El teatro gallego después de 1975

Noemí Pazo y Dolores Vilavedra

1. Una introducción necesaria

A la hora de abordar el estudio del teatro gallego del posfranquismo es necesario dejar bien clara una serie de premisas[1] que nos ayudarán a entender el panorama de la literatura dramática gallega de estos años. De lo contrario, éste podría quedar distorsionado, lo mismo que la propia definición del objeto de análisis. En primer lugar, hay que tener presente que el punto de vista adoptado en este trabajo es literario y diacrónico. Consecuentemente, no serán objeto de nuestro análisis ni el estudio de las puestas en escena, ni el de todos aquellos textos que no hayan visto la luz en forma de publicación, es decir que no formen parte de la literatura dramática gallega, aunque haremos alusiones puntuales a determinados espectáculos. Estamos, pues, ante la ya clásica distinción entre texto dramático y espectáculo teatral[2] y ante la reivindicación del texto dramático como objeto autónomo y susceptible de ser estudiado de una manera específica, en tanto «clase» de texto literario (es decir, de género)[3]. Consideramos que esta distinción es clave para el estudio de esta etapa puesto que:

- La precariedad de una industria editorial aún en formación afectó muy especialmente al teatro, género por lo general poco rentable. Siendo así, gran parte de los textos que generaron un espectáculo nunca llegaron a ser publicados.
- En muchos casos se produjo una dislocación entre la fecha de creación de los textos y su difusión pública. Así, muchas de las obras escritas en los 70 y 80 tardarían años en ser editadas. Se nos plantea, en fin, un problema de ubicación de estos textos en la diacronía literaria, puesto que

[1] *Los condicionantes que para la estructura teatral en tanto acto de lenguaje se derivan del uso del gallego ya han sido explicados en Vilavedra 1994.*

[2] *Para una clarificadora síntesis de esta distinción entre texto dramático y texto literario* vid. *Vieites (1997: 103-6).*

[3] *Un buen ejemplo práctico de esta perspectiva metodológica lo encontramos en Ryngaert, 1991.*

aunque el texto literario deba ser valorado en el momento en el que alcanza su plena actualización comunicativa (cuando es accesible a los lectores) no se puede ignorar la dependencia de cualquier producto artístico del tiempo y las circunstancias en los que es concebido. Concretemos con dos ejemplos: ¿dónde encuadramos *Bailadela da morte ditosa* de Roberto Vidal Bolaño, Premio Abrente 1980 y publicada en 1992? ¿O *A lúa vai encoberta* de Manuel María, escrita en el 70 y publicada en el 92?

– Un problema similar es el de la recuperación tardía de obras de autores considerados más o menos clásicos y que el sistema literario tiende a rescatar para dotarse así de profundidad y densidad; el hecho de que aparezcan publicados tan a destiempo puede proporcionar una imagen deformada del panorama teatral de la época. Estarían entre estos autores Jenaro Marinhas del Valle (1910), Agustín Magán (1918-1998), Tomás Barros (1922-1986) o Daniel Cortezón (1927), quienes, paradójicamente, publican la mayor parte de su obra a partir de 1980.

Puesto que entendemos por literatura teatral gallega del posfranquismo la formada por aquel conjunto de textos accesibles al lector en formato libro o revista, debemos tener muy en cuenta los antedichos factores, así como el de la particularidad del teatro infantil. Aunque ocupa aparentemente un papel protagónico dentro de la literatura dramática del período que estamos estudiando, habría que matizar este protagonismo, debido a la especificidad de este subgénero; muy vinculado al mundo de la enseñanza, nace a menudo como soporte de un montaje concreto, siendo escrito muchas veces por docentes que lo conciben como una herramienta pedagógica. Se trata, por tanto, de textos cuyo análisis requiere una metodología especial. Finalmente, es necesario destacar el alto poder canonizador que en la literatura gallega tienen los premios, ya que en determinados casos son el único medio de garantizar la proyección pública de los textos, además de condicionar los criterios de selección editorial. Un ejemplo de esto sería la «Biblioteca do Arlequín» de la editorial Sotelo Blanco, pues se puede preguntar si ésta fue creada para acoger las obras ganadoras del concurso del mismo nombre (convocado entre 1987 y 1990) o al revés, es decir, si el premio fue concebido para dotar a la colección de material para la publicación. Otro tanto ocurre con los textos ganadores del Premio Álvaro Cunqueiro (convocado entre 1988 y 1994), que fueron publicados en la colección «Os libros do CDG»; también las obras ganadoras del Premio Rafael Dieste aparecen publicadas en una colección específica y lo mismo ocurre con los ganadores del certamen Camiño de Santiago convocado en 1993 y

1994. Por otra parte, los famosos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (de ahora en adelante, *CEDG*), sirvieron para ofrecer al público los textos ganadores del certamen de teatro breve convocado por la EDG[4] entre 1979 y 1991, así como los del certamen de teatro infantil que convocó la Asociación Cultural O Facho desde 1973. La utilidad de los premios teatrales quedó suficientemente demostrada con la experiencia de Abrente, experiencia que resultaría determinante para la configuración del discurso teatral gallego del posfranquismo.

Otros factores claves para entender la evolución de la literatura dramática gallega de estas dos últimas décadas son el voluntarismo y la fugacidad que caracterizaron el trabajo de las colecciones y editoriales. A esto se podría sumar la existencia de una tensión entre especialidad y dispersión que no deja de ser bastante curiosa, puesto que la primera característica resulta atípica y paradójica en un sistema tan precario como el gallego y, en contra de lo que pueda parecer, no denota una incipiente madurez sino un esfuerzo instintivo de supervivencia, un ejercicio de realismo que parece ser la única salida viable para el género, y que estimula la aparición de nuevas colecciones muy especializadas como «Teatro nas aulas» (creada en 1985 por la Asociación Socio-Pedagóxica Galega), concebida principalmente como material de trabajo para la enseñanza. En lo que se refiere a la dispersión o erratismo editorial, supone un intento de resolver los problemas más urgentes pero no ataca en absoluto la raíz del mal. De esta manera, las editoriales acogen esporádicamente y fuera de colección textos teatrales clásicos o muy innovadores, pero sin que exista en la base ninguna planificación o política editorial. Así las cosas, se da respuesta a determinadas iniciativas privadas pero sin casi ninguna esperanza de continuidad.

Por otra parte, el voluntarismo (mal endémico de la cultura gallega), si bien es un fenómeno loable, explica la desaparición de la «Biblioteca do Arlequín» y la aparición de otras colecciones como «Elsinor teatro» en 1993, promovida por Francisco Pillado y Manuel Lourenzo, o «Talía textos teatrais» en 1995, impulsada por la compañía teatral del mismo nombre. Pero la débil estructura empresarial en que se apoyan estas iniciativas dificulta enormemente sus posibilidades de difusión y de traducción, condenándolas a una existencia efímera. Tenemos que señalar aquí una importante excepción, la substitución en 1995, tras publicar 105 números desde 1978, de los *CDEG* por sus continuadores *Cadernos de teatro*, promovidos por el mismo equipo y por la misma institución (Caixa Galicia). Desgra-

[4] *La Escola Dramática Galega nace en 1977. Sus* Cadernos da Escola Dramática Galega *publicaron tanto textos inéditos, con especial atención al teatro infantil, como reediciones de clásicos, traducciones o trabajos teóricos.*

ciadamente, esta interesante vía de publicación, heredera de los *CEDG* sólo ha permanecido dos años en las librerías. Pero, como no todo va a ser desapariciones, nos congratulamos del nacimiento de una nueva y esperanzadora plataforma editorial. Nos referimos a la Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, que con motivo de su puesta en funcionamiento en la Universidad de A Coruña ha iniciado una interesante colección coordinada por Carlos Paulo Martínez Pereiro y que se articula en torno a cuatro series: «Literatura dramática gallega», «Literatura dramática en lengua portuguesa», «Literatura dramática en lengua francesa» y «Otras literaturas dramáticas», en estos dos últimos casos en edición bilingüe.

Volviendo a los fenómenos aludidos de voluntarismo, fugacidad y tensión entre especialidad y dispersión, se ha de notar que éstos tienen como máximas consecuencias, además de las cuantitativas, la dispersión de criterios y la desorientación de un público que difícilmente se puede consolidar como consumidor de textos teatrales, impidiendo la adquisición de criterios y referentes selectivos que le permitan escoger productos potencialmente apropiados para satisfacer sus expectativas. El lector de teatro gallego sigue siendo, aún hoy, un «todoterreno» (como lo era hace 25 años el lector de literatura gallega): cuantitativamente puede leerlo todo, y debe hacerlo, si no quiere perderse algo de su interés.

Pero los problemas de desarrollo de la literatura dramática gallega son paralelos a los de consolidación de un discurso crítico y parateatral propio, pues ambos sufren del mismo erratismo y de un exceso de dependencia del azar y del posibilismo que va mucho más allá de lo que sería razonable y deseable. Así, sólo podemos hablar de una única revista especializada[5], la *Revista galega de teatro*, dirigida por Antón Lamapereira, de periodicidad anual entre 1984 y 1995 y posteriormente semestral. En cuanto a las revistas literarias en general, no sería hasta finales de los 80 cuando algunas como *Grial* o el *Anuario de estudios literarios galegos* incluyeran en sus páginas una sección fija de crítica de textos y espectáculos teatrales. De todas formas lo que predomina es una escasa presencia de este género tan necesitado de una discriminación positiva que se ha revelado como muy eficaz para su desarrollo: cuanto más se habla y se escribe de teatro, mayor es su eco social, lo que supone una retroalimentación, esto es, un estímulo de los mecanismos de creación. Pero, si por un lado, el número y la calidad de análisis y de valoraciones de textos teatrales ha aumentado considerablemente en las revistas especializadas, por otro ha disminuido drástica-

[5] *Hay que saludar, no obstante, la reciente aparición de la revista* Casahamlet, *dirigida por el gran animador del teatro gallego, Francisco Pillado, y editada por la Diputación Provincial de A Coruña.*

mente en la prensa diaria, donde su presencia es en estos últimos años escasa y aleatoria, sin que existan secciones fijas ni críticos especializados ni, desde luego, criterios selectivos o valorativos.

Todos estos condicionantes hacen bastante ardua la labor del escritor de textos teatrales, pues esta opción creativa implica la casi segura condena del texto a morir en un cajón. Lo que es seguro, en cualquier caso, es que siempre será más fácil la escritura de teatro breve, más fácil de insertar en una revista, o de teatro infantil, con un mercado mínimo garantizado por la actividad escolar. Cualquier evaluación de conjunto de la literatura teatral gallega debe atender necesariamente a la compleja interacción de todos estos factores como condicionantes de un acto de creación que, si nunca es totalmente espontáneo, resulta aún más vicario en nuestros parámetros.

2. Criterios para una periodización: la herencia de Abrente

Aunque consideramos pertinente la consideración de una generación de los 80 frente a una generación de los 90 en la que se basa la periodización propuesta por Vieites (1996a y b, 1997b), no compartimos en cambio la adscripción de los distintos autores ya que los criterios en que se basa resultan demasiado dispares y escasamente jerarquizados como tales. Proponemos, en cambio, incluir dentro de la etiqueta «Generación Post-Abrente» (defendida pormenorizadamente en Paz Gago/Vilavedra 1996) a todos los autores y autoras que citaremos en las páginas siguientes. Es, en cualquier caso, una clasificación provisional debido a la escasa perspectiva histórica que poseemos aún. Con esta etiqueta de «Generación Post-Abrente» queremos reflejar tanto el papel clave que la «experiencia Abrente» ha jugado en la historia reciente del teatro gallego como el hecho de que las consecuencias de este período han rebasado lo que sería su estricto marco cronológico, puesto que algunos de los que hoy consideramos ya clásicos en el teatro gallego (léase Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal o Roberto Vidal Bolaño) comenzaron su carrera literaria y teatral en esta época.[6] Debemos a estos autores la solidez y continuidad de la literatura dramática gallega, imprescindible para su consolidación definitiva y que sirvió para desterrar esa consideración del teatro como un género «de segunda» que había imperado durante varias décadas de una posguerra que se empeñaba en cerrar cualquier puerta que se pudiese abrir a la disidencia (y el teatro lo es por naturaleza).

[6] *En su canonización ha influido la desaparición a principios de los 80 de los hasta entonces considerados como los grandes patriarcas del teatro gallego: Eduardo Blanco Amor, Álvaro Cunqueiro y Rafael Dieste.*

Si siempre es arbitrario fijar fronteras literarias, en este caso hay algunos hechos que marcan de forma indiscutible la reciente cronología teatral gallega. En primer lugar, y después de siete años de existencia, el final de la experiencia de Abrente en 1980 y el paso a una incipiente profesionalización (en principio más vocacional que real) de algunas compañías gallegas como Teatro do Estaribel o la Compañía Luis Seoane[7] que hasta ese momento tenían estatuto y estructura de grupos aficionados, herederos del espíritu del teatro independiente. Desde un punto de vista más historicista hay que apuntar al 80 como año clave, por ser el de la aprobación del Estatuto de Autonomía (lo que explica que lo consideremos tanto o más determinante que el 75, año de la muerte de Franco), que generaría una serie de expectativas y estructuras que posibilitarían la creación en 1984 del Centro Dramático Galego, así como el comienzo de una política de apoyo institucional en forma de subvenciones a la producción y a la distribución.

Aludíamos antes al fenómeno Abrente como algo que iba mucho más allá que una muestra de teatro que, por cierto, aún hoy se celebra en la villa ourensana de Ribadavia como Muestra Internacional. Además de lo que era el propio festival, se convocaba paralelamente un concurso de textos teatrales que sirvió para dar a conocer a nuevos autores, así como para generar interesantes debates acerca de las orientaciones temáticas y formales que debía (o no debía) adoptar el teatro gallego: son de destacar las polémicas surgidas en el año 1974, en el que se perfilaron tres líneas posibles para el teatro gallego: realismo costumbrista, teatro popular y de agitación, o la apuesta por líneas de investigación y vanguardia. En definitiva, se puede decir que en aquel laboratorio llamado Abrente nació el nuevo teatro gallego, pretendidamente nuevo en lo que a sus objetivos estéticos se refería y por su voluntad de presentarse como una alternativa cultural diferente a las entonces imperantes en Galicia.

Que la experiencia Abrente fue sumamente enriquecedora para la creación dramática en gallego lo demuestra el hecho de que tras la desaparición de las Mostras de Ribadavia la literatura dramática gallega no ha experimentado un corte o interrupción; antes bien, estas dos últimas décadas se vienen caracterizando por una convivencia intergeneracional que se traduce en una coexistencia no conflictiva de autores y tendencias discursivas muy dispares, una vez superadas las urgencias de otras épocas en las que el teatro servía, ante todo, de instrumento de crítica y concienciación social. Gracias a ello algunos de los nombres que comenzaron a despuntar en

[7] *Anteriormente, en 1978, había dado este paso Teatro Antroido, del que era integrante Roberto Vidal Bolaño.*

Abrente se muestran ahora en plena madurez creativa y, sin abandonar totalmente sus iniciales parámetros creativos, ensayan nuevos registros teatrales. Nos referimos a los ya antes citados Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño y Euloxio R. Ruibal.

En sus primeros tiempos, el teatro de Vidal Bolaño se inspiraba en personajes, acciones y técnicas de la dramaturgia popular, como se puede apreciar en *Ladaíñas pola morte do Meco* (1977) y en *Bailadela da morte ditosa*, Premio Abrente 1980 (publicada en 1992), exaltación de la muerte y de la libertad en la que se anticipa ya la visión pesimista y desencantada, pintada con una ironía un tanto amarga, que permanecerá a lo largo de toda la producción de este autor. El reflejo de los problemas de la sociedad gallega constituye uno de los anclajes de su obra. Así, si en sus primeros textos observamos una fuerte contraposición entre mundo rural y urbano como síntoma su preocupación por preservar la cultura gallega de los asedios de la modernidad. En los últimos años, sin abandonar esta inquietud, Vidal Bolaño parece inclinarse por una focalización más concreta, menos metafórica, de los problemas de la sociedad gallega, tal y como podemos observar en *Cochos* (puesta en escena en 1988 y publicada en 1992). Se nos presenta aquí un nuevo conflicto entre tradición y modernidad mediante la historia de un emigrante gallego en Alemania a quien le es confiscado un cerdo que criaba en un barracón compartido con otros emigrantes. Del mismo modo *Saxo tenor* (Premio Cunqueiro 1991, publicada y estrenada en 1993) se inserta en la línea del *dirty realism* con una historia en la que conviven seres de lo más dispares (camellos, putas y *yuppies*) y sentimientos tan diversos como la sublime generosidad maternal o la sordidez del incesto. En *Días sen gloria* (Premio Dieste 1992, finalista del Premio Nacional de Literatura y estrenada y publicada en 1993) Vidal Bolaño lleva la acción al Camino de Santiago, marco en el que sitúa a una pareja de perdedores, pillo y puta, en los que convergen todas las virtudes y miserias del ser humano.

Con sus dos últimas obras, el autor compostelano se ha confirmado como un virtuoso de la trama dentro del teatro gallego. *Rastros* (estrenado y publicado en 1998), que fue Premio María Casares 1999 (instituido por la Asociación de actores, directores e técnicos de escena de Galicia desde 1997) al mejor texto original, nos sitúa ante la más reciente historia gallega. Subtitulada «Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos» fue publicada en 1998, dos meses después del estreno del espectáculo por parte del grupo Teatro do Aquí. Con esta obra Roberto Vidal Bolaño hace una radiografía genial de las ilusiones y los fracasos de una generación y de un país. En *Doentes*, texto ganador del Premio Rafael Dieste 1997 (fina-

lista del Tirso de Molina en su versión española, llamada *Réquiem*) ahonda en el período franquista. Los protagonistas son don Valeriano, un cura viejo, de vida un tanto «desordenada» que se ve afectado por la transformación del antiguo Hospital Real de Santiago en un hotel (acelerada con la visita de Franco) y Cañete, un hombre tuberculoso a las puertas de la muerte. Los dos acaban unidos por la enfermedad, enfermos por la derrota de la vida, por la muerte de un hijo, enfermos en una larga noche compostelana llena de intrigas políticas. Los personajes de esta fría noche son de lo más variado: presos que regresan del Valle de los Caídos, contrabandistas de santos, afectos al régimen (con sus luchas internas), los distintos componentes de la oposición franquista (comunistas y nacionalistas) y, sobre todo, la figura omnipresente de Vinchas, presagiador de un nefasto amanecer.

En ese mismo año 1998, se publican también *As actas escuras* (Premio Camiño de Santiago), donde se ficcionaliza el cuestionamiento de la autenticidad de los restos del Apóstol y *A ópera de a patacón*, adaptación a partir de textos de John Gay y Bertolt Brecht, estrenada en 1994.

Si en los primeros años su teatro se caracterizaba por una marcada tendencia simbolista, en sus últimas obras predomina un acercamiento lúdico a la realidad, siempre con vocación crítica. Esto no resulta incompatible con una concepción altamente literaria del texto dramático, en el que realiza una mezcla muy personal de farsa, esperpento y de una épica de la desgracia y la miseria plenamente coherente con el pesimismo de su visión del mundo.

La obra de Euloxio Ruibal se caracteriza en conjunto por la indagación técnica, la experimentación con la estructura del texto y con los elementos que configuran la trama. En 1973 gana el Premio Abrente con *Zardigot* (estrenada ese mismo año por Teatro Circo y publicada en el 74), parábola de la guerra en general y de la civil en particular, entendida como una manifestación más de la violencia –incluso de la animalidad– del ser humano.

A sonada e proveitosa enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida se publica en 1975. Es una farsa macabra y pantagruélica, una ceremonia desmesurada, a medio camino entre el surrealismo y el absurdo. En ella el autor profundiza en la vía tremendista que iniciara en la obra anterior por medio de la animalización de los personajes. En esta obra que nos recuerda el *Ubu Roi* de Jarry, el autor se acerca de nuevo al tema del poder que constituirá uno de los ejes de su producción.

En 1975 Ruibal obtiene de nuevo el premio Abrente con *O cabodano (Cerimonia de laios e salaios)*, publicada en 1976 en un mismo volumen con *Cousas da morte* y *A sombra do bon cabaleiro*, todas ellas caracteri-

zadas por una marcada retórica simbolista, por el carácter altamente literario de los textos y por la acusada teatralidad de unos personajes concebidos como oficiantes de un ceremonial.

Desde ese año 76 hasta 1990 Euloxio Ruibal prácticamente no publica teatro. En ese año 90 aparece *Azos de esguello*, texto ganador del Premio Cunqueiro 1989. El tema del poder continúa presente, pero esta vez se aprecia un mayor desarrollo de la trama y un enfoque menos angustiado, más relajado e irónico. Convergen en esta obra los temas del indiano retornado, millonario y vulgar, y el de la corrupción del poder, con alusiones a instituciones concretas. En *Una macana de dote* (1990) pone en escena a los mismos personajes de *Azos de esguello* para desarrollar una historia menos mundana, más casera, pero también más delirante, en la que los animales vuelven a ser elementos fundamentales tanto en el plano argumental como en el simbólico.

Maremia (1996) refleja la preocupación del autor por la existencia humana, con mayor radicalidad que en obras anteriores. Se trata de una cruel alegoría del presente y del futuro que tal vez nos aguarda, de un dibujo cruel de la degeneración humana. La obra, que demuestra su madurez creativa, construyendo la acción sobre la base de contrastes entre espacios, entre el realismo inicial y el surrealismo final, entre lo vivido y lo soñado, entre la vida como renovación y como destrucción. Quizá la pieza sea, en definitiva, una especie de síntesis entre las distintas facetas del dramaturgo Ruibal.[8]

Manuel Lourenzo, que completa el trío de nuestros «clásicos vivos», es lo que se suele llamar un «hombre de teatro». Este animador de la vida teatral gallega ha sido actor, director, traductor, fundador de algunas de las compañías más comprometidas con la renovación y consolidación del teatro gallego (O Facho, Teatro Circo, Escola Dramática Galega) y, sobre todo, autor de obra amplia y variada, que responde a diversas tendencias y lenguajes teatrales contemporáneos. Su obra se suele dividir en tres grandes ciclos (Vieites 1996b): mítico, histórico y de la dramática urgente o teatro inmediato.

Pertenecen al ciclo mítico una serie de textos en los que se actualizan personajes o temas de la tradición griega, ya sea desde una perspectiva trágica, como sucede en *Electra* o en *Fedra*, ya desde una perspectiva cómica. Ejemplos de esta última serían sus primeras piezas, *Romería ás covas do demo* (1975), que trata con desenfado el triángulo Fedra-Hipólito-Teseo o *Traxicomedia do vento de Tebas, namorado dunha forca* (Premio Abrente

[8] *Habría que añadir a estas otras publicaciones del autor:* Teatro infantil *(1988),* Brinquemos ó teatro *(1990) y* Teatro mínimo *(1992).*

1978, publicado en 1981), texto densísimo y alucinado, especie de carnaval en el que se transgrede corrosivamente el estatuto mítico de personajes como Antígona o Tiresias. Dentro de este ciclo observamos una marcada evolución entre las primeras piezas y las de los años 80, en las que se ofrece una visión más desencantada y pesimista del mundo, como sucede en *Defensa de Helena* (Premio Ditea 1985, publicada en 1987), obra en la que se recurre al metateatro para abordar indirectamente la conflictiva y esquizoide identidad de los que hacen teatro. Del mismo modo, hallamos esa visión pesimista en los tres monólogos publicadas bajo el título de *O perfil do crepúsculo* (1995), «Liturxia de Tebas», «Agamenón en Aulide» y «Os persas». En *A sensación de Camelot* (1991) se acerca al ciclo artúrico a la vez que juega intertextualmente con el teatro de Cunqueiro, autor del que es un gran admirador, y reflexiona sobre la condición y la problemática teatral, asunto que últimamente constituye una de sus principales preocupaciones.

En las obras del ciclo histórico, Lourenzo nos ofrece una visión original de ciertos personajes y conflictos. Un ejemplo de ello sería *Xohana* (1991), un casi monólogo protagonizado por Juana la Loca.

Finalmente, el ciclo de la «dramática urgente» o del «teatro inmediato» englobaría aquellas obras que, en gran parte, fueron concebidas pensando en actores concretos, y que se inspiraron en asuntos de mayor actualidad. Éstas aparecen reunidas en las colectáneas *Edén e outros paraísos* (1981), *Teatro mínimo* (1992), *O camiño das estrelas* (1993) y *Veladas indecentes* (1996). Con esta última obra ganó el Premio Nacional de literatura dramática 1997, que fue entendido, en general, como el reconocimiento a toda una vida entregada al teatro[9].

Si Lourenzo, Ruibal y Vidal Bolaño representan la continuidad del espíritu de Abrente, los autores que estudiaremos en las páginas siguientes recogen ese legado y, de ese modo, su obra se va a beneficiar de los hallazgos formales de sus predecesores y de unas circunstancias bastante más favorables para la creación teatral. A pesar de los grandes problemas que aún hoy subsisten, el país se halla más vertebrado teatralmente, con un público más formado y con mejores perspectivas de futuro: Abrente, pues, floreció. Proponemos una división metodológica que tiene mucho de artificial y que resulta discutible o por lo menos parcial desde varios puntos de vista, pero que ofrece la ventaja de la coherencia y de presentar unos perfiles bien definidos, por lo que nos puede ayudar a transitar por un discurso en plena formación.

[9] *En el año 98 aparece en la Editorial Tema de Lisboa su obra* A Conquista da Cripta.

3. La generación de 1980

Incluimos aquí a aquellos autores que publican por primera vez a lo largo de esta década. Al utilizar esta periodización tenemos también en cuenta los nuevos condicionantes que las instituciones autonómicas propiciaron para el teatro gallego en estos años 80. De todas maneras este criterio debe ser matizado por otros parámetros como la fecha de nacimiento de los autores; todos ellos vivieron el final del franquismo y participaron en las experiencias de los primeros años de la transición política y de la Galicia autonómica, circunstancias biográficas que tendrán, inevitablemente, repercusiones en el acto de creación. Nos vamos encontrando, durante estos años, con una nueva concepción del teatro que, aunque ya no es entendido como un mecanismo especular, sí lo es todavía como un arte comprometido con la realidad de la que nace, lo que se traduce en un tratamiento de los problemas del hombre contemporáneo desde posicionamientos éticos y estéticos muy variados y, por lo tanto, una gran heterogeneidad de propuestas creativas.

Frente a lo que sucedía con la generación anterior en la que muchos de los dramaturgos eran también actores o directores, este grupo se caracteriza por una relación menos estrecha y más esporádica con la profesión teatral. La consecuencia es un acto de creación menos condicionado por la inmediatez de la puesta en escena, hecho en el que también influyó la aún embrionaria profesionalización del teatro gallego de esta década. Este nuevo estadio posibilitó una especialización de todos los sectores implicados laboralmente en el teatro, de manera que, aunque la literatura gallega de los 80 no nació en ningún caso de espaldas a la profesión, puso de por medio una prudente distancia garante de la libertad de creación.

En primer lugar, es preciso distinguir entre dos grupos de autores. De un lado, aquellos que tienen la creación teatral como principal actividad artística y de los que cabe esperar una continuidad y, de otro, los que cultivan el género de una manera más o menos esporádica. En este caso las motivaciones irían desde la búsqueda e investigación de nuevas formas expresivas a un deseo de contribuir a la consolidación de la literatura dramática, con un espíritu militante que nos recuerda el de ciertos escritores gallegos en otras etapas de nuestra historia[10].

Si tuviésemos que buscar un elemento vertebrador de la generación de los 80 sería la convocatoria a partir de 1980 del Premio de Teatro Breve

[10] *Buen ejemplo de esta militancia literaria sería lo ocurrido en la época de las «Irmandades da Fala», con el ensayo en la «Época Nós», o con la novela larga en los primeros años de la autonomía.*

de la EDG, con el que se dieron a conocer muchos de estos autores, y los *Cadernos da Escola Dramática Galega*, en los que aparecieron sus textos. Este grupo de dramaturgos se caracteriza por una fuerte vocación cultista, plasmada en unos textos de alta densidad lírica y fuerte contenido simbólico que transparentan una voluntad de superar la concepción de la literatura como instrumento, así como por un afán de encontrar nuevos lectores, interesados en otros imaginarios y diferentes lenguajes, tal y como sucedería a lo largo de los 80 con la poesía y la narrativa.

Tal vez el autor más representativo de esta línea culturalista es Miguel Anxo Fernán-Vello. Su primera obra publicada fue *A tertulia das máscaras* (Premio EDG 1981, editada en el nº22 de los *CEDG*), una reflexión simbólica acerca de la intrínseca falsedad del ser humano. *A extraña Sta. Lou* (*CEDG* 32), ganadora del mismo premio en 1982, es una pieza decadentista y de ambientación cosmopolita presidida por una concepción pesimista de la condición humana, víctima de una especie de determinismo absurdo. De nuevo obtiene este premio en 1985 con *Auto insólito do autor* (*CEDG* 57) y tres años después el Premio Biblioteca do Arlequín por *Cuarteto para unha noite de verao* (Sotelo Blanco, 1989), que es como una prolongación de la pieza anterior en la que se difuminan los límites entre vida y teatro como una metáfora de la indefinición de la condición humana. En 1990 repite este galardón con *A casa dos afogados (drama fantástico)* (publicado en 1990). La obra retoma esa confusión entre realidad y sueño, si bien ahora estamos ante un ambiente marinero que transparenta una tensión entre lo autóctono y lo mundano que parece inaugurar una nueva vía en la trayectoria de este importante poeta.

Inma Antonio Souto es autora de *Historia do silencio* (*CEDG* 59, 1985) y *Como cartas a un amante* (*CEDG* 66, 1987, Premio EDG). Estas obras se caracterizan por una marcada inclinación simbólica que sirve para reflexionar sobre la incomunicación, la soledad y la frustración amorosa, todo ello desde una perspectiva femenina. *Era nova y sabía a malvaisco* (Premio Biblioteca do Arlequín 1990) supuso una cierta evolución en las preocupaciones de esta autora. En ella aborda el conocimiento de la propia identidad, del papel determinante que en ella desempeña la condición femenina, y de la función catalizadora que en todo este proceso juega la memoria.

Estos dos autores, a los que habría que sumar los nombres de Luisa Villalta y Henrique Rabunhal, no se han dedicado en estos últimos años a la literatura dramática de forma continuada, inclinándose por otras facetas creativas. Así, Inma A. Souto se ha consolidado como actriz o Luisa Villalta como poeta. Xesús Pisón, el autor menos simbolista y cultista de este

grupo, parece, por el contrario. apostar más decididamente por la escritura teatral y este decantamiento se produce en paralelo al incremento de su interés por poner en escena la conflictiva identidad del individuo. Sus primeras obras se publican en los *CEDG* (*O xigante Don Gandulfo, señor de Tentequedo* (obra infantil) en 1980 y *O pauto* en 1983 (Premio de la EDG). Pero su consagración como dramaturgo llega con *Ei, Feldmühle! (Fantasía do Valadouro con vampiros*) (Premio Dieste 1991), texto sobrecargado de fantasía y lirismo con el que el autor parece cerrar un ciclo de su trayectoria. *Venenos* (Premio Dieste 94) es su obra más conocida. Son dos piezas cortas independientes (*A vía láctea* e *Como Jekyll e Hyde*) en las que se reflexiona sobre la incomunicación y los problemas de pareja. El teatro de Pisón apuesta así definitivamente por ganar el interés del lector, indagando en las modalidades contemporáneas de los eternos problemas del ser humano, y sirviéndose de un lenguaje que deja de ser un fin en sí m[illegible] querer ser, sobre todo, un útil instrumento de comunicación.

Roberto Salgueiro se da a conocer tras ganar el Premio Cunqueiro en 1988 con *O arce no xardín*, obra que contiene numerosos elementos paródicos y claras reminiscencias mihurescas en el tratamiento del humor y en el movimiento de los personajes por la escena. En *Historia de Neera* sitúa la acción en los momentos finales de la Roma republicana, cuando rivalizaban las fuerzas de la vieja aristocracia republicana y aquellas que demandaban la proclamación de Octavio como emperador, un tiempo de cambio en el que las fronteras entre lo público y lo privado se derrumban ante los embates de la historia. Este texto resultó finalista del Premio Cunqueiro en 1989.

Esa perspectiva crítica a la que aludíamos al hablar de los últimos textos de Xesús Pisón aparece en autores como Anxo R. Ballesteros (*Xogos de damas*, 1988) o Alberto Avendaño (*Fin de acto*, 1989), si bien de manera menos analítica y trascendente, más superficial y corrosiva. Ninguno de los dos llegó al género con la mediación de los premios (¿podrá ésta ser la causa de su mordacidad?). Este teatro irónico, escéptico y distante se manifiesta en forma diferente en las obras de Antón Reixa o Xosé Carlos Cermeño, quienes profundizan en lo que esta línea puede tener de lúdico e iconoclasta pero también de superficial y efímero. Así, *Almas perdidas* de Cermeño (estrenada por el CDG en 1987), *After Shave* (opereta-rock estrenada en 1986), *Gulliver FM* (estrenada por Artello en 1985) y *Doberman* (por Teatro do Morcego en 1995), todas de Antón Reixa, son una especie de crónica irreverente de los primeros 80, en los que Galicia parecía marcar las pautas de una nueva estética (musical, plástica, etc.) de clara inspiración postmoderna. Ninguno de estos textos está editado, lo cual es un

indicio de que sus propios autores no los concibieron como lo que se suele entender como literatura dramática canónica.

Con lo dicho hasta ahora podemos sintetizar algunas características comunes a la producción dramática de la generación de los ochenta:

- Frecuente recurso al metateatro como mecanismo hiperficcionalizador. Tal vez esta sea una voluntaria herencia de la lucha contra las limitaciones de la censura franquista, ante la cual el uso de la metáfora y el símbolo se revelaban imprescindibles. Del mismo modo, la prácticamente general anonimia de los personajes, a menudo reducidos a roles, es también fruto de los procesos de abstracción y generalización que la necesidad de burlar la censura impuso en su día como códigos de comunicación artística, quizá inconscientemente vigentes mientras el discurso teatral buscaba otras alternativas.
- Reflexión acerca de la naturaleza del texto teatral, las relaciones autor-obra-público, la condición del personaje y, en general, la especificidad del texto teatral, tal vez suscitada por la percepción común de que los discursos artísticos debían pasar a desempeñar nuevas funciones sociales. El resultado de esta huida de la referencialidad inmediata fue un teatro de marcado carácter simbólico e irónico.
- El humor se sitúa casi siempre en las fronteras del absurdo, a veces adobado de apuntes feístas, tremendistas o escatológicos, o bien se concibe al servicio de la parodia.

Se trata, en resumen, de una generación híbrida, en la que las posiciones se matizan y las fronteras se difuminan; así, el culturalismo, posiblemente la principal novedad que aporta esta década, resulta ser, más que una apuesta estética, una peculiar forma de renunciar al empirismo de cierta literatura dramática anterior.

4. La generación de los 90

La década de los 90 supone la consolidación, no exenta de problemas, de la profesionalización del teatro gallego. Se asentaron en estos años determinadas compañías estables que ofrecen a un público cada vez más formado y selectivo, unas líneas de trabajo específicas[11]. Esta década se caracteriza por la institucionalización del teatro gallego, que se había iniciado en

[11] *Entre estos grupos estarían Teatro do Atlántico, Teatro do Noroeste, Ollomoltranvía, Compañía de María o Chévere.*

1984 con la creación del Centro Dramático Galego. Ahora los profesionales comienzan a reivindicar que las programaciones del CDG incluyan textos de loa nuevos dramaturgos gallegos y que se prioricen los espectáculos basados en textos de estos autores a la hora de optar a las subvenciones. Todos estos factores determinan la importancia que ahora adquiere la figura del autor-director-dramaturgo-traductor, triunfando la idea de que para producir textos dramáticos escénicamente viables es preciso un cierto dominio de la carpintería teatral, lo cual se traduce en que triunfen ahora como autores determinados profesionales del teatro como Quico Cadaval, Cándido Pazó o Gustavo Pernas. Es esta una década en la que, aparentemente saldadas las cuentas con la memoria reciente, el texto aparece como objetivo fundamental de una nueva generación de autores con voluntad de elaborar una poética propia, de mantener una continuidad creativa y de facilitar la conversión de sus textos literarios en textos escénicos.

En las siguientes líneas abordaremos de manera breve la obra de aquellos autores más comprometidos profesionalmente con la escritura teatral y con la elaboración de una poética propia, compromiso que se ve fuertemente respaldado por el éxito de los montajes de sus textos.

Cándido Pazó es autor de *O merlo branco* (Premio de Teatro Infantil Xeración Nós 1989) que parte de un cuento homónimo de Alfred de Musset. *Commedia, un xoguete para Goldoni* (estrenada en 1993 y publicada en el 95) nace a partir de varios *canovaccios* de Carlo Goldoni. En *Raíñas de pedra* (estrenada y publicada en 1994) el autor se acerca a la mítica figura de Inés de Castro y a la de su mucho menos conocida hermana Xoana. La novedad de la aportación de este dramaturgo al ya tan recurrido tema de Inés de Castro la encontramos, por una parte, en lo medido de un ritmo casi pautado, característico del teatro de este autor; por otra, en el tratamiento de los personajes femeninos, en los que destaca su dimensión como individuos, de mujeres concretas con sentimientos concretos; finalmente, la función coral de determinados personajes que representan al pueblo. *O rei nu* (1995, en coautoría con Quico Cadaval) toma como punto anecdótico de partida el célebre cuento de Andersen, mientras que *Nau de amores*, obra en la que de nuevo destacan la concepción lúdica del teatro, el sentido lírico y una minuciosa elaboración lingüística (estrenada por el CDG en 1995) se construye a partir de diez piezas de Gil Vicente. Así pues, se puede decir que Cándido Pazó continúa la tradición intertextualizadora de Manuel Lourenzo, si bien de una manera más lúdica y libre, prescindiendo de los clásicos grecolatinos.

Esta misma vocación intertextual se aprecia en la obra de Miguel Anxo Murado. En *A gran noite de Fiz* (1994, estrenada por Teatro do Noroeste),

en origen un guión cinematográfico, retoma el argumento de *La Mandrágora* de Maquiavelo, situándolo en la Galicia del XVIII, gracias a las aventuras del capitán Martín en perergrinación a Santiago. Se trata de un texto que, respondiendo a ese carácter inicial de guión, es extremadamente ágil en el desarrollo de la acción, muy secuenciada y con numerosos *flashbacks*, y con un diálogo más expresivo que informativo. *Historias peregrinas* (1995, estrenado por la misma compañía) recrea la vida de las compañías de cómicos ambulantes que recorrían la península en los siglos XVI y XVII. La parodia del género del auto sacramental permite una reflexión desenfadada acerca del conflicto que al ser humano se le plantea entre su condición terrenal y su vocación trascendente, proponiéndonos reflexionar sobre la vieja metáfora del gran teatro del mundo.

Como vemos, el metateatro sigue estando muy presente en las producciones de estos años, pero ahora se hace de él un uso fundamentalmente estructural, dejando atrás aquella reflexión sobre la condición ficticia y transitoria de la vida y profundizando en el acercamiento entre texto literario y texto escénico al que antes nos hemos referido.

Con *O peregrino errante que cansou ó demo* (1994), Xavier Lama obtuvo el Premio Camiño de Santiago. Es una visión panorámica y trepidante de la Galicia más tópicamente profunda y ancestral, próxima a la del esperpento. En 1995 obtiene el Premio Dieste por *O serodio remordemento do amor*, cuya referencia fundamental son las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, así como la obra de Otero Pedrayo, insinuada en determinados apuntes decadentistas y en los juegos de máscaras. La originalidad de la propuesta estética de Lama radica en el hecho de que, restaurando los puentes que nos comunican con lo mejor de nuestra historia literaria, consigue superar los tópicos «pseudoenxebristas» y sugerir alternativas viables y dignas para la elaboración de una dramaturgia de vocación étnica.

Raúl Dans es uno de los dramaturgos más destacados de estos últimos años. Su poética teatral tiene también raíces antropológicas pero es estética y discursivamente diferente a la de Lama. Su primera obra, *Matalobos* (Premio Dieste 1993, publicado ese año) es una tragedia neorrural de tintes expresionistas. *Lugar* (Premio Cunqueiro 1994, publicada en el 95 y estrenada por el CDG en 1999) nos instala en una circularidad casi pirandeliana para proponernos, a partir de la anécdota concreta del valle inundado para construir una presa, una reflexión sobre la mudable condición humana. *Estrema* y *Derrota* son sus dos últimas obras, publicadas en 1999. La primera es una estilización de uno de los tópicos del mundo rural gallego, la lucha por los límites de las tierras. Aunque nos hallemos, a nivel temático, próximos de *Matalobos*, lo cierto es que esta obra, ganadora del XXII

Premi Born de Teatre del 97, es mucho más innovadora formalmente. *Derrota* está estructurada en escenas en principio inconexas que se van relacionando por la presencia de los personajes, proporcionando una imagen de la ciudad contemporánea, violenta e incapaz de comunicar.

En síntesis, una menor carga simbólica, una clara preferencia por la intertextualidad y un gran cuidado de la estructura de las obras (que pretende, en muchos casos, aproximarse a la *pièce bien faite s*) serían algunas de las características de la generación de los 90 frente a la anterior. Aguardamos que el nuevo milenio traiga, entre tantos milagros que algunos esperan de él, el de la consolidación definitiva del discurso teatral gallego en sus dimensiones literaria y espectacular.

Bibliografía

PAZ GAGO, Chema y VILAVEDRA, Dolores (1996), «El teatro gallego actual», *Primer acto*, 262.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas.

VIEITES, Manuel F. (1996[a]), «Una nueva dramaturgia para un nuevo teatro. Ribadavia 1973-80», *Primer acto*, 262.

VIEITES, Manuel F. (1996b), *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Santiago, Sotelo Blanco.

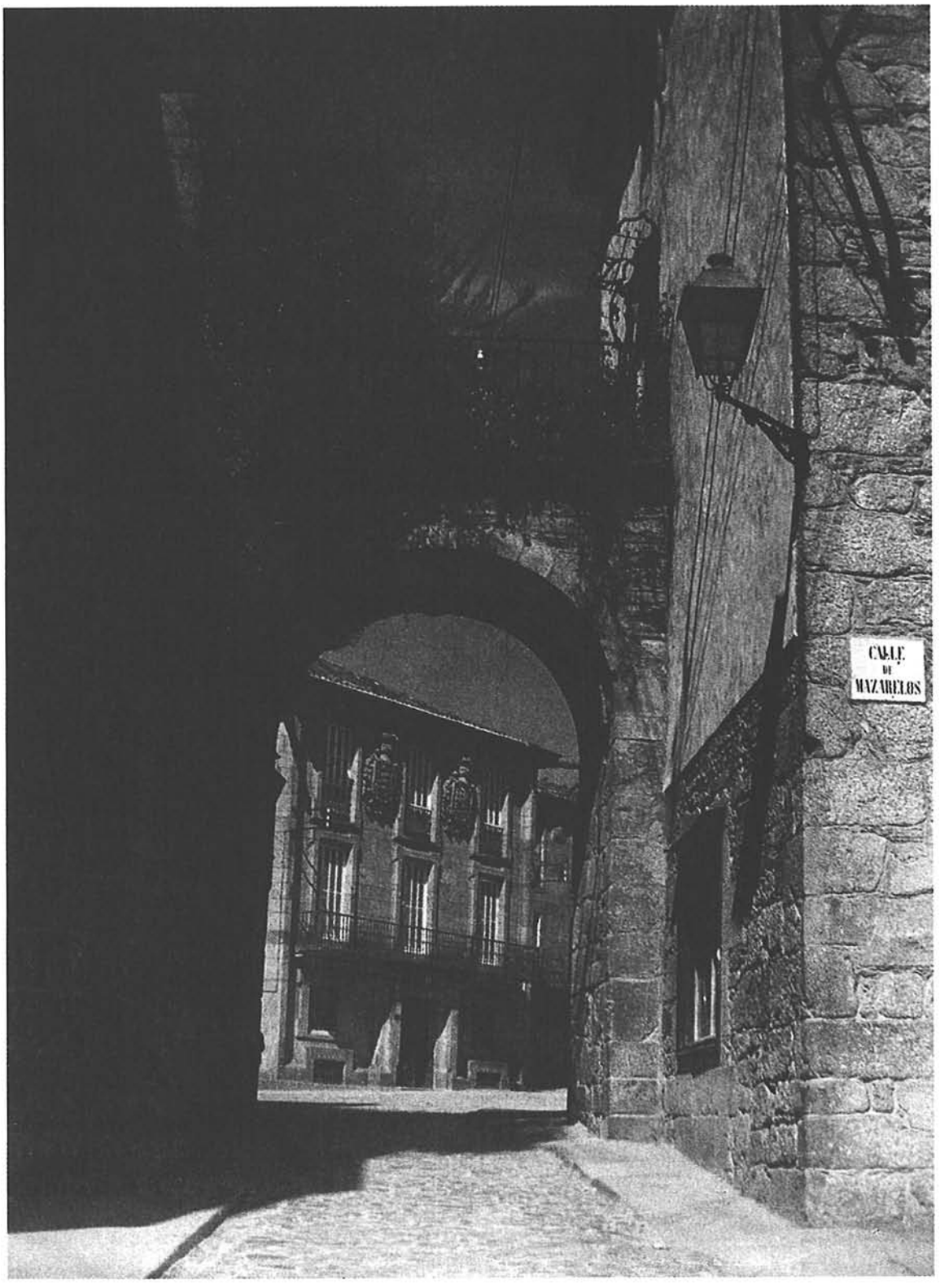
VIEITES, Manuel F. (1997a), «Texto dramático, texto espectacular e texto teatral. Apuntamentos para unha teoría teatral da obra dramática», *Anuario de estudios literarios galegos*.

VIEITES, Manuel F. (1997b), «Entre el deseo y la precariedad», *Quimera*, 158-9.

VIEITES, Manuel F. (1998), *La Nueva Dramaturgia Gallega. Antología y estudio*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

VILAVEDRA, Dolores (1994), «A escrita dramática galega contemporánea», *Grial*, 122.

VV. AA. (1998), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*, Manuel F. Vieites ed., Vigo, Xerais.



Santiago de Compostela