegos desde que nos goberna con man férrea don Manuel Fraga–, se podo, procuro cambiar de parroquia, polo menos temporalmente. Encántame o viño, pero sendo como son dun país de excelentes brancos, prefiro o tinto. E como os nosos viños, a pesar do que melloraron e ao Amandi ou aos Mencía, non son precisamente virtuosos, tírome ao Rioja e de boa anada se é posible. Traizón patria que moi poucos compatriotas me reprochan e que, curiosamente, tan só non me perdoan, ademais dalgúns taberneiros amigos, aqueles opinadores doutras tribos que sosteñen como verdade indiscutible que todo nacionalista periférico é cerril, violento, intolerante e que o seu é sempre mellor que o dos demais. Non lamento, antes ben ao contrario, poñer en cuestión así o suposto rigor de certos discursos. Non creo que o lamentemos ningún dos moitos que o poñemos en cuestión cada día, afortunadamente.

Non sei se todo isto está ou non na miña obra, pero postos a buscar qué a xustifica, ou qué a explica, sería por aí por onde habería que facelo.

Talvez sexa en contradicións coma esas nas que moitas das súas características xerminen. Ao principio, un escribe convencido de que ten algo propio que dicir, ou cando menos unha maneira peculiar de facelo pero, salvo que teña interese en desenganarse a si mesmo, pronto descobre que non é así, o que nin sequera importa. É entón cando un opta por escribir para divertirse e a escritura vai e permítello durante algún tempo. Nunca demasiado. O xusto para descubrir que non cambiaron tantas cousas, que algunhas incluso cambiaron para peor, que certos fantasmas seguen aí, metendo medo, regateándonos liberdades e dereitos que criamos serían xa nosos para sempre, e que a escrita, a teatral especialmente, ou se fai eco, ou entra ao trapo que a realidade lle pon diante cada día, ou será unha escrita coma aquela contra a que moitos nacemos ao teatro non hai moito tempo, unha escrita de costas, cando non ao servizo da intolerancia, da xustiza, da evasión e do esquecemento. Eu agora creo escribir porque o necesito, sabendo que, probablemente, ninguén ademais de min, necesite a miña escrita. En realidade escribo polo que está ao meu alcance, de entre canto de verdade me importa; por non estar calado, por molestar, para que non todo sexan musicais americanos ou clásicos relidos, para que non duren tanto certos silencios e non me aturda o barullo dunha única voz resonando día e noite na mesma mesquiña e empobrecedora dirección. Se ademais creo algo de beleza, que o dubido, mellor.

[*Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 6. Alicante: IX Muestra de Teatro Español de autores contemporáneos. 2001].



Ribadavia era un crisol

Sacudiunos a certeza de que estabamos facendo algo de certa relevancia, polo menos sociolóxica, cando soubemos que ás forzas vivas ribadavianas ou ribadavienses, que xa non sei cómo se di, encantaríalles ser quen de botarnos da vila por decreto ou pola brava. Algo que, un mal día, intentarían infructuosamente a escopetazos. Increíble, pero certo. Non obstante, a ilusión da nosa definitiva maioría de idade non chegaría ata que se apoderou de nós a sospeita de que o nacionalismo de esquerdas estaba a inventar grupos de teatro para, ademais de ternos xa a moitos de nós do seu lado, lado do que moitos estiveramos sempre ao noso xeito, ter palabra e voto alí onde se cociñaban as cousas e participar polo tanto na construción daquel incipiente teatro galego, dende a planificación mesma dos seus perfís organizativos e ideolóxicos.

Eles encheron de contido aquelas duras xornadas de reflexión e debate, o que non estaría mal, se non fose porque propiciou o absurdo milagre de impedir que o debate transcendese das cuestións puramente éticas, e nunca ou case nunca se achegase ás estéticas. Unha peniña. Ata que Vieites nos estremeceu a todos co establecemento do seu temible canon, non se volveu falar de teatro no país; soamente de lingua, de subvencións e de circuitos.

Botamos anos discutindo sobre a nosa razón de ser mesma, sobre aquela primeira que nos xustificaría, seica, diante do Mundo e diante da historia. Foron moi poucas as horas que lle roubamos ao noso tempo para a reformulación de qué teatro queríamos facer, dende qué enunciados estéticos, asentándonos en qué tradicións... O máis ao que chegamos foi a asumir como común o noso anxeio por facer un teatro popular, aínda que non todos entenderamos o mesmo por aquilo. Había, por exemplo, un vendedor de bragas e de corsés, que acudía ás asembleas en representación dun grupo de teatro deses que nunca existiron nin chegou a estrear nunca obra ningunha, que sostiña que o teatro popular era unicamente aquel que defendía os intereses das clases populares, como se por principio os intereses das clases populares nunca puideran ser perversos. Por aquel entón, servidor, fixérase amigo nunha edición do FITEI, en Porto, do Ministro de Cultura de Guinea Konakari, alguén que tiña moi claro todo isto e que viña de

publicar unha historia de teatro africano, que comezaba así: “O Teatro bo é aquel que defende os intereses das clases populares, o teatro malo é aquel que atenta contra elas”. Máis ou menos ao mesmo tempo a unha compañía teatral do Morrazo tentaban obrigala a mudarlle o título a unha obra de Darío Fo que pretendían montar. A obra chamábase *Morte accidental dun anarquista*, e querían que se chamase *Morte accidental dun comunista*. A negativa acabaría por custarlle a expulsión. Daquela había xa tamén quen o único que quería era ser artista, ou seguir os mandados de partidos non nacionalistas, escorados cara ó leninismo ou ó maoísmo, tolerantes, pero moi pouco participativos en cuestións como as reivindicacións nacionais, a lingua ou a construción dunha outra España posible. Moitos de nós pensabamos que no fondo aos partidos de entón, como aos de agora, en realidade o do teatro só lles interesaba en termos pedagóxicos ou didácticos, como se todos nós para sermos do seu agrado tivesemos que rematar dando escola e non chamando á rebelión contra ela.

Ribadavia era o crisol onde todo isto se remexía sen chegar a facerse nunca manteiga. Alí, en xornadas interminables, arranxabamos o mundo no espacio de tres paquetes de Ducados e unha ducia de cubatas. Creo que foi unha das cousas que nunca nos perdoaron, o profundo desprezo que sentiamos por aquel ribeiro tramposo, do que só se libraban dúas ou tres adegas de amigo.

Por alí ían pasando todos: A Academia mandábanos sistematicamente a Dieste, que por entón xa non se decatara de moito e viña pensando que máis que a súa participación nun debate sobre a función das institucións na construción do teatro galego o que queríamos era saber da súa actividade teatral nas trincheiras durante a guerra. Algo que non era que non nos interesara, pero que ao ser contado abrindo constantes e interminables parénteses, copaba o tempo todo sen dar entrada nunca en materia. Púxenme groseiro con el unha vez. Algo do que sempre me arrepentín, xa que non era o que merecía. A miña intención era poñerme groseiro con quen o botaba por diante para non mollarse e dicirnos qué raios pensaba a Academia verbo do tema en cuestión, que era nada. Tal que hoxe. Morto Xenaro Mariñas, non hai dramaturgos nela. Unha vergonza. Tamén andaba por alí Blanco Amor, con boas intencións sempre, pero máis preocupado por dicirnos o que debíamos pensar ca por saber o que xa pensabamos de certo. Un día

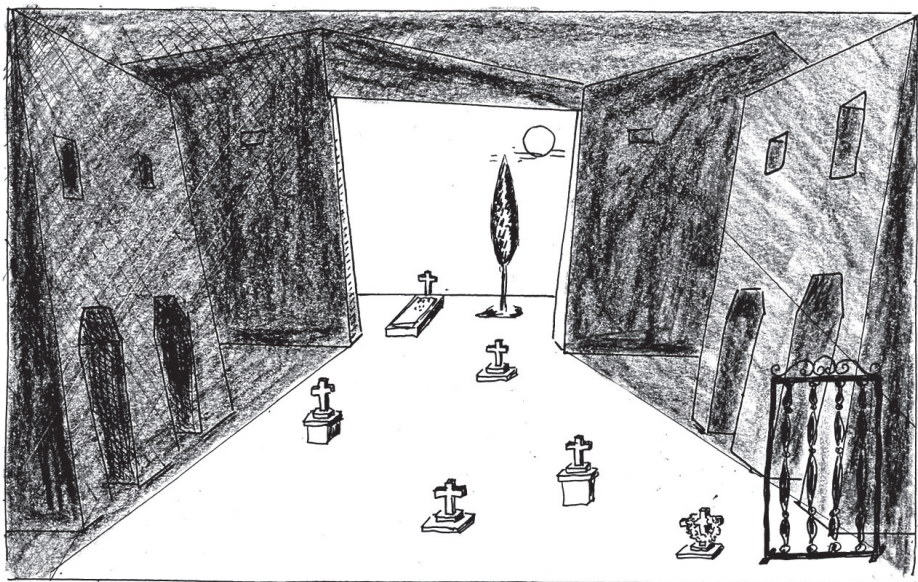
Ferrín e Manuel María berraron por causa dunha miña obra. Estaban os dous no xurado dos premios Abrente o ano en que gañou o meu *Laudamuco*. Ferrín defendíao e Manuel non. O primeiro sostiña que era unha boa obra e o segundo que boa, ser sería, pero que non era galega. Aquelo que podería non ter pasado dunha simple controversia entre camaradas, converteuse nun debate camiño de se volver eterno. Ferrín petou coa man chea de rabia contra unha das paredes do local de Abrente e fíxose sangue, e Manuel improvisou unha conferencia alí mesmo que logo botaría pola Galicia toda, na que, cántas veces nos temos rido xuntos lembrando aquilo, nos dicía a todos mediante unha fórmula case matemática o que era e o que non era Teatro Galego.

É de supoñer que este libro axudará a comprender un pouco o que foi todo aquilo, aínda que ás veces tiña unha condición tormentosa difícil de apreixar agora nuns simples papeis. Pero pouco ou nada se entendería do que foi ou deixou de ser aquel terremoto, aquela convulsión, se non lembramos a figura e a contribución inxente de **Chucho**. As mostras de Abrente, aquela Ribadavia de vivos que el presidiu maxestosamente, non serían nunca posibles sen a súa rotunda lucidez. El era o que acostumaba abrir os debates, e facíao case sempre poñendo as cousas no seu sitio xusto: ¿E vós non seredes da CIA? Espetoulle nunha ocasión a un grupo de traballadores da Bazán ou de Astano, que xa nin me lembro, polos que todos estabamos agardando como auga de maio e representantes certos dun teatro militante e obreiro, e que viñeron á Mostra cunha obra filosófica, de moi pouco dubidosa adscrición ideolóxica. Chucho era así. Na súa casa que estaba xusto enriba do local de Abrente, remataban case que tódalas noites os coloquios en “petit comité”, presididos por unha das mellores adegas de maría que existían no país, aliñadas por añadas riba dos estantes cheos de libros, e de exquisitez só comparable á do seu licor de guindas, ou a da súa discoteca de clásica e de jazz.

A Chucho de Ribadavia, máis ca a ningún en todo aquel tempo, debemos moitos gran parte do que hoxe somos para mal ou para ben. Eu sei que para ben. Sempre se reservou dous papeis, un era opcional e só o exercía cando o asunto daba para iso: levar os debates coas Compañías o antes posible a onde importaba, alí onde encoveiraban as contradicións ou as posibilidades de reflexionar sobre o teatro ou sobre o presente. O outro era o

de anfitrión: xantar de anguías fritidas con prebe e visita ás fábricas de caixas de mortos guiada por el. A súa gracia persoal, a súa inmensa cultura, a súa visión dun futuro que para el xa entón era incerto, foron paradigmáticas. Un día escoiteille dicir que, pasara o que pasara con todo aquilo, con Abrente, con nós e co demo do Teatro Galego, valera a pena intentalo, aínda que só fose polo ben que o temos pasado e o moito que chegamos a tocar o nabo. Levaba razón, creo, e agardo que este libríño lla dea.

[*Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de teatro de Ribadavia*. Editoras: Inma López Silva e Dolores Vilavedra. Pp. 291-295. 2002. Galaxia. Vigo.]



A propio intento

1. ¡Error! Marcador no definido. Obxecto.

O presente anteproxecto ten por obxecto describir as características artísticas, técnicas e económicas dun espazo de creación e promoción teatral ao servizo das novas autorías, denominado A PROPIO INTENTO, e que baixo a coordinación de TEATRO DO AQUÍ promoverá e desenvolverá a escrita e a posta en escena de novos textos dramáticos en lingua galega.

2. Introducción

Non existe pobo con alma sen poetas que o canten, sen creadores que busquen ser expresión do seu ser e estar no mundo. Os dramaturgos son uns deses poetas que ao longo dos séculos viñeron dándolle carta de natureza ás granduras e miseria de cada pobo, de cada cultura. E ningún deles deixou de escoitar o eco desas súas voces das mil maneiras en que se manifestan, nin tan sequera o pobo e a cultura galegas.

Eles son pezas fundamentais nese complexo engraxe ao que chamamos teatro. Sen a súa voz ese teatro nacerá e desenvolverase tullido ou cando menos coxo. A súa voz, profunda e inexorable, foi enunciándose de xeitos e a horas diversas. Está presente no cancionero popular, no romanceiro, nas adiviñas, nas formas aparentemente sinxelas das que o pobo se val ou por medio das que se manifesta, como resultado da tradición e dun longo e rico proceso de creación colectiva.

Probablemente do máis fecundo e certo deses procesos. Só unha percepción subxectiva do que se entende por teatro, permite hoxe seguir a afirmar que carecemos de tradición teatral recoñecible. Nesas formas do teatro popular das que aínda perduran entre nós abondosos exemplos, cada pobo á súa maneira, non fixo senón darlle expresión á súa vontade de ser outro, de ser peculiar, diferente, malia saber que eran máis cousas as que o xunguían aos demais pobos das que o diferenciaban. É a iso ao que chamamos identidade. Nada moi diferente a ese nome, a ese apelido ou a ese alcume, polo que sabemos das nosas orixes, dos nosos ascendentes, e polos que nos manifestamos como “outros” diante dos demais e diante do mundo. Nin mellores, nin peores, simplemente outros, cunha identidade e un xeito de ser e entender as cousas peculiar, distinto, propio, e polo tanto

tamén cun teatro capaz de expresar esas peculiaridades, sen falsas vaidades ou estúpidos orgullos.

Do mesmo xeito que para acalmar a fame dun pobo, non abonda con saber que hai trigo agardando na despensa, senón que hai que saber levalo dende ela ao prato no que ese pobo se alimenta... Non abonda con saber que existen xentes e palabras que axudan a facer de nós unha colectividade, cuxa alma non é posible coñecer sen escoitar esas voces que o cantan ou que lle dan carta de natureza de par ou fronte os outros. Sen escoitar esas voces sen as que non é posible recoñecerse como parte del.

Esas voces existen. Están aí, só hai que querer recoñecelas e darlles carta de natureza. Unhas chegan do pasado e iluminan xenerosamente o noso presente. Outras nacen hoxe mesmo. Son as que nos interesan. Aquelas que si son verdadeiras han ter en conta esa tradición para negala ou para afirmarse nela. Son as voces deses novos poetas que dende o drama, dende a comedia, ou dende a traxedia, tentan resolver as súas propias contradicións ou mesmo as alleas, reflexionando con maior ou menor acerto sobre o pasado, o futuro, ou o seu presente. De que esas voces nos cheguen con nitidez, en liberdade, sen atrancos, ha depender o propio futuro do noso teatro e quen sabe se de Galiza mesmo.

3. O presente.

Ningún pon en dúbida hoxe que o teatro é o resultante da confluencia de cando menos tres modos de se relacionar con el: A que lle é propia ó autor. O que a “teatroloxía” deu en denominar como ESCRITA DRAMÁTICA. A que lle é propia ó actor e ós demais axentes que de común interveñen na configuración do teatro como feito escénico: directores, escenógrafos, iluminadores, figurinistas, músicos, técnicos de escena, etc. Os responsables en definitiva do que a “teatroloxía” denomina ESCRITA ESCÉNICA. E a que lle é propia o público, entendido como o obxecto do discurso e a caixa de resonancia, o eco, o río farturento, no que tanto a ESCRITA DRAMÁTICA como a ESCRITA ESCÉNICA se han reflectir ou do que han ser reflexo, para ser e estar vivas.

A complexidade que en aspectos como o técnico, o formal, ou o artesanal, ten chegado a alcanzar o Teatro do noso presente, podería volver

dunha elementalidade case insultante ó antedito, se non precisáramos que ningún deses tres xeitos de relación con el serían posibles hoxe tal e como de común se dan, sen a intervención de todas aquelas outras de carácter eminentemente político, económico e de decisión, que fan posible, ou impiden, que esa confluencia das dúas formas de escrita se dea e se dea en liberdade. E de darse así, chegue ó seu destinatario natural, ou sexa ao público.

Toda ESCRITA DRAMÁTICA, ademais de aspirar á súa difusión polos canles que lle son comúns ás outras formas de creación literaria, consciente ou inconscientemente, aspira a ser suxeito do discurso escénico. Encerra en si mesma a proposta dun feito escénico posible. E só é teatro, nun senso pleno, cando é encarnado e compartido con outros, mediante a súa representación e en presenza dun público.

O carácter perecedoiro consubstancial ó propio feito teatral, imponlles pois ós escritores de teatro, quérano ou non, a necesidade de concibir a súa obra e a proposta escénica que encerra, para un tempo, un medio e un público concretos. E por conseguinte, e sen perda da aspiración á transcendencia ou á Universalidade, agroma dun xeito natural neles; o desexo, a demanda ou o ensoño de que sexa nese tempo, nese medio e diante dese público, antes ca diante de ningún outro, onde a tal representación se dea.

Para que eso sexa posible, fóra de que eles mesmos sexan produtores, directores ou actores, haberán compartir por forza a súa soberanía con todos aqueles outros axentes da creación teatral dos que depende a chamada ESCRITA ESCÉNICA (Directores, Actores, Escenógrafos, Iluminadores, etc.).

Pero as relacións entre unha escrita e a outra e entre elas e o público, non sempre foron harmónicas, —dende logo hoxe non o son— nin de común o foron ó longo da historia. No seo de moi diversas culturas, víronse mediatizadas dun ou doutro xeito polas diferencias de poder entre unha forma de escrita e a outra, e polo tanto pola diferente capacidade para ter a iniciativa ou exercer a toma de decisións.

3. A historia.

Ata ben adiantado o primeiro cuarto de século, en practicamente toda a cultura occidental, ese desequilibrio de poder, producíase a favor da ESCRITA DRAMÁTICA, en detrimento da ESCRITA ESCÉNICA e do Público. Os autores eran venerados e arredor deles xiraba o feito mesmo da creación teatral. Os actores, salvo excepcións moi puntuais, só era altofalantes dos que se servir para transmitir a súa palabra, e os directores, escenógrafos e figurinistas, meros gardas de tráfico ou simples ilustradores dos mundos, os conflitos, as ideas ou as ficcións que o autor puña a andar. E o público, hoxe supostamente entendido como copartícipe no proceso de creación, tiña reducida a súa función a bendicir ou maldicir co seu aplauso, os acertos ou os fracasos duns e dos outros.

Certamente a esclerose a que esa situación tiña levado ó teatro en canto a feito escénico, esixía unha resposta contundente, e esa resposta deuse. Dérona primeiro, os Naturalistas, os Expresionistas, os Modernistas, e os Vanguardistas, arriquecérona coa súa concepción revolucionaria sobre a función e o uso da escenografía e da luz, Adolphe Appia e Gordon Craig, e consolidárona coma piar do teatro moderno Meyerhold, Stanislawski e Brecht, proponendo un novo concepto de actor, e erguendo á categoría de creador “soberano” a figura do director.

Pero un erro conceptual ou unha inxustiza histórica, en ningún caso xustifica outro de semellante signo na dirección contraria. E sen embargo ese erro cometeuse, cometémolo, está a se cometer agora.

4. O presente.

Na teima por lle restituír á ESCRITA ESCÉNICA o lugar que se lle viñera negando, chegóuselle a negar á ESCRITA DRAMÁTICA o que lle era propio. A chamada dictadura do AUTOR , foi substituída pola do DIRECTOR e a do ACTOR.

A ESCRITA ESCÉNICA pasou a sentirse non unha, senón a única, depositaria das esencias do teatro, o director o seu demiúrgo e o actor, o lugar no que buscar os restos dunha pureza e dunhas esencias que se crían perdidas para sempre.

Neste marco de relacións a facultade de decidir que obras deben ou non acceder ós escenarios e polo tanto ó público, ademais de no poder político e económico, reside hoxe, con carácter practicamente monopolizador, nunha desas tres formas de relación co teatro ás que vimos referíndonos. A ESCRITA ESCÉNICA. A soberanía do autor sobre a súa propia obra, en canto a fenómeno escénico, é hoxe, pois, máis ca nunca, dunha dependencia case absoluta a respecto da soberanía dos outros creadores.

Aínda que se observa unha notable recesión na desconsideración cara ó autor e a palabra, que acompañou a este proceso, e pouco a pouco vai recuperando a posición que en boa lóxica lle corresponde nunha relación creativa equilibrada, o autor contemporáneo, o autor vivo, non sempre é o seu depositario. E cando o é, éo máis no plano teórico ou testemuñal, ca no da práctica escénica diaria. De feito, nesa práctica, permanecen instalados ou mesmo medran día a día, hábitos económicos, políticos, culturais e polo tanto de poder, ou de decisión, tendentes a reducir ó autor vivo á condición de exemplar raro, curioso, que algúns quixeran en vías de extinción e ó que moitos, ademais, axudan a extinguir un pouco cada día dende instancias tanto públicas, como privadas.

O director, ou o actor, no teatro, teñen que ser por forza uns contemporáneos. Non se pode chamar a dirixir a Meyerhold, a Brecht, ou a Stanyslaski, nin incluír nos repartos a Talma, Garrik, Sarah Bernhardt, Tacholas ou Margarita Xirgu. Dispoñen da posibilidade certa, aínda que non sempre estea ó seu alcance nin se dea nos termos de liberdade e de dignidade desexables, de que o seu sexa un discurso do hoxe e para o hoxe. Pero o autor pode buscarse no pasado, e como habelos houbos, e moitos, e moi bos, pódese prescindir do autor vivo, do autor que como o actor, o director ou o escenógrafo, aposta por se relacionar cos seus contemporáneos.

A gravidade do noso presente reside de xeito fundamental en que, en xeneral, os modos de produción teatral xurdidos desta relación de forzas, impoñen importantes dependencias económicas no material, no infraestructural cidadáns, e no laboral, que só poden e deben satisfacer os poderes públicos. Cando a intervención deses poderes non ten tanto por obxecto garantirlle ós cidadáns o dereito a un teatro de seu, e ós creadores un espacio digno e libre no que se equivocar, como o de se perpetuar a si

proprios, é difícil non claudicar e imponse ou o ti ou o eles. Como se fose posible que medrasen desparellas tres pólas da mesma árbore, sen que a árbore se resentise e se vencera.

5. O autor dramático hoxe.

Así as cousas, o autor contemporáneo ou é quen de escribir éxitos que respondan ás regras do éxito, a eses trazos, ou é silencio, papel impreso ó sumo, case nunca teatro no senso amplo, vivo, certo, ese que só é posible riba das táboas dun escenario.

Esta situación é indefendible e non leva a ningures. Responde máis ós intereses dun poder que lle relea ó teatro a súa auténtica función como forma artística dende a que tentar contribuír ó melloramento da condición do home, e que só conduce a un teatro tolleito, mediocre e esclerosado, capaz se cadra de satisfacer as cativas habelencias ou os grises soños duns poucos, pero ben capaz tamén, de silenciar ou impedir a materialización de soños colectivos moito máis cobizosos.

5. A propio intento.

A esas voces orixinais, con orixe, ancoradas na tradición e perpetuadoras da tradición mesma, engádesenlle con frecuencia voces individuais, capaces de sumar o seu sentir, a súa palabra, a aquelas das que son e se senten herdeiros. Son as voces dos dramaturgos. Duns dos donos da palabra. Dos descifradores dese misterio que é o home, e sobre todo o home en convivencia.

Antes, moito antes, de que os pobos ensoñasen ser donos do seu propio destino, sempre houbo a voz de moitos que denunciaron a súa inexistencia. A súa palabra fainos libres antes de o ser de certo. Ignorar esa palabra, non escoitar esas voces, non deixarse posuír por elas, é un xeito de se ignorar a si mesmo.

Fronte ao que de común se tende a pensar, ou a aceptar como permanente, esas voces xa se deixaban oír moito antes de que existise a imprenta. E mesmo, moito tempo despois dela. Alí onde os libros nin tan sequera eran imprimidos, ou eran queimados nas fogueiras. Alí onde as xentes non posuían a facultade de ler a palabra escrita ou impresa, nunca

faltou quen lle puxesen azos ao seu verbo, quen deixasen o seu recado, quen exercesen a súa visceral e rotunda independencia.

Na noite dos tempos; bardos, trobeiros, xograres e vagantes tomaron os camiños, e as rúas, e as prazas, para deixar constancia da palabra propia ou da allea. Da palabra individual ou da colectiva. De aquela dende a que os pobos lle dan conta ao mundo, e se dan conta a si propios, dos perfís máis escuros, máis contradictorios, máis cheos de misterio, ou máis grandiosos, da súa alma, da súa razón de ser.

Nun momento da historia coma este, tan cheo de falsos profetas, de apóstolos dunha comunicación inexistente, de predominio absoluto e comenenciado da imaxe fronte á palabra oral ou a letra impresa, non estaría de máis devolverlle a voz aos poetas. Arrincarlle á confusión e ao bruído aturdidor, un recuncho de dignidade polo que fose posible escoitar a súa voz sosegada, firme, certa. Polo que fose posible achegarse sen intermediacións innecesarias, sen subterfuxios, sen adulteracións que reneguen vergoñosamente da súa condición orixinaria, a palabra dos dramaturgos enunciada por si mesmos, nun momento, nunha lingua, e nuns espazos irrepitíbles e concretos.

O presente anteproxecto quer poñerse ao servizo desa idea e propoñer fórmulas que a fagan posible, que permitan outorgarlles aos novos dramaturgos técnicas e espazos nos que desenvolvesen, nos que esa palabra poida ser enunciada, marcos nos que facerse pública e presente, voces que llela devolvan aos que xa non a teñen ou aqueles que téndoa queiran compartila xenerosamente. Experiencias que rescaten a ese teatro que sabemos que se está a escribir e os homes e mulleres que o están facendo do ámbito do individual, do privado, que nolo devolvan como palabra viva, como eran mentres a súa voz non estaba constriñida polas edicións limitadas e era oralidade, trebón dende o que convocar a festa colectiva e ao encontro con nós mesmos.

[Texto testamentario do autor a prol da promoción da escrita e a posta en escena de novos textos dramáticos en galego, inédito, escrito entre o ano 2000 e o 2001].



***Fóra de texto (sen ano): Retallo dunha conversa nocturna
inacabada entre o dramaturgo e alguén máis, a telón baixado***

As conversas dábanse espaciadas como quen oe chover. Había tempo para esperar ó escampo. Alguén propuña un cambio de escenario ou cando menos de decorado, polo pracer da mudanza, non fora que todo seguira igual ás tantas da noite, algo máis bébedos e sempre discursivos, tirando do fío que nos mantiña na conversa, parcelada, dentro da lería xeral, que xa ninguén acordaba de que ía porque non se trataba diso. Por se algún contumaz oía, ou non, o que falaba, depositario último do seu propio disco de jazz, raiado, incoherente e arbitrario, camiño de ningunha parte, dependendo do bourar daquel outro, non se sabe contra quen, e que nada tiña que ver co noso, xa metido en fariña, pero de distinto saqueto, para que o do lado viñera a importunar, cando nosoutros estabamos a piques de chegar a algo, difuso aínda, pero xa limitado polos precipicios que estaban a caer, materia magmática incontrolada, surreal enigma, para librarnos do común, día a día, noite a noite, territorio diáfano da escuridade, coa sinrazón bastante que escorrentase calquera forma de escolástica. Outras veces o asunto era matar o tempo, cando se ten tempo que matar, que se vía longo e apurado: “Tes para outra copa?”. E a xente viña a seu, como decote á lista gregaria, cando se cadra a vida habítase por barrios á espreita do non saber que. En parellas ou desaquelados ó que caese, tal outra aba da costume. Igual ca conversa que se cuarteaba en maneira de pequenos recados ás agachadelas. Un que apenas falaba, dous que falaban por todos, por caso outro non falaba nin do que sabía. Que veña a molestar con preguntas de solución ben doada: —“Vai durmir!” Como non fora inventar o imposible daquela garota que che rozaba a perna desde o outro lado da mesa.

No soto do Dado-Dadá con espellos túzaros, mosaico lousado no chan, xeometrías unánimes como adoitan selo, fila negra sobre fila branca, dunha a outra mariola. Na outra esquina da entrada onde o fume se pousaba ingrávido na alta noite pecha. —E non tedes texto? —Non, improvisamos. —E se improvisades para que tanto ensaio? —Porque a improvisación é difícil, aínda que non o pareza. —Xa. Difícil é erguer as palabras sobre o escenario, enchelas de luz, de realidade, facelas túas, as palabras, sen berrar, ningunha máis alta que outra, sen que se oía nada máis que a palabra, ela, e a voz que a di, donosa, que che veña dicir o que ti queres oír, daqueles

labios, naquel aire suave. Funámbulo. —Non teredes escola de arte dramática? —Pois non. —Aviados andamos: se non sabedes falar, se non sabedes preguntar nin matizar, así, de corrido e natural. Pasamos a vida aturuxando nos escenarios: —“Non si?”, pois non. Todo o mundo, uns e outras, sobreactuando. É imposible crer o que nos queren dicir. Que fala e a que falades? Alguén de vós sabe recitar un verso? Estaredes comigo en que hai voces imposibles para dicir teatro. Tamén no canto, na danza, no ritmo. Aquel donaire que se ve estar como un aloumiño.

—O que tiñades que facer foi o que fixo o Ferrín con aqueles ghichos de Teis, e lograr *Celtas sen filtro*, teatro do común de todos e político e poético, descarnado, patético, porque cada un tiña un papel que era precisamente o del, interiorizado e conforme, que sabía a verdade, coma unha hostia mal dada. Teatro lumpen despois da faena, malpaga e sen asegurar, dez ou doce horas, nada de extras a maiores. Pásavos que nin lumpen sodes, conservados en alcohol —parecedes de dereitas—, consonte co ambiente brumoso e chovedizo, se non fora obsceno e fantasmal, coma tumba do Apóstolo e a catedral, e o cabido e a clericalia hipócrita chea de razón.

—“Vai durmir!”.



9 RECURSOS EN LIÑA E 207 PUBLICACIÓNS
DO CENTRO RAMÓN PIÑEIRO
PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
1994-2013
Santiago de Compostela

RECURSOS EN LIÑA

Lingüística

ARRECADA: *Servizo de Terminoloxía Galega* (<http://www.cirp.es/rec2/arrecada.html>).

BILEGA: *Bibliografía Informatizada da Lingua Galega* (<http://www.cirp.es/bdo/bil/>).

CODOLGA: *Corpus Documentale Latinum Gallaeciae* (<http://balteira.cirp.es/codolga>).

CORGA: *Corpus de Referencia do Galego Actual* (<http://corpus.cirp.es/corgaxml>).

COTOVIA: *Conversor texto-voz* (<http://www.gts.tsc.uvigo.es/cotovia/cotovia.gl.html>).

ES>GL: *Tradutor automático español-galego* (<http://www.xunta.es/tradutor/>).

Literatura

BIRMED: *Bibliografía de Referencia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa* (<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=BIRMED>).

MEDDB: *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa* (<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=meddb2>).

DITERL: *Base de datos do Dicionario de termos literarios (letras A-D) (E-H)* (<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=DITERL>).

OBRAS IMPRESAS (I), EN DISQUETE (D), EN CD-ROM (CD) E/OU EN LIÑA (W)

Medio	Título	Nº publ.
Lingüística		
I	<i>Repertorio bibliográfico da lingüística galega (desde os seus inicios ata 1994 inclusive)</i> . Francisco García Gondar (dir.) et alii.	11
I	<i>Euromosaic. Producción e reprodución dos grupos lingüísticos minoritarios da UE</i> . Peter Nelde, Miquel Strubell e Glyn Williams. [Mercedes Penoucos Castiñeiras (trad.)].	22
I, W	<i>Marco Europeo Común de referencia para as linguas: aprendizaxe, ensino, avaliación</i> .	115
I, W	<i>Niveis de competencia en lingua galega. Descrición de habilidades e de contidos adaptados ao Marco europeo común de referencia para as linguas (MECRL)</i> . Elvira Fidalgo et alii.	132

I, W	<i>Bibliografía analítica da lingua galega (2004)</i> . Francisco García Gondar (dir.) et alii.	144
I, W	<i>Bibliografía analítica da lingua galega (2005 e complementos de 2004)</i> . Francisco García Gondar (dir.) e Silvana Castro García.	157
Lingüística: Fraseoloxía		
I, W	<i>Actas do I Coloquio Galego de Fraseoloxía</i> .	30
I, W	<i>As imaxes da lingua rusa. Ensaio histórico, etimolóxico e etnolingüístico sobre fraseoloxía</i> . Valerii Mokienko. [Ekaterina Lossik (trad.)].	52
I, W	<i>Fraseoloxía eslava. Manual universitario para a especialidade de lingua e literatura rusas</i> . Valerii Mokienko. [Ekaterina Guerbek (trad.)].	53
I, W	<i>Aspectos teóricos da fraseoloxía</i> . Anatolij Baránov; Dmitrij Dobrovol'skij. [Fernando de Castro (trad.)]	172
I, W	<i>Refraneiro galego da vaca</i> . Pedro Benavente Jareño e Xesús Ferro Ruibal.	6
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 1. Fraseoloxía do mar na mariña luguesa</i> . Paco Rivas.	54
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 2. Refraneiro galego</i> . Xesús Taboada Chivite.	55
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 3. Achegas a un dicionario de refráns galego-castelán, castelán-galego</i> . M ^a do Rosario Soto Arias.	84
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 4. Estudos e recadádivas</i> . VV. AA.	85
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 5. Refraneiro galego e outros materiais de tradición oral</i> . Francisco Vázquez Saco.	86
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 6, 2004</i> .	107
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 7, 2005</i> .	118
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 8, 2006</i> .	129
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 9, 2007</i> .	146
I, W	<i>Fraseoloxía de Moscoso e outros materiais de tradición oral. Anexo 1, 2007 de Cadernos de fraseoloxía galega</i> . José Augusto Ventín Durán.	147
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 10, 2008</i> .	156
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 11, 2009</i> .	174
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 12, 2010</i> .	187
I, W	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 13, 2011</i> .	196
I	<i>Cadernos de fraseoloxía galega 14, 2012</i> .	202
Lingüística: Terminoloxía		
I+D	<i>Formulario notarial</i> . Victorino Gutiérrez Aller.	40
I+D	<i>Regulamentos municipais I</i> . Xoaquín Monteagudo Romero.	41

I	<i>Vocabulario multilingüe de organismos acuáticos.</i> Fernando Lahuerta Mourino e Francisco X. Vázquez Álvarez.	63
I, W	<i>Vocabulario multilingüe de acuicultura.</i> Fernando Lahuerta Mourino, Francisco X. Vázquez Álvarez e Xosé L. Rodríguez Villanueva.	78
I, W	<i>Diccionario galego de televisión.</i> Edith Pazó Fernández.	117
I, W	<i>O nome e o símbolo dos elementos químicos.</i> M. R. Bermejo, A. M. González-Noya e M. Vázquez.	134
I, W	<i>Glosario de termos para a avaliación de linguas.</i> Alte.	154
I, W	<i>Diccionario galego de recursos humanos.</i> Lucía Dans Álvarez de Sotomayor, Yolanda Maneiro Vázquez e Inés Veiga Mateos.	181
I, W	<i>Diccionario galego de Biología galego-castelán-inglés.</i> J. Gómez Márquez, A. M ^a Viñas Díaz e Manuel González González (coords.).	188
I, W	<i>Diccionario de alimentación e restauración.</i> Manuel González González (coord.)	199
Lingüística: Lexicografía		
I, W	<i>Diccionario Italiano-Galego.</i> Isabel González (dir.) et alii.	64
I, W	<i>O libro das palabras (obra xornalística completa).</i> Constantino García. [Teresa Montegudo Cabaleiro e María Carne García Arias (eds.)].	92
I, W	<i>Diccionario Galego-Latino clásico e moderno.</i> Xosé López Díaz.	178
Lingüística: Etnolingüística		
I, W	<i>O libro da vaca. Monografía etnolingüística do gando vacún.</i> Pedro Benavente Jareño, Xesús Ferro Ruibal.	180
Literatura e fontes medievais		
I, W	<i>As Cantigas de Loor de Santa María.</i> Milagros Muíña, Fernando Magán Abelleira e M ^a Xesús BotanaVillar.	106
I, W	<i>Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas.</i> Paulo Roberto Sodré. [Antonio Augusto Domínguez Carregal e Marta López Macías (trads.)].	155
I, W	<i>Cantigas de Santa María, proposta de explotación didáctica.</i> Elvira Fidalgo e Milagros Muíña.	116
I	<i>Cantigas do mar de Vigo.</i> Antonio Fernández Guiadanes et alii.	35
I, W	<i>Carolina Michaëlis e o Cancioneiro de Ajuda, boxe.</i> Mercedes Brea (coord.).	113
I	<i>Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani.</i> Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo Gradín (coords.).	4
I	<i>Livro de Tristán e Livro de Merlin. Estudo, edición, notas e glosario.</i> Pilar Lorenzo Gradín e José António Souto Cabo (eds.).	72
I	<i>Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica.</i> Mercedes Brea (coord.) et alii.	19

I, W	<i>O cancionero de Pero Meendiz de Fonseca</i> . Laura Tato Fontaíña.	148
I, W	<i>Orixes da Materia de Bretaña (A Historia regum Britanniae e o pensamento europeo do século XII)</i> . Santiago Gutiérrez García.	75
I	<i>Tratado de Albeitaria</i> . José Luís Pensado Tomé (ed.).	105
I, W	<i>Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senbor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani</i> . Mercedes Brea (coord.).	165
I	<i>Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa</i> . Marina Meléndez Cabo, Isabel Vega Vázquez e Esther Corral Díaz (coord.).	182
I, W	<i>Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco</i> . Mercedes Brea (coord.).	185
I	<i>Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa</i> . Luís Alonso Girgado (coord.).	39
I	<i>Antoloxía do conto neozelandés</i> . María Fe González Fernández (ed.).	58
I, R	<i>Diccionario de termos literarios. A-D</i> . Equipo Glifo. (Tamén recurso en rede).	38
I, R	<i>Diccionario de termos literarios. E-H</i> . Equipo Glifo. (Tamén recurso en rede).	81
I	<i>Informe de literatura 1995</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	14
I	<i>Informe de literatura 1996</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	25
I, CD	<i>Informe de literatura 1997 (o CD-ROM tamén inclúe os dous informes anteriores)</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	37
I, CD	<i>Informe de literatura 1998 (o CD-ROM tamén inclúe os tres informes anteriores)</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	48
I, CD	<i>Informe de literatura 1999 (o CD-ROM tamén inclúe os catro informes anteriores)</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	62
I, CD	<i>Informe de literatura 1995-2000</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	73
I, CD	<i>Informe de literatura 1995-2001</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	79
I, CD	<i>Informe de literatura 1995-2002</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	93
CD	<i>Informe de literatura 2003</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	109
CD	<i>Informe de literatura 2004</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	119
CD	<i>Informe de literatura 2005</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	135
CD	<i>Informe de literatura 2006</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	145
CD	<i>Informe de literatura 2007</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	159

CD	<i>Informe de literatura 2008</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	173
CD	<i>Informe de literatura 2009</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	179
CD	<i>Informe de literatura 2010</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	194
CD	<i>Informe de literatura 2011</i> . Blanca-Ana Roig Rechou (coord.) et alii.	203
I	<i>Poética da novela de autoformación. O Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico</i> . Mª de los Ángeles Rodríguez Fontela.	18
I	<i>Terra, mar e lume. Poesía de Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Eslovenia, Macedonia, Montenegro e Serbia</i> . Úrsula Heinze de Lorenzo (intr., selección e trad.).	15
I, W	<i>Clave Orión. Números XII-XIII-XIV-XV</i> . Luz Pozo Garza (ed. e dir.)	164

Literatura: Facsímiles

I, W	<i>A Gaita Gallega (A Habana, 1885-1889)</i> . Luís Alonso Girgado et alii. (eds.) / 2ª ed.: 2006.	51, 122
I	<i>A saudade nos poetas gallegos. Ramón Cabanillas Enriquez e Eladio Rodríguez González</i> . [Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo (eds.)].	65
I+CD, W	<i>Aires d'a miña terra (Bos Aires, 1908-1909)</i> . Carmen Fariña Miranda (ed.).	97
I	<i>Airiños d'a miña terra (A Habana, 1909)</i> . María Cuquejo Enríquez (ed.).	112
I	<i>Alba. Hojas de poesía. Follas de poesía (A Coruña, 1948 – Vigo, 1956)</i> . Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	8
I+CD, W	<i>Alma Gallega (Montevideo, 1919-1967)</i> . Luís Alonso Girgado e María Vilarinho Suárez (eds.).	126
I, W	<i>Arazua (Montevideo, 1929-1930) / Raza Celta (Montevideo, 1934-1935)</i> . Luís Alonso Girgado e María Vilarinho Suárez (eds.).	125
I	<i>Aturuxo. Revista de poesía e crítica (Ferrol, 1952-1960)</i> . Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	2
I	<i>Aturuxos. Ramón Armada Teixeira</i> . [Luís Alonso Girgado (ed.)].	77
I, W	<i>Bohemia. Revista semanal ilustrada (A Habana, 25 de abril de 1915)</i> . Luís Alonso Girgado (intr.) e Marisa Moreda Leirado (ed.).	152
I, W	<i>Centro gallego (Montevideo, anos 1917-1918, números 1-13)</i> . Luís Alonso Girgado e María Cuquejo Enríquez (eds.).	108
I	<i>Cristal (Pontevedra, 1932-1933)</i> . Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	29
I, W	<i>Cultura Gallega (A Habana, 1936-1940) [Facsímile dos anos 1936-1937]</i> . Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	45
I	<i>Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal. Vicente Risco</i> . [Afonso Vázquez-Monxardín Fernández (ed.)].	31

I+CD, W	<i>Eco de Galicia. (A Habana, 1917-1936) [Facsímile dos anos 1917-1918].</i> María Lojo Abeijón (ed.).	96
CD, W	<i>El gallego. Periódico semanal. Órgano de los intereses de su nombre.</i> Manuel Quintáns Suárez e Marisa Moreda Leirado (eds.).	150
I, W	<i>Eufonia (Buenos Aires 1958-1959).</i> Luís Alonso Girgado, María Cuquejo Enríquez e Manuel Quintáns Suárez (eds.).	111
I, W	<i>Galicia. Revista do Centro Galego (Montevideo, 1929, número 151).</i> María Cuquejo Enríquez (ed.).	114
I, W	<i>Galicia. Revista del Centro Gallego.</i> Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado e María Vilariño Suárez (eds.).	130
I+CD, W	<i>Galicia. Revista semanal ilustrada (A Habana, 1902-1930) [Facsímile dos anos 1904-1905].</i> María Vilariño Suárez (ed., estudo e índices).	151
I+CD, W	<i>Galicia. Revista semanal ilustrada. (A Habana, 1902-1930) [Facsímile dos anos 1902-1903].</i> Luís Alonso Girgado (ed.).	138
I+CD, W	<i>Galicia Moderna. Semanario de Intereses Generales (A Habana, 1885-1890).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	76
CD, W	<i>Galicia Nueva (Montevideo, 1918).</i> Luís Alonso Girgado (ed.).	124
I	<i>Galiza. (Mondoñedo 1930-1933).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	42
I	<i>Gelmírez. Hojas de otoño a primavera (Santiago de Compostela, 1945-1946).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	12
I	<i>La Alborada (A Habana, 1912).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	43
I	<i>La Noche. Suplemento del Sábado (Santiago de Compostela, 1949-1950).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	20
I, W	<i>La Primera Luz. Manuel Martínez Murguía.</i> [Vicente Peña Saavedra e Manuel Fernández González (eds.)].	60
I	<i>La Tierra Gallega (A Habana 1894-1896).</i> Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo Cabaleiro (eds.).	80
I	<i>La Tierra Gallega (A Habana, 1915).</i> Luís Alonso Girgado (ed.).	44
CD, W	<i>La Unión Gallega.</i> Manuel Quintáns Suárez (ed.).	133
I, W	<i>Mundo gallego. Revista de Galicia en América (Bos Aires, 1951-1952).</i> Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado e María Vilariño Suárez (eds.).	142
I	<i>Nós. Páxinas gallegas do diario da Cruña 'El Noroeste' (1918-1919).</i> Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo Cabaleiro (eds.).	69
CD, W	<i>O Irmandino. Órgao da Irmandade Galeguista do Uruguai.</i> Luís Alonso Girgado, Elida Abal Santorum e Alexandra Cilleiro Prieto (eds.).	177
I	<i>Plumas e Letras en 'La Noche' (1946-1949).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	13
I	<i>Posío (Ourense, 1945-1946).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	9
I	<i>Posío, Arte y Letras (Ourense, 1951-1954).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	17

CD, W	<i>Prensa galega en Arxentina (1907-1963): Lar Galician / Alalá / Alborada / Alén Mar.</i> Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado e María Vilariño Suárez (eds.).	139
I	<i>Resol (Galicia 1932-1936), Bos Aires (1937-1938), Galicia (1990).</i> Luís Alonso Girgado et alii. (eds.).	28
I, W	<i>Saudade (Verba galega nas américas (México, D.F., 1942-1953).</i> Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado e María Vilariño Suárez (eds.).	149
I, W	<i>Suevia. (Bos Aires, 1913. Revista gallega regionalista) / (Bos Aires, 1916. Revista gallega).</i> Luís Alonso Girgado (intr.), Marisa Moreda Leirado e María Vilariño Suárez (eds.).	140
I+CD, W	<i>Tapal.</i> Carmen Fariña Miranda (ed.).	88
I+CD, W	<i>Tierra Gallega: Seminario regional ilustrado (Montevideo, 1917-1918).</i> Carmen Fariña Miranda (ed.).	110
I, W	<i>Universitarios. Revista de la F.U.E. (Santiago de Compostela 1932-1933).</i> María Cuquejo Enríquez e Luís Alonso Girgado (eds.).	123
I, W	<i>Yunque. Periódico de vanguardia política.</i> Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado e María Vilariño Suárez (eds.).	137
CD, W	<i>Escolma de almanaques galegos (1865-1929) [Bos Aires - A Habana – Galicia].</i> Manuel Quintáns Suárez (ed.).	158
I, W	<i>1985. Almanaque gallego. F. Lage e G. Díaz (dirs.)</i> [Manuel Quintáns Suárez, Alexandra Cilleiro Prieto, Élica Abal Santorum e Luís Alonso Girgado (eds.)]	160
I	<i>Lérez. Revista do centro pontevedrés de Bos Aires (1962).</i> Luís Alonso Girgado (ed.).	161
CD, W	<i>Prensa galega da Arxentina (1935-1964).</i> Luís Alonso Girgado, Élica Abal Santorum e Alexandra Cilleiro Prieto (eds.).	162
I, W	<i>Céltiga. Bos Aires (1924-1932). Revista gallega de arte, crítica, literatura y actualidades.</i> Luís Alonso Girgado, Élica Abal Santorum e Alexandra Cilleiro Prieto (eds.).	163
I, W	<i>Soma de craridades por Álvaro Cunqueiro e unha carta a Luís Seoane por Santiago Montero Díaz.</i> Luís Cochón e Luís Alonso Girgado (eds.).	
DVD	<i>Céltiga. 1925-1926.</i> Luís Alonso Girgado, Manuel Quintáns Suárez, Alexandra Cilleiro Prieto, Élica Abal Santorum e Lorena Domínguez Mallo (eds.).	206
Literatura: Narrativa e poesía recuperada		
I	<i>A cruz de salgueiro.</i> Xesús Rodríguez López. [Manuel González e María González (eds.)].	23
I, W	<i>A obra narrativa en galego.</i> Manuel Lugaís Freire. [Modesto Hermida García e Xabier Campos Villar (eds.)]. / 2ª edic.: 2006.	57, 121
I	<i>Alira de Elfe, A Reina Loba e outros relatos.</i> Manuel Lois Vázquez. [Manuel López Vázquez (ed.)].	26
I	<i>As noites no fogar e outros textos.</i> Ángel Vázquez Taboada. [Anxo Tarrío Varela e Alexandra Cabaleiro Carro (eds.)].	70

I	<i>Baixo do alpendre e outros relatos. M. P. Amor Meilán.</i> [M ^a Teresa Araujo García (ed.)].	27
I, W	<i>Contos do Turreiro. Avelino Rodríguez Villar</i> [Anxo X. Rajó Pazó (ed.)]	183
I	<i>Escolma. Manuel Martínez Murguía.</i> [Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo (eds.)].	61
I	<i>Escolma. Eladio Rodríguez González.</i> [Constantino García, Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo Cabaleiro (eds.)].	68
I	<i>Folla Bricia. Poesía galega Completa. Xosé Crecente Vega.</i> [Ricardo Polín (ed.)].	82
I	<i>Gallegada e outros textos en prosa de Valentín Lamas Carvajal.</i> [Rafael Adán Rodríguez (ed.)].	102
I, W	<i>Narradores ocasionais do século XIX (Relato breve).</i> [Modesto Hermida (coord.)].	101
I	<i>O vento segrel. Augusto M^a Casas.</i> [Luís Alonso Girgado e Carmen Fariña Miranda (ed.)].	83
I, W	<i>Obra galega. Xosé Otero Espasandín.</i> [María Cuquejo Enríquez (ed.)].	128
I	<i>Obra galega. Xulio Sigüenza.</i> [Luís Alonso Girgado e Josefa Beloso Gómez (eds.)].	59
I, W	<i>Obra narrativa en galego. Amador Montenegro Saavedra.</i> [Eulalia Agrelo Costas e Isabel Mociño González (ed., intr. e notas)].	141
I	<i>Obra narrativa en galego. Aurelio Ribalta y Copete.</i> [M ^a Eulalia Agrelo Costas (ed.)].	56
I	<i>Obra narrativa en galego. Heraclio Pérez Placer.</i> [Isabel Soto López (ed.)].	34
I	<i>Obra narrativa en galego. Uxío Carré Aldao.</i> [Modesto Hermida García e Mario Romero Triñanes (eds.)].	66
I	<i>Paja brava de El Viejo Pancho e outras obras. José A. Y Trelles.</i> [Gustavo San Román (ed.)].	32
I	<i>Relatos e outras prosas. Roque Pesqueira Crespo.</i> [M ^a Teresa Araújo García (ed.)].	71
I	<i>Salayos e outros poemas. Manuel Núñez González.</i> [Amelia Rodríguez Esteves (ed.)].	36
I	<i>Sulco e vento. Álvaro de las Casas.</i> [María Cuquejo Enríquez (ed.)].	95
I	<i>A obra narrativa en galego de Fortunato Cruces.</i> [M ^a Vanesa Solís Cortizas (ed.)]	204
Filosofía e ensaio		
I	<i>A filosofía krausista en Galicia.</i> Ramón López Vázquez. 2 ^a ed., revisada, 2002	3
I	<i>Castelao humorista.</i> Siro López.	16
I, W	<i>Celestino Fernández de la Vega. Pensador do novo galeguismo.</i> Ramón López Vázquez.	143
I	<i>Ética xeral. Ramón del Prado.</i> Ramón López Vázquez.	49

I	<i>Fundamentos antropológicos da obra de Castelao.</i> Anxo González Fernández.	46
I	<i>Hamlet e a realidade cunqueirana.</i> Anxo González Fernández.	10
I	<i>Historia do pensamento antropológico en Galicia.</i> Alfredo Iglesias Diéguez.	50
I	<i>O Padre Feixoo, escolástico.</i> Ramón López Vázquez.	7
I	<i>O pensamento rexeneracionista de Eloy Luís André (Do europeísmo ó galeguismo).</i> Ramón López Vázquez.	21
I	<i>Suma da lóxica. Guillermo De Ockham.</i> [Xosé Calviño Pueyo (trad.)].	47
I	<i>Ramón Piñeiro: sobre a saudade e outros temas.</i> Luís Rey Núñez.	94
I	<i>Roberto Nôvoa Santos. (Nova interpretación antropológica).</i> Ramón López Vázquez.	99
I	<i>Domingo García-Sabell, fenomenólogo.</i> Ramón López Vázquez.	205
Cine		
I	<i>Filmografía galega. Longametraxes de ficción.</i> Ángel Luís Hueso Montón e José M ^a Folgar de la Calle (coords.).	33
I	<i>Filmografía galega. Curtametraxes.</i> Ángel Luís Hueso Montón e José M ^a Folgar de la Calle (coords.).	74
Ramón Piñeiro e Cadernos Ramón Piñeiro		
I	<i>Lembranza de Ramón Piñeiro. Catro discursos.</i> VV. AA.	1
I	<i>Ramón Piñeiro (video-libro).</i> Carlos Casares Mouriño.	24
I	<i>Conversa con Ramón Piñeiro.</i> Manuel Rico Vereá.	87
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (I). Ramón Piñeiro: dúas lecturas.</i> Anxo González Fernández e Ramón López Vázquez.	89
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (II). Ramón Piñeiro: cronobiografía e cartas.</i> Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo Cabaleiro.	90
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (III). Bibliografía e hemerografía de Ramón Piñeiro: unha contribución.</i> Luís Alonso Girgado, María Cuquejo Enríquez e Teresa Monteagudo Cabaleiro.	91
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (IV). Ideas sobre a lingua galega na obra de Manuel Murguía.</i> José Ángel García López.	98
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (V). Cartas de Ramón Piñeiro a Ricardo Carballo Calero.</i> Luís Alonso Girgado, María Cuquejo Enríquez e Carmen Fariña Miranda (eds.).	100
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (VI). Idacio Lémico: Chronica (379 – 469).</i> Xoán Bernárdez Vilar.	103
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (VII). Antón e Ramón Villar Ponte. Unha irmandade alén do sangue.</i> Emilio Xosé Ínsua López.	104
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (VIII). Diálogos na néboa. Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da literatura galega de posguerra.</i> Manuel Forcadela.	120

I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (IX). Sobre o humor de Cervantes no Quixote.</i> Siro López.	127
I	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (X). A pretensa nostalxia da autoridade (Unba interpretación parcelar d'O porco de pé de Vicente Risco).</i> Alba Martínez Teixeira.	136
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (XI). Cartas a Filgueira Valverde e outros.</i> Luís Alonso Girgado, Élica Abal Santorum e Alexandra Cilleiro Prieto (eds.).	166
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (XII). Cartas de Ramón Piñeiro a José Luís Pensado.</i> Luís Alonso Girgado, Élica Abal Santorum e Alexandra Cilleiro Prieto (eds.).	167
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (XIII). Epistolario de Ramón Piñeiro a Isidoro Millán González-Pardo (1952-1971).</i> Luís Cochón e Miro Villar (ed., intr. e notas).	168
I, W	<i>Homenaxe a Ramón Piñeiro.</i> Alexandra Cilleiro Prieto e Élica Abal Santorum (eds.).	169
I, W	<i>Ramón Piñeiro. Letras Galegas 2009. Ramón Piñeiro na lembranza (catálogo).</i> Siro López.	170
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (XIV). A casa! o val! a patria homilde! Celebración de Uxío Novoneyra (1930-1999)</i>	175
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (XV). Ramón Piñeiro: epistolario lugués.</i>	176
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro (XVI). I-en todo silencio preguntado. Celebración de Uxío Novoneyra II.</i> Luís Cochón, Luís Alonso Girgado, Alexandra Cillero Prieto e Élica Abal Santorum (eds.).	186
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XVII. Bibliografía e bemerografía de Ramón Piñeiro.</i> Luís Alonso Girgado e outros.	190
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XVIII. Cartas de Ramón Cabanillas a Isidoro Millán en modo de antífona.</i> Luís Cochón.	191
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XIX. Homenaxe a Fernández Pérez-Barreiro Nolla.</i> Luís Alonso Girgado, Nicolás Vidal e Alexandra Cillero Prieto.	192
I, W	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XX. Álvaro Cunqueiro. Remuíño de prosas.</i> Luís Alonso Girgado, Luís Cochón, Lorena Domínguez Mallo.	195
I	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XXI. Correspondencia habida entre Xosé M^a Álvarez Blázquez e Isidoro Millán González Pardo.</i> X. L. Cochón, Alejandra Cillero Prieto e Lorena Domínguez Mallo.	197
I	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XXII. Correspondencia de Xosé Neira Vilas con Valentín Paz Andrade e Celso Emilio Ferreiro.</i> XXII. Xosé Neira Vilas (ed.).	198
I	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XXIII. Saiban cantos estas cartas viren... Álvaro Cunqueiro e Alberto Casal (1955-1961).</i> Luís Cochón (introdución e edición).	200
I	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XXIV. A luminosa mirada dos ollos Isaac. Isaac DíazPardo. Obra dispersa.</i> Edición e prólogo de Xosé Ramón Fandiño Veiga.	201

I	<i>Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro.</i> Xosé Luís Cochón Touriño (ed.) e Lorena Domínguez Mallo (col.)	207
	Véxase tamén o apartado de Filosofía e Ensaio.	
	Outros	
I	<i>Epistolario galego de Miguel de Unamuno.</i> Alexandre Rodríguez Guerra.	67
I	<i>Guía de alimentación.</i> Pedro Benavente Jareño.	5
I	<i>Redes e peixes. Saberes dun mariñeiro.</i> Xavier Rodríguez Vergara.	153
I, W	<i>Escritos sobre Federalismo e Galeguismo.</i> Aureliano Pereira. [Esther Martínez Eiras (trad.)].	131
I, W	<i>Máis aló da nación unificadora: en defensa do federalismo multinacional.</i> Alain Gagnon.	171
I, W	<i>A nacionalización do pasado irlandés (1845 – 1937).</i> Xavier R. Madriñán	184
I, W	<i>A prensa galega de Cuba.</i> Xosé Neira Vilas	193

Escritos sobre teatro,
de Roberto Vidal Bolaño,
saíu do prelo para o Día das Letras Galegas,
17 de maio, dedicado este ano 2013 ó autor.

SUB SPECIE THEATRI



galicia

ISBN 978-84-453-5085-0

