

El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez

DOLORES VILAVEDRA

Universidad de Santiago

1. LAS INEVITABLES CUESTIONES PREVIAS

Cualquiera que decida afrontar el estudio del teatro gallego del posfranquismo debe tener bien claras algunas premisas¹ pues ignorarlas puede distorsionar seriamente el panorama hasta el extremo de que la propia definición del objeto de análisis podría mudar sustancialmente. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la adopción de un punto de vista literario y diacrónico como el que vamos a adoptar aquí excluye necesariamente no sólo el análisis de las puestas en escena originadas por esos textos, sino también de los espectáculos que no tienen un correlato textual que podamos transmitir y estudiar como “literatura dramática”, concepto que podemos definir como la resultante de la intersección entre textos creados y textos publicados, de la que habría que restar aquellos representados pero que non llegaron a materializarse en soporte editorial. En este sentido, quiero insistir aquí en la distinción ya clásica y que tan ben sintetiza Vieites (1997: 103-6) entre texto dramático y espectáculo teatral, y defender el análisis autárquico del texto dramático en tanto “clase” de texto literario (o sea, género) y, por lo mismo, como objeto específico de estudio y evaluación². Si insisto en esta distinción es porque la considero un factor muy determinante para el estudio de esta etapa ya que:

— Las inestabilidades de una industria editorial en fase de consolidación afectaron muy especialmente a los géneros escasamente rentables, entre los que el teatro tiene fama de ocupar un lugar destacado. Por lo tanto, muchos de los textos que llegaron a convertirse en “espectáculo” no consiguieron su materialización como “literatura dramática”.

¹ Los condicionantes que para la escritura teatral en tanto acto de lenguaje se derivan del uso del gallego ya han sido expuestos en Vilavedra 1994, por lo que remito allí al lector interesado.

² Un excelente ejemplo práctico de esta perspectiva metodológica lo constituye Ryngaert, 1991.

— Muchos de los textos escritos a lo largo de los últimos 70 y 80 tardarán a veces hasta una década en ver la luz; desde esta perspectiva, su incorporación al discurso literario gallego resulta altamente dislocada en lo que respecta a su difusión pública (que es, por otra parte, requisito indispensable para la atribución del estatuto literario). Por otra parte, estos textos presentan el problema añadido de su ubicación en la diacronía literaria porque, indudablemente, el texto literario debe ser valorado en el momento en que alcanza su plena actualización comunicativa (o sea, en el caso de la literatura dramática, cuando llega a las manos de los lectores) pero tampoco podemos olvidar que los productos artísticos son siempre hijos de un tiempo y unas circunstancias. Así, ¿donde encuadramos obras como *Bailadela da morte ditosa de Vidal Bolaño*, Premio Abrente 1980 y publicada en 1992? ¿O como *A lúa vai encoberta de Manuel María*, escrita en los 70 y publicada en el 92?

— Un problema paralelo se deriva de la recuperación tardía de textos de autores considerados más o menos como clásicos y que el sistema literario tiende a rescatar para dotarse así de profundidad y densidad: su irrupción en el panorama editorial puede ofrecer, si no se presta atención, una imagen un tanto sesgada del panorama teatral de la época. Me refiero a autores tan interesantes como Jenaro Marinho del Valle (1910), Agustín Magán (1918), Tomás Barros (1922-86) o Daniel Cortezón (1927) que paradójicamente publican casi toda su obra a partir de 1980.

Por lo tanto, si consideramos la literatura teatral gallega del posfranquismo como aquel conjunto de textos que están accesibles al público en formato libro o revista, debemos tener en cuenta, para estudiarlo con precisión, todos estos factores, como también debemos ser conscientes de que el teatro infantil, que aparentemente ocupa un papel protagónico en ese conjunto, nace muy vinculado al mundo de la enseñanza, a menudo destinado a servir de origen a un montaje concreto y muchas veces escrito por docentes que lo conciben como una herramienta al servicio de un determinado proyecto pedagógico; se trata, por lo tanto, de textos que requieren ser analizados con instrumentos metodológicos específicos. Finalmente, nuestra valoración debe atender al hecho de que en ámbitos literarios no normalizados como el gallego, los premios poseen un alto poder canonizador pues a veces son el único medio de garantizar la proyección pública de determinados textos, y que su actuación condiciona en cierta medida los criterios de selección editorial. Así, no es fácil saber si la colección "Biblioteca do Arlequín" de Sotelo Blanco fue creada para acoger las piezas ganadoras del certamen del mismo nombre (convocado por la editorial entre 1987 e 1990) o al revés; en cuanto a los textos ganadores del Premio Alvaro Cunqueiro (convocado entre 1988 e 1994) fueron todos acogidos en la Colección "Os libros do CDG"; los del Premio R. Dieste se agrupan también en una colección específica y lo mismo ocurre con los ganadores del certamen Camiño de Santiago convocado en 1993 y 1994. En cuanto a los famosos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (a partir de ahora, *CEDEG*), fueron el circuito que permitió que llegasen al público los textos ganadores del certamen de teatro breve convocado por la EDG entre 1979 e 1991, o los del certamen

de teatro infantil convocado por la Asociación Cultural O Facho desde 1973. Por otra parte, la utilidad de los premios teatrales en sistemas deficitarios como el gallego quedó altamente demostrada con la experiencia de Abrente que, como veremos, marcaría de forma indeleble la configuración del discurso teatral gallego del posfranquismo.

Analicemos ahora, muy brevemente, otro de los factores determinantes de la evolución de la literatura dramática en estas dos últimas décadas. En general, las colecciones y editoriales que apostaron por ella aparecen caracterizadas por dos fenómenos muy vinculados: el voluntarismo y la fugacidad, a los que se podría añadir una peculiar tensión entre especialidad y dispersión. Digo peculiar porque la primera de estas características resulta atípica y un tanto paradójica en un sistema tan precario como el gallego y, en contra de lo que a primera vista podría parecer, no es síntoma de madurez sino de un agudo instinto de supervivencia, de un esfuerzo de realismo que parece ser la única salida viable para el género, y que creo estimula la aparición de nuevas colecciones muy especializadas como “Teatro nas aulas” (creada en 1995 por la Asociación Socio-Pedagógica Galega), enfocada prioritariamente a proporcionar materiales de trabajo para la enseñanza. En canto a la dispersión o erratismo editorial resulta ser un tratamiento de urgencia aplicado a curar males agudos, pero que no resuelve en absoluto los crónicos. Este afán explica que las editoriales acojan esporádicamente y fuera de colección textos teatrales clásicos o muy innovadores pero que aparecen al margen de cualquier planificación o política editorial, dando respuesta a determinadas iniciativas privadas de las que no se puede esperar ningún tipo de continuidad.

En cuanto al voluntarismo (mal endémico de la cultura gallega), éticamente admirable pero inconsistente como criterio editorial, explica la desaparición de la colección “Biblioteca do Arlequín” y la aparición de otras como “Elsinor teatro” en 1993, promovida por los incansables Francisco Pillado y Manuel Lourenzo, o “Talía textos teatrais” en 1995. Lástima que la escasa (por no decir nula) estructura empresarial en que se apoyan estas iniciativas dificulte enormemente sus posibilidades de difusión, incluso la traducción, y las condene casi siempre a una existencia efímera. Como excepción, hay que apuntar la sustitución en 1995, tras publicar 105 números desde 1978, de los *CEDG* por los muy parecidos *Cadernos de teatro*, promovidos por el mismo equipo y por la misma institución (Caixa Galicia); todo parece apuntar, por lo tanto, que mantendrán la línea editorial de su predecesora.

Las consecuencias de estos fenómenos que acabamos de apuntar son, además de las obviamente cuantitativas, la dispersión de criterios y la desorientación de un público que encuentra dificultades para consolidarse como consumidor de textos teatrales y, por supuesto, para emplear —a la hora de actuar como tal— referentes selectivos que le permitan escoger productos potencialmente apropiados para satisfacer sus expectativas. Hoy en día el lector de teatro en Galicia sigue siendo un todoterreo (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 autóctono. 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, la *Revista galega de teatro*, de periodicidad anual hasta 1995 (cuando, tras once años de vida, pasaría a ser semestral) y que es un pequeño milagro que hace posible el entusiasmo de su director Antón Lamapereira. En cuanto a las revistas específicamente literarias, no ha sido hasta finales de los 80 que algunas como *Grial* o el *Anuario de estudios literarios galegos* han decidido dedicar una sección fija para el comentario de textos y espectáculos teatrales, si bien lo que predomina en general es la escasa presencia de un género necesitado en mi opinión de una discriminación positiva que se ha revelado como muy eficaz para su desarrollo: cuanto más se habla o se escribe de teatro, mayor es su protagonismo social, lo que estimula automáticamente los mecanismos de creación. En cambio, parece que mientras que el análisis y valoración de textos teatrales va ocupando paulatinamente un espacio más importante (en cantidad y calidad) en las revistas especializadas, su presencia en la prensa diaria ha disminuido claramente en los últimos años y hoy es puramente aleatoria, sin que existan secciones fijas ni críticos especializados, y no digamos ya criterios selectivos o valorativos.

Así, en el marco aquí esbozado, ¿quien se anima a escribir teatro, sabiendo que esta opción implica la casi segura condena del texto a morir en un cajón?, ¿como no preferir el teatro breve, más fácil de insertar en una revista? ¿o el 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

Si considero pertinente la clasificación entre generación de los 80 y generación de los 90 en la que se basa la propuesta periodizadora de Vieites (1996a y b, 1997b), discrepo en cambio de la adscripción que hace de los distintos autores pues los criterios que la orientan me parecen en exceso dispares y escasamente jerarquizados como tales. Así, desde la provisionalidad que impone la escasa perspectiva histórica propongo 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; con esta definición se quiere evidenciar no sólo el papel clave que en la historia reciente del teatro gallego ha jugado lo que podemos denominar de forma

genérica “experiencia Abrente”, sino también el hecho de que ha tenido consecuencias que superan con mucho lo que sería su estricto marco cronológico, pues en ella velaron sus primeras armas autores que hoy han alcanzado el estatus de clásicos en el teatro gallego como Euloxio Ruibal, Manuel Lourenzo o Roberto Vidal Bolaño³: son ellos los que le han asegurado a la literatura dramática gallega una continuidad que es la mejor garantía de solidez y que creo ha resultado imprescindible para, dotando al género de un cierta densidad, consolidarlo definitivamente, tras ser considerado como “de segunda”, eterno menor de edad, 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).

Si siempre es arbitrario fijar fronteras literarias, en esta ocasión hay algunos hechos que balizan de forma indiscutible la reciente cronología teatral gallega. En primer lugar, la clausura en 1980 de la experiencia de Abrente (iniciada en 1973) y el salto a la profesionalización por esas mismas fechas de algunas compañías gallegas como Teatro do Estaribel o la compañía Luis Seoane que hasta entonces habían trabajado en el marco de una estructura aficionada, heredera del espíritu del teatro independiente. Desde una perspectiva más historicista y por lo que se refiere al fenómeno que estamos analizando, creo que tanto o más determinante que la muerte de Franco en 1975 lo fue la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1980 con las nuevas expectativas y las nuevas estructuras que generaría, sobre todo de forma paralela a la creación del Centro Dramático Galego en 1984 y como primeros frutos de una política de firme apoyo institucional en forma de subvenciones a la producción y a la distribución. En todo caso, en las dinámicas socio-culturales las relaciones causa-efecto nunca son inmediatas, esto es, las consecuencias de los cambios sociales en los discursos artísticos (literario o teatral en este caso) se producen siempre con un cierto retraso, sin que haya una estricta coincidencia diacrónica entre ambos.

Dije antes que el fenómeno Abrente era mucho más que una muestra de teatro, que ha conseguido sobrevivir, adaptándose a los tiempos, y todavía hoy se celebra en la villa orensana de Ribadavia como Muestra Internacional. Efectivamente, el concurso de textos teatrales que se convocaba paralelamente no sólo sirvió para dar a conocer nuevos autores sino que generó debates muy importantes acerca de las orientaciones temáticas y formales que debía (o no debía) adoptar el teatro gallego: especialmente ricas fueron las polémicas de la edición de 1974, cuando las propuestas oscilaban entre el realismo costumbrista, un teatro popular y de agitación, o la priorización de líneas de investigación y de vanguardia. En definitiva, Abrente fue el laboratorio en el que se diseñó y ensayó lo que iba a ser el nuevo teatro gallego, pretendidamente nuevo en lo que a sus objetivos estéticos se refería y por su voluntad de

³ Indudablemente, en su canonización ha influido la desaparición a principios de los 80 de los hasta entonces considerados como los grandes patriarcas del teatro gallegos: Blanco Amor, Cunqueiro y Dieste.

presentarse como una alternativa cultural diferente a las entonces imperantes en Galicia.

La fecundidad creativa de la experiencia Abrente la demuestra inmejorablemente el hecho de que, tras su clausura, la literatura dramática gallega no haya experimentado un corte o interrupción; por el contrario, en las dos últimas décadas se caracteriza sobre todo por la convivencia intergeneracional, que fomenta la coexistencia no conflictiva de autores y tendencias discursivas muy dispares, superadas ya las urgencias de otras épocas en las que el teatro se empleaba, sobre todo, como un instrumento de crítica y concienciación social. Así, hemos heredado en plena madurez creativa a algunos de los nombres que conocimos en Abrente y que han sabido evolucionar de forma que, sin abandonar totalmente sus iniciales parámetros creativos, ensayan nuevos registros teatrales. Me refiero a Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo y Euloxio R. Ruibal.

La obra de Vidal Bolaño se inició importando personajes, acciones y técnicas de la dramaturgia popular. Este carácter se aprecia especialmente en *Ladañas pola morte do Meco* (1977) y en *Bailadela da morte ditosa*, Premio Abrente 1980 (publicada en 1992), exaltación de la muerte y la libertad en la que se anticipa ya la visión pesimista y desencantada, pintada con una ironía un tanto amarga, que caracterizará toda la producción de este autor. La fuerte contraposición entre mundo rural y urbano es síntoma de la preocupación de Bolaño por preservar la cultura gallega de los asedios de la modernidad, preocupación que aparecerá de forma recurrente en su obra si bien en los últimos años Vidal Bolaño parece inclinarse por una focalización más concreta, menos metafórica, de los problemas de la sociedad gallega, tal y como se plasma en piezas como *Cochos* (estrenada en 1988 y publicada en 1992), *Saxo tenor* (Premio Cunqueiro 1991, publicada y estrenada dos años después) y *Días sen gloria* (Premio Dieste 1992 y finalista del Nacional de Literatura, estrenada y publicada en 1993). En la primera aparece de nuevo el conflicto entre tradición y modernidad, a partir de la historia de un gallego emigrado en Alemania a quien las autoridades le quieren confiscar un cerdo que criaba en el barracón en que vivía con otros. La segunda sigue esta línea de "dirty realism" con una historia en la que conviven seres de lo más dispar (camellos, putas y yuppies) y que se debaten entre sentimientos que van desde la sublime generosidad maternal a la sordidez del incesto. En cuanto a *Días sen gloria*, Vidal Bolaño sitúa en el Camino de Compostela a una pareja de perdedores, pillo y puta, en los que convergen todas las virtudes y miserias del ser humano.

El teatro de Vidal se caracteriza cada vez más por realizar un acercamiento lúcido, desde la vocación crítica, a la realidad, superada en gran parte la tendencia simbolista de la producción de su primera época. 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* (publicada al año siguiente y estrenada ese mismo año por el Teatro Circo), parábola de la guerra (una guerra cualquiera, en la que luchan “conservadores” y “liberales” pero fácilmente extrapolable a la civil), entendida como una manifestación más de la violencia —incluso de la animalidad— intrínsecas al ser humano.

En 1975 publica *A sonada e proveitos enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida*, farsa macabra y pantagruélica en la que el autor profundiza en la vía tremendista que iniciara en la pieza anterior por medio de la radical animalización de los personajes. Ruibal se enfrenta de nuevo con el tema del poder que será uno de los ejes de su producción en una pieza que tiene mucho de ceremonia desmesurada, a medio camino entre el surrealismo y el absurdo.

Ruibal volvería a resultar ganador del concurso Abrente en 1975 con *O cabodano (Cerimonia de laios e salaios)*, que aparecería en 1976 en un volumen con *Cousas da morte e A sombra do bon cabaleiro*, todas ellas caracterizadas 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.

En la trayectoria de este autor se produce un intervalo durante el que prácticamente desaparece del panorama teatral hasta que resulta ganador en 1989 del Premio Cunqueiro con *Azos de esguello* (1990). Ruibal permanece aquí fiel a sus obsesiones temáticas (los abusos de los poderosos), pero lo hace de forma menos angustiada, más relajada e irónica, haciendo converger los temas del indiano retornado, millonario y vulgar, y el de la corrupción del poder, con alusiones muy concretas a instituciones concretas. En *Unha macana de dote* (1990) pone en escena los mismos personajes de *Azos* 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.

La preocupación de Ruibal por los problemas que asedian la existencia humana reaparece, planteados ahora con una mayor radicalidad, en *Maremia* (1996), cruel alegoría de nuestro presente y del futuro que quizá nos aguarda. En *Maremia* Ruibal demuestra su madurez creativa, construyendo la acción a 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 degeneración. Quizá la pieza sea, en definitiva, una especie de síntesis entre las distintas facetas del dramaturgo Ruibal.

En cuanto a Manuel Lourenzo, se trata del perfecto ejemplo de lo que se conoce como “hombre de teatro”. Fundador de algunas de las compañías más comprometidas con la renovación y consolidación del teatro gallego en las tres últimas décadas (O Facho, Teatro Circo, Escola Dramática Galega), actor, director y traductor, es sobre todo autor de obra amplia y variada, de demos-

trada capacidad para ir adaptándose a las tendencias y lenguajes teatrales contemporáneos. Vieites 1996b divide su numerosísima producción en tres grandes ciclos: mítico, histórico y de la dramática urgente o teatro inmediato.

En la primera se pueden encuadrar varios textos en los que actualiza personajes o temas de la tradición griega, no necesariamente desde una perspectiva trágica como en *Electra* o *Fedra*, sino que también puede ser cómica o tragicómica. Esta es la que predomina en sus primeras piezas como *Romería ás covas do demo* (1975), donde se acerca con desenfado al triángulo Fedra-Hipólito-Teseo, o en *Traxicomedia do vento de Tebas, namorado dunha forza* (Premio Abrente 78, publicado en 1981), texto densísimo y alucinado, especie de carnaval en el que se altera corrosivamente el estatuto mítico de personajes como Antígona o Tiresias. Dentro de este ciclo resulta muy evidente que se produce una evolución entre las piezas de los 70 y las posteriores, en las que el autor se sirve del mito para darnos una visión progresivamente más desencantada y pesimista del mundo, como en *Defensa de Helena* (Premio Ditea 1985, publicada en 1987), donde se recurre al metateatro para abordar indirectamente la conflictiva y esquizoide identidad de los que hacen teatro.

Esta visión del mundo marcadamente pesimista pervive en los tres monólogos (“Liturxia de Tebas”, “Agamenón en Aulide” e “Os persas”) publicados bajo el título *O perfil do crepúsculo* (*Cadernos de teatro* 1, 1995). A la mitología artúrica se acerca Lourenzo en *A sensación de Camelot* (1991), texto en el que aprovecha para jugar intertextualmente con el teatro de Cunqueiro, del que es un gran admirador y conocedor, y para reflexionar acerca de la condición y la problemática teatral, asunto que últimamente constituye una de sus principales preocupaciones.

En las obras del ciclo histórico Lourenzo se esfuerza por darnos una visión original de los conflictos que convirtieron en históricas a determinadas figuras como *Xoana* (1991), un casi monólogo protagonizado por Juana la Loca.

Finalmente, en el ciclo de la “dramática urgente” o del “teatro inmediato” habría que incluir una abundante y variada producción que en buena parte está pensada para actores concretos, e inspirada por asuntos de mayor actualidad y que se recoge en las colectáneas *Edén e outros paraísos* (1981), *Teatro mínimo* (1992), *O camiño das estrelas* (1993) y *Veladas indecentes* (1996): fue con esta última que Lourenzo consiguió en 1997 el Premio Nacional de literatura dramática, y que fue recibido en general más bien como el justo reconocimiento de una vida entregada al teatro.

Si estos tres autores representan la continuidad del espíritu de Abrente, los que vamos a estudiar a continuación son su verdadera herencia, pues su actividad se beneficia de los hallazgos formales de sus predecesores pero también del hecho de que se produce en un país mucho más vertebrado teatralmente, con un público más formado, y unas perspectivas de futuro mejor definidas: Abrente, pues, no fue en vano. Así, propongo 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 presen-

tar unos perfiles bien definidos, por lo que nos puede ayudar a transitar por un discurso en plena transformación. Comentaremos a continuación la producción de dos generaciones de dramaturgos que clasificaremos según la década en que se incorporan al discurso teatral, intentando apreciar desde que nuevos parámetros lo hacen y como estos determinan su creación.

3. LA GENERACIÓN DE 1980

Agrupamos a aquellos autores que se revelan al público por medio de textos que aparecen en soporte editorial a lo largo de esta década. Este criterio cronológico asume también las nuevas perspectivas que las instituciones autonómicas abrieron a lo largo de la década de los 80 para el teatro gallego, y debe ser matizado por otros parámetros como la fecha de nacimiento de los autores, de la que se infiere que todos —ellos y ellas— tuvieron oportunidad de vivir los últimos años del franquismo y de participar en las experiencias de los primeros años de la transición política pero, sobre todo, de la Galicia autonómica, con las repercusiones que estos azares biográficos tendrían en el acto de creación. En este contexto va configurándose una nueva concepción del teatro que, si ya no es entendido como un mecanismo especular, sí lo es todavía como un arte comprometido con la realidad de la que surge, abordando los problemas del hombre contemporáneo desde posicionamientos éticos y estéticos muy variados, de lo que se deriva una gran heterogeneidad de propuestas creativas.

Este grupo presenta una relación menos estrecha y más esporádica con la profesión teatral que los polifacéticos escritores de la promoción Abrente (muchos de ellos actores o directores, además de dramaturgos), por lo que el acto de creación resulta menos condicionado por las preocupaciones de la puesta en escena. En esto influye también la profesionalización incipiente que experimenta en esta década el teatro gallego, lo que redundará en una mayor especialización de todos los sectores implicados laboralmente en él, lo que no quiere decir que la literatura dramática de los 80 nazca de espaldas a la profesión, sino que se sitúa a una prudente distancia que garantiza la libertad del creador.

Podemos realizar una primera distinción entre un grupo de autores que claramente hacen del discurso teatral su peculiar vía de expresión artística y de los que podemos esperar con fundamento una continuidad futura, y aquellos otros que apuestan por la intermitencia productiva o incluso que se acercaron al género de forma puntual, bien movidos por un lícito afán de experimentación de nuevas formas expresivas, bien por un espíritu de militancia, por un deseo de contribuir a la consolidación del género, semejante al que podemos detectar en ciertos escritores gallegos de otras etapas de nuestra historia⁴.

⁴ Esto fue lo que ocurrió, por ejemplo, con el teatro 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.

El principal elemento vertebrador de esta generación fue la convocatoria del Premio de Teatro Breve de la EDG, en el se dieron a conocer muchos de estos dramaturgos, y los *Cadernos da EDG*, en los que fueron apareciendo sus textos. Este grupo se caracteriza por una marcada vocación cultista, materializada en unos textos de alta densidad lírica y de fuerte contenido simbólico, en los que podemos ver por una parte la manifestación teatral de la voluntad del sistema literario de reaccionar contra la vieja concepción instrumental de la literatura, y por otra un claro afán de buscar nuevos lectores, interesados en otros imaginarios y diferentes lenguajes, tal y como sucedería a lo largo de los 80 en otros géneros como la poesía o la narrativa.

Quizá el autor más paradigmático de esta línea culturalista es Miguel Anxo Fernán-Vello, quien se reveló como dramaturgo con *A tertulia das máscaras*, texto ganador de la II edición del Premio de la EDG (nº 22 de los *CEDG*), una reflexión simbólica acerca de la intrínseca falsedad del ser humano. Al año siguiente aparecería en el nº 32 *A extraña Sta. Lou*, ganadora de la tercera edición de dicho certamen, una pieza decadentista y de ambientación cosmopolita, en la que se sigue apreciando una concepción pesimista de la condición humana, víctima de una especie de determinismo absurdo. Volvería a obtener este galardón en su VI edición con *Auto insólito do autor* (*CEDG* 57, 1985). En 1988 obtiene el Premio Biblioteca do Arlequín, convocado por la editorial Sotelo Blanco, con *Cuarteto para unha noite de verao* (1989), una especie de prolongación de la pieza anterior en la que los límites entre vida y teatro aparecen borrosos, a modo de particular vivencia de la intrínseca indefinición de la condición humana. De nuevo obtendría el citado galardón en 1989 con *A casa dos afogados (drama fantástico)* (publicado en 1990), donde reaparece la confusión entre realidad y sueño, ahora en una atmósfera menos abstracta, más arraigada en la Galicia marinera, en la que la anterior vocación cosmopolita deja paso a una nueva tensión entre lo autóctono y lo mundano que parece inaugurar una nueva vía en la trayectoria teatral de este importante poeta.

El teatro de Inma A. Souto se caracteriza por una marcada inclinación simbólica que le servirá para reflexionar sobre la incomunicación, la soledad y la frustración amorosa, siempre desde la perspectiva femenina. Se dará a conocer con *Historia do silencio* (*CEDG* 59, 1985; mención del VI Concurso de teatro Breve EDG) y *Como cartas a un amante* (*CEDG* 66, 1987; VII Premio da EDG). *Era nova e sabía a malvaísc* (Premio Biblioteca do Arlequín 1990) supuso una cierta evolución en las preocupaciones de esta autora, que aquí aborda el problema del 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.

En este grupo habría que incluir a Luisa Villalta y Henrique Rabunhal; curiosamente, pocos de estos nombres muestran una producción continuada en los años recientes y parece que han ido buscando nuevas vías por las que dar salida a sus inquietudes teatrales y artísticas, como Inma A. Souto —consolidada en su trayectoria como actriz— o Luisa Villalta —como poeta—. Me parece muy significativo que sea Xesús Pisón, el autor menos simbolista y cul-

tista de este grupo, quien parece apostar más decididamente por la escritura teatral, y que este decantamiento se produzca en paralelo al incremento de su interés por poner en escena la conflictiva intimidad del individuo. Así, si su descubrimiento tiene lugar en el marco de los CEDG (en 1980 con *O xigante Don Gandulfo, señor de Tentequedo* y en 1983 con *O pauto*, ganadora de la IV edición del Premio de la EDG), su consagración se produce con *Ei, Feldmühle!* (*Fantasia 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) supondrá su definitiva proyección pública; se trata de dos piezas cortas independientes pero que sumadas constituyen una lúcida y doliente reflexión sobre la incomunicación y las dificultades de las relaciones 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 mismo para querer ser, sobre todo, un útil instrumento de comunicación.

Un autor que aparece una vez superado el sarampión culturalista es Roberto Salgueiro, quien se daría a conocer al obtener el Premio Cunqueiro en 1988 con *O arce no xardín*, pieza repleta de elementos paródicos y con claras reminiscencias mihurescas en el tratamiento del humor y en el movimiento de los personajes por la escena. Al año siguiente Salgueiro resultaría finalista en el mismo certamen con *Historia de Neera*; aquí la acción transcurre en los últimos momentos de la República romana, cuando rivalizan las fuerzas de la vieja aristocracia republicana y aquellas que demandan 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.

La perspectiva crítica que, como comentamos antes, parece adoptar Xesús Pisón en sus últimos textos se materializa de forma menos analítica y trascendente, más superficial y corrosiva, en autores que —¿quizá por eso?— llegaron al género sin la mediación de ningún premio. Entre estos, destacan Anxo R. Ballesteros con sus *Xogos de damas* (1988) y Alberto Avendaño en *Fin de acto* (1989). Este teatro irónico, escéptico y distante, encuentra una formulación diferente en las piezas 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. Textos como *Almas perdidas* (estrenado por el CDG en 1987) de Cermeño, ou como *After Shave* (opereta-rock estrenada en 1986), *Gulliver FM* (estrenada por Artello en 1985) y *Doberman* (por Teatro do Morcego en 1995), los tres de Antón R. Reixa, tienen mucho de crónica irreverente de un particular momento, los primeros 80, en los que Galicia parecía marcar las pautas de una nueva estética (musical, plástica, etc.) de clara inspiración postmoderna. El hecho de que ninguno de estos textos apareciese publicado en los soportes habituales del género me parece indicativo de que no fueron concebidos por sus propios autores como lo que se suele entender como literatura dramática canónica.

Lo dicho hasta ahora nos permite sintetizar ciertas características comunes a la producción dramática de la generación de los ochenta. En primer lugar, el

frecuente recurso al metateatro como mecanismo hiperficcionalizador, quizá involuntaria herencia de los hábitos impuestos por la censura franquista, ante la cual el recurso a la metáfora y al símbolo se revelaban como imprescindibles. Por otra parte, la percepción común de que los discursos artísticos debían pasar a desempeñar nuevas funciones sociales provocó una necesaria reflexión acerca de la naturaleza del texto teatral, las relaciones autor-obra-público, la condición del personaje y, en general, la especificidad de la comunicación teatral. El resultado de esta huida de la referencialidad inmediata fue un teatro de marcado carácter simbólico e irónico. En cuanto al humor, este se sitúa casi siempre en las fronteras del absurdo, a veces adobado con apuntes feístas, tremendistas o escatológicos, o bien se concibe al servicio de la parodia. Creo que también la prácticamente general anonimía de los personajes (a menudo denominados EL, ELA, MARIDO, MULLER, etc., y que con frecuencia utilizan máscaras o son muñecos) es 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 otros alternativos. Se trata, en fin, 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

En esta década, aparentemente saldadas las cuentas con la memoria reciente, el texto se erige como objetivo fundamental de una nueva generación de autores con voluntad de elaborar una poética teatral propia, de mantener una continuidad creativa y de facilitar la conversión de sus textos literarios en textos escénicos. Por otra parte, la década de los 90 supone la confirmación profesional, todo lo problemática y no normalizada que se quiera, del teatro gallego. La consolidación de determinadas compañías estables que pretenden desarrollar líneas de trabajo específicas⁵ que ofertar a un público progresivamente más formado y selectivo es una de las más interesantes consecuencias de esta profesionalización. Paralelamente se produce la institucionalización del teatro gallego, iniciada en 1984 con la creación del Centro Dramático Galego, y los profesionales comienzan a reivindicar que se incluyan textos de los nuevos dramaturgos gallegos en las programaciones de dicha institución, o que se prioricen los espectáculos de estos autores a la hora de optar a las subvenciones. Todos estos factores intervienen en el nuevo auge que cobra la figura del autor-director-dramaturgo-traductor pues parece imponerse un con-

⁵ Serían los casos, entre otras, de Teatro do Atlántico, Teatro do Noroeste, Ollomoltranvía, Compañía de María o Chévere.

senso tácito respecto a la idea de que se requiere un cierto dominio de la carpintería teatral para producir textos dramáticos escenicamente viables, lo que anima a los profesionales del teatro a escribir (caso de Cándido Pazó, Quico Cadaval o Gustavo Pernas) y a los que no lo son a participar en los montajes de sus piezas como ejercicio de aprendizaje (como Xavier Lama o Miguel Anxo Murado).

Comentaremos ahora brevemente la trayectoria de aquellos autores que ahora mismo (finales de 1997) destacan como los más comprometidos profesionalmente con la escritura teatral y con la elaboración de una poética propia, compromiso que quizá no es ajeno al éxito con que el público ha acogido los montajes de sus textos.

Cándido Pazó continúa la tradición intertextualizadora de Manuel Lourenzo, si bien de forma más libre y lúdica pues prescinde de los clásicos grecolatinos y prefiere autores de menor proyección: *O merlo branco* (Premio de Teatro Infantil Xeración Nós 1989) parte de un cuento homónimo de Alfred de Musset; *Commedia, un xoguete para Goldoni* (estrenada en 1993 y publicada en 1995) es una pieza construida a partir de varios "canovaccios" de Carlo Goldoni y concebida como un texto en continua adaptación al lugar y al público de cada representación. En *Raíñas de pedra* (estrenada y publicada en 1994) Pazó se acerca a la mítica figura de Inés de Castro, pero también a la de su mucho menos conocida hermana Xoana. Lo original del tratamiento de Pazó (respecto al de todos sus predecesores) lo aporta por una parte lo medido de un ritmo casi pautado, característica esta que es una de las que mejor identifican el teatro de este autor; por otra, el tratamiento de los personajes femeninos, en los que destaca su dimensión de individuos, de mujeres concretas con sentimientos concretos; por último, la función coral de determinados personajes que representan el pueblo. *O rei nú* (1995, en coautoría con Quico Cadaval) toma como libérrimo punto de partida el célebre cuento de Andersen y en *Nau de amores* (estrenada por el CDG en 1995) Pazó juega con doce piezas de Gil Vicente para construir una obra en la que de nuevo destacan la concepción lúdica del teatro, el sentido rítmico y el afán de elaboración lingüística.

Semejante vocación intertextual podemos apreciar en el teatro de Miguel Anxo Murado, quien apuesta por la recreación de viejos argumentos en *A grande noite de Fiz* (1994, estrenada por Teatro do Noroeste), retomando el argumento de *A mandrágora* de Maquiavelo para situarlo en la Galicia del XVIII. El texto muestra con evidencia que en su origen fue un guión cinematográfico, condición de la que se deriva una extraordinaria agilidad en el desarrollo de la acción, muy secuenciada y con numerosos flash-backs, y un diálogo más expresivo que informativo. En *Historias peregrinas* (publicado en 1995, estrenado ese mismo año por la misma compañía) recrea la vida de las compañías de cómicos ambulantes que recorrían la Península en los siglos XVI e XVII. La parodia del viejo 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, y una vez más nos propone reflexionar sobre la vieja metáfora del gran teatro del mundo.

Repárese en como el mundo del teatro sigue teniendo una importante presencia en el conjunto de las producciones de estos años pero, a diferencia de lo que sucediera en la década anterior en la que el metateatro estaba al servicio de una reflexión más amplia sobre la condición ficticia y transitoria de la vida, ahora se hace de él un uso fundamentalmente estructural, profundizando así en el acercamiento entre texto literario y texto escénico al que antes me referí.

Xavier Lama se estrenó en 1993 al obtener el Premio Camiño de Santiago con *O peregrino errante que cansou ó demo* (1994), una visión panorámica y trepidante de la Galicia más tópicamente profunda y ancestral, próxima a la del eserpento. En 1995 obtendría el Premio Dieste con *O serodio remordemento do amor* (1995), una historia de hidalgos crepusculares, de pasiones violentas, en la que la referencia fundamental son las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, matizadas con apuntes decadentistas y juegos de máscaras que nos recuerdan a Otero Pedrayo. 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.

La producción de Raúl Dans constituye también una apuesta decidida por una poética teatral de raíces antropológicas, si bien estética y discursivamente muy diferente a la de Lama. Dans se reveló con *Matalobos* (Premio Dieste 1993, publicado ese mismo año), a la que seguiría *Lugar* (Premio Cunqueiro 1994, publicado en el 95). Si la primera es una tragedia neorrural de tintes expresionistas, *Lugar* nos instala en una circularidad casi pirandelliana para proponernos, desde la anécdota concreta del valle inundado para construir una presa, una reflexión sobre la mudable condición humana.

La progresiva y ya comentada profesionalización de la literatura dramática y la consiguiente exigencia colectiva de calidad pueden explicar la escasez de autores que se acercan de forma ocasional al género; entre estos, destaca el tándem Andrés Vila-Xosé Cid que obtuvo el Premio Cunqueiro en 1992 con *Copenhague* (1993), pieza en la que el metateatro sirve para realizar un acercamiento crítico a la realidad. En cuanto al panorama de los dramaturgos inéditos, está protagonizado por los profesionales del mundo del teatro (directores, actores) que conciben sus creaciones más como libretos de escena que como textos inseribles en una tradición y en un sistema literarios; por lo general, se trata de productos muy condicionados en cuanto a número y caracterización de personajes (pensados para determinadas compañías e incluso para determinados actores o actrices). En este grupo destacan los nombres de Quico Cadaval, Dorotea Bárcena, Vicente Montoto o Pepe Sendón.

Una valoración contrastiva de la producción teatral de ambas generaciones nos permite detectar en las obras de los autores que incluimos en la promoción de los 90 una menor carga simbólica, una clara preferencia por el recurso a la intertextualidad, y un gran cuidado de la estructura de la pieza, que en muchos casos se pretende aproximar a la “pièce bien faite”; conforme a esto, el texto

se convierte en objetivo prioritario de la atención del autor, abandonando toda concepción instrumental, y se produce un redescubrimiento de la comedia como modelo genérico, estimulado por las vías de conexión que permite establecer con las formas de la cultura popular y desde una concepción más lúdica y menos paródica. Finalmente, hay que insistir en que el afán por encontrar una salida escénica a sus textos hace que los dramaturgos sientan una legítima preocupación por facilitarla en lo que a ellos respecta y así, por vez primera en la historia de la cultura gallega, podemos apreciar una cierta convergencia entre literatura dramática y discurso espectacular que debe ser valorada como un síntoma positivo, consecuencia de la incipiente madurez del sistema literario gallego.

BIBLIOGRAFÍA

- PAZ GAGO, Chema y VILAVEDRA, Dolores (1996), "El teatro gallego actual", *Primer acto*, 262, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas.
- VIEITES, Manuel F. (1996a), "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. Apuntes para unha teoría teatral da obra dramática", *Anuario de estudos literarios galegos*, 1996.
- VIEITES, Manuel F. (1997b), "Entre el deseo y la precariedad", *Quimera*, 158-9.
- VILAVEDRA, Dolores (1994), "A escrita dramática galega contemporánea", *Grial*, 122.