

Inmaculada López Silva y Euloxio R. Ruibal (eds.)

**EL TEATRO GALLEGO**  
**Y EL EXILIO REPUBLICANO**  
**DE 1939**

SEVILLA  AÑO 2015

---

BIBLIOTECA DEL EXILIO

---

RENACIMIENTO

---

## BIBLIOTECA DEL EXILIO

Director literario  
MANUEL AZNAR SOLER

Comité editorial  
JOSÉ ESTEBAN Y ABELARDO LINARES

Comité asesor  
XESÚS ALONSO MONTERO, JOSÉ LUIS AXEITOS, FRANCISCO CAUDET,  
JOSÉ-RAMÓN LÓPEZ GARCÍA, JOSÉ-CARLOS MAINER, MARIO MARTÍN GIJÓN,  
CHARO PORTELA YÁÑEZ, JAMES VALENDER

### Biblioteca del Exilio

*Anejos n.º \*\**

SERIE  
Escena y literatura dramática  
en el exilio republicano de 1939

*Diseño de cubierta:* Juan Vida

© Los autores

© Edición: Inmaculada López Silva y Euloxio R. Ruibal

© Prólogo: Manuel Aznar Soler

© 2015. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: SE \*\*\*\*-2015

ISBN: 978-84-8472-\*\*\*\*

Impreso en España

Printed in Spain

## PRÓLOGO

LA publicación de los volúmenes que componen la serie *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939* constituye el resultado práctico de dos proyectos de investigación sucesivos financiados por el Ministerio de Ciencia y Competitividad: el primero, titulado *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939* (HUM2007-60545), desde el 1 de octubre de 2007 hasta el 30 de septiembre de 2010; y el segundo, titulado *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: final* (FFI2010-21031), desde el 1 de enero de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2013, proyectos ambos de los cuales he sido investigador principal.

Han sido seis años de trabajo sobre un tema que no había sido abordado globalmente y que cuenta hasta la fecha con una bibliografía aún muy parcial e insuficiente. Vale la pena resaltar que durante estos seis últimos años, como parte del proceso de trabajo colectivo, se han organizado tres Jornadas sobre el tema que han dado lugar a la publicación de tres números monográficos de revistas y de un libro. Así, los materiales de las Primeras Jornadas sobre *El exilio teatral republicano de 1939*, celebradas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid los días 28 y 29 de octubre de 2009, se publicaron en los números 24 (enero-junio de 2010) y 25 (julio-diciembre de 2010) de la revista *Acotaciones*. Y al año siguiente nuestro Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) organizó las *Segundas Jornadas sobre el exilio teatral republicano de 1939. Homenaje a la memoria de Ricardo Doménech*, que tuvieron lugar los días 10 y 11 de marzo de 2011 en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y cuyos trabajos, tras haber superado como en todos los demás casos la correspondiente y obligatoria evaluación externa, se publicaron en el número 2 (2012) de la revista norteamericana

# INTÉRPRETES DEL TEATRO GALLEGO DEL EXILIO. LA FIGURA DE FERNANDO IGLESIAS «TACHOLAS»

CARLOS CAETANO BISCAINHO FERNANDES

## I. LO QUE EL FASCISMO ASOLÓ

EL golpe de estado militar de 1936 y la subsecuente dictadura fascista supuso para el teatro gallego la cercenación de un conjunto de iniciativas que se venían sucediendo desde la segunda década del siglo en favor de la definición de un teatro gallego autónomo que se caracterizase por el uso de la lengua propia de Galicia.

Este gran vector que apuntaba a la consolidación de un sistema de producción y consumo de espectáculos escénicos que tuviesen como soporte textos dramáticos escritos en gallego había tenido su primer gran hito en 1882, cuando el cuadro de declamación del Liceo Brigantino de A Coruña estrenaba *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia. La Escola Rexional de Declamación (1903-1905), también en A Coruña, o la Escola Dramática Galega (1908 y 1913), en Ferrol, fueron algunas de las iniciativas que intentaron dar continuidad a la tarea iniciada en 1882. Sería, sin embargo, a partir de 1919 con el presentación pública del Conservatorio Nacional de Arte Galega<sup>1</sup>, cuando el teatro gallego comenzaría a dar pasos decididos para la definición de un sistema teatral independiente, estableciendo unas reglas de juego específicas (principalmente, la lengua gallega como elemento delimitador de su producción), unos agentes progresivamente diferenciados (productores, público, vías de distribución, certámenes...) y un capital simbólico propio, concretado en el

---

1. El Conservatorio Nazonal de Arte Galega (CNAG), dirigido por Fernando Osorio, –actor profesional formado en Lisboa–, nació en el seno de la Irmandade da Fala de A Coruña. El CNAG estrenó su primera y única producción en abril de 1919.

prestigio que comenzaron a ganar algunos dramaturgos, así como ciertas fórmulas repertoriales<sup>2</sup>.

Fue precisamente en este apartado repertorial donde se dieron los combates simbólicos más encarnizados, pues según el grado de subsidiariedad del teatro gallego con respecto al español que los diferentes agentes admitían, las fórmulas repertoriales defendidas –temática y extensión de las obras, tipología de los personajes, aceptación o no del monolingüismo escénico, uso del verso o de la prosa, incorporación de fórmulas de consumo burgués, etc.– eran muy diferentes (Tato 1997, 1999).

Desde 1919 hasta el estallido de la guerra civil, fueron muy frecuentes las disputas sobre los rasgos que debían caracterizar la producción teatral gallega y, en último término, su nivel de independencia en relación con el teatro español. Aunque en muchos casos se limitasen a propuestas teóricas sin ninguna concreción escénica, la formulación de alternativas repertoriales tenía un claro valor vigorizante para el naciente teatro gallego, insertado en el proceso de emergencia cultural –y nacional– que estaba viviendo Galicia en aquel momento.

El abanico de posicionamientos fue muy amplio: los que mostraban una difusa filiación emocional con las señales identitarias de Galicia; aquellos que luchaban contra los estereotipos de barbarie e incivismo que con frecuencia transmitía la literatura española asociados a los gallegos; los que propugnaban el fortalecimiento de la cultura realizada en Galicia siempre que no entrase en lucha directa por el espacio social que ocupaba la cultura dominante, y aquellos otros que defendían la plena desvinculación de la producción cultural gallega del correlato español. Y todas estas posturas tuvieron algo que decir en la emergencia teatral gallega de las primeras décadas del siglo XX.

Los que no colocaban ningún techo a la producción escénica gallega buscaron con tesón el favor de las clases urbanas castellanoparlantes, pues eran conscientes de que el teatro gallego sólo se haría fuerte –y, por tanto, podría pervivir– si contaba con el apoyo y la participación de todos los estamentos sociales. Las fórmulas que se intentaron pretendían, pues, seducir nuevos públicos urbanos sin perder el favor de las clases populares que se había conquistado desde finales del siglo XIX. Las fórmulas repertoriales debían ser lo suficiente modernas e independientes del devenir del teatro español, pero también debían incardinarse en la tradición para no perder al público popular.

---

2. En consonancia con la Teoría de Polisistemas (Even-Zohar 1990, 1995 e 1999), de la que nos servimos en este capítulo, entendemos por fórmulas repertoriales –o repertorio– del sistema teatral al agregado de modelos, materiales y normas que rigen la producción espectacular y su consumo.

A pesar de que entre 1919 y 1936 el teatro gallego no llegó a conformar plenamente un denso entramado de relaciones entre un número suficiente de agentes y factores, ni alcanzó a instalarse socialmente de manera definitiva ocupando un espacio social importante en la vida cotidiana de los principales núcleos de población, lo cierto es que durante estos años se sucedieron iniciativas muy variadas que contribuían a consolidar una producción teatral gallega estable, en algunos casos, incluso, con el objetivo final de dotar a Galicia de un auténtico teatro nacional (Vieites 2003). En definitiva, en este período tuvo lugar una fecunda efervescencia en este campo que prometía grandes conquistas<sup>3</sup> y que fue truncada por la represión derivada del alzamiento militar fascista.

---

3. En primer lugar, encontramos por toda la geografía gallega grupos que se deciden a llevar a los escenarios espectáculos en la lengua de Galicia, desde coros populares, a cuadros de declamación o agrupaciones dramáticas de muy diversa índole, incluido el teatro universitario y los intentos de compañías profesionales (Tato 1999). También fueron frecuentes las reflexiones y las propuestas de caracterización de esta incipiente producción escénica gallega, en ocasiones a partir de la publicación de textos dramáticos —la vía simbolista de *O bufón d'El Rei* (1928), *A lagarada* (1929) y *A fiestra valdeira* (1927), respectivamente de Vicente Risco, Otero Pedrayo y Rafel Dieste; el teatro histórico que proponían Antón Vilar Ponte y Ramón Cabanillas en *O Mariscal* (1926), presente también en *Hostia* (1924) de Cotarelo Valledor, y *A morte de Lord Staüler* (1929), de Álvaro de las Casas; la continuidad del teatro costumbrista decimonónico de Xavier Prado «Lameiro», que publica en 1928 sus *Obras completas*, etc.—, aunque también se produjeron fortísimas disputas entre grandes personalidades culturales del momento, como Evaristo Correa Calderón, Rafael Dieste, Leandro Carré, Xesús Bal e Gay, Víctor Casas, Antón Vilar Ponte, Vicente Risco etc. (Tato 1997). Escénicamente, nos encontramos con experiencias de teatro naturalista, de teatro de Arte, de espectáculos de títeres, de zarzuelas e, incluso, una tentativa frustrada por la censura de la versión operística de *O Mariscal*, junto a «parrafeos» y «estampas» o «cuadros de costumbres» realizados por los coros populares. Temáticamente, convivían el costumbrismo ruralista de raíz decimonónica con formulaciones más modernas y, en ocasiones, se recurrió a la literatura dramática portuguesa o a la traducción de textos irlandeses. Fueron igualmente frecuentes los diagnósticos de la situación del teatro gallego de esos años, realizados con el objetivo de definir y superar los obstáculos que impedían que la producción espectacular en gallego se normalizase (entre las explicaciones que se daban a las dificultades que encontraba el teatro gallego en su deseo de consolidación y normalización se incluían la falta de una gran ciudad en Galicia; la ausencia de intérpretes o, cuando estos existen, su nula formación; no contar con empresarios y compañías profesionales dispuestas a apostar por el teatro en lengua gallega, etc.). Además, aunque no se llegó a definir un entramado institucional para el teatro gallego, la convocatoria de certámenes y juegos florales, así como la selección de títulos publicados por las editoriales nacidas al abrigo del movimiento *irmandiño* e, incluso, las obras recensionadas en la prensa galleguista funcionó en esta época como elemento sancionador, ayudando a definir un *canon* provisional —o, más correctamente, a

EL régimen de Franco puso todo su empeño en desactivar en Galicia cualquier proceso de construcción nacional que entrase en colisión con su idea de un Estado culturalmente uniforme en que no tenían cabida las reivindicaciones nacionalistas. Como ocurrió con todas las actividades que incorporaban algún tipo de cohesión social o de configuración identitaria diferente del imperialismo que imponía, la dictadura se afanó también en vaciar de contenido las actividades teatrales vehiculizadas en lengua gallega.

Y decimos vaciar de contenido porque en un primer momento no fueron prohibidas todas las manifestaciones culturales en gallego. Efectivamente, se autorizaron e incluso se promovieron aquellas que se limitaban a un folclorismo banalizador y populista con barniz sentimentaloides, finalmente consagradoras del colonialismo y de la subalternidad, pues reforzaban la idea de que la cultura de expresión castellana podía admitir en su seno eventos y celebraciones en otras lenguas cuando el asunto era local, la temática costumbrista y no tenían ninguna pretensión de transcendencia o de alta cultura (Tato 1995). De esta manera, un elemento tan importante para el teatro gallego como los coros populares, ahora subsidiados por la dictadura, se degradaron hasta el extremo de incluir en su repertorio obras en que se ridiculizaba al gallego que se expresaba en su propia lengua.

Además de la vía de la banalización, esta moneda de la desactivación del galleguismo tenía otra cara: el borrado sistemático de todo lo realizado hasta entonces por los comprometidos con la dignificación de la cultura gallega. La descomunal energía aplicada a esta labor —cuyo gran éxito fue la interiorización generalizada del autoodio y la represión de todo lo que identificase dignamente a los gallegos, comenzando por la lengua— condujo a la muerte, al exilio o al desolador silencio del exilio interior a buena parte de los que, antes de la guerra, habían participado, promovido o apoyado las celebraciones escénicas en gallego y, en general, a todos los se habían mostrado activos en la reivindicación de la cultura gallega.

En este contexto de represión y colonialismo cultural, en los años cuarenta y cincuenta la actividad escénica en gallego se desplazó a las sociedades gallegas de América,

---

confrontar cánones diversos, surgidos de la aplicación de ideologías diferentes, puesto que los certámenes premiaron con frecuencia textos costumbristas o de temáticas muy concretas, frente a las propuestas renovadoras propugnadas desde los ámbitos más cercanos al nacionalismo. Toda esta fértil agitación, que abría grandes expectativas para el teatro gallego, fue truncada por la represión que los golpistas aplicaron después de derrocar la legalidad republicana.

principalmente de Argentina<sup>4</sup>. Aunque encontramos representaciones en la lengua de Galicia en otros países, lo cierto es que fue en la capital argentina donde se concentraron las actividades escénicas promovidas por gallegos –también los exiliados– en el marco de la comunidad emigrante<sup>5</sup>, una comunidad que se había ido conformando desde mediados del siglo XIX y que antes del golpe de Estado fascista en España ya acogía con frecuencia funciones teatrales en gallego –generalmente caracterizadas por una visión idealizada de Galicia o por tratar el tema de la emigración o el caciquismo bajo una estética realista con ambientaciones rurales y siempre vinculadas a la actividad musical de las sociedades (Tato 1999).

Las funciones teatrales en gallego que acogía la comunidad transterrada de Buenos Aires fueron muy frecuentes en los años inmediatamente anteriores al levantamiento militar en España<sup>6</sup>. A las representaciones realizadas por los orfeones o los coros de las sociedades –que subían a los escenarios a los mismos autores que se representaban en Galicia junto a otros que escribían directamente para el colectivo emigrado, como Ricardo Flores–, se sumó una compañía estable de repertorio gallego con aspiraciones profesionales<sup>7</sup>, fundada en 1938 por Manuel Daniel Varela Buxán. Emigrado en 1930, este estradense escribió en la capital Argentina obras de teatro del gusto de la emigración y formó parte, como cantante, del coro gallego «Lembranzas da Terra», donde dio forma

---

4. «Los criterios cuantitativos, meramente numéricos, ya reducen el campo de acción de nuestro teatro a un único país, Argentina, cuya capital también lo era de Galicia en casi todos los aspectos» (Axeitos 1999: 135).

5. Siguiendo la distinción de Xosé M. Núñez Seixas (2006), del Archivo da Emigración Galega, consideramos exiliados a aquellos que se ven obligados a dejar atrás su país por ver amenazada su integridad física o la de su familia, tras haber desarrollado una actividad pública directa o indirectamente comprometida con principios opuestos a los del régimen o bando imperante en su lugar de procedencia. Frente a ellos, los emigrantes serían aquellos otros que abandonan su lugar de origen por ver frustradas allí sus expectativas de vida. A diferencia de los exiliados, los emigrantes tendrían, por lo menos en teoría, la posibilidad de regresar en cualquier momento.

6. Laura Tato (2000: 32) afirma que «[...] a partir da visita do coro ourensán De Ruada, en 1931, as representacións aumentaron, non só pola influencia deste coro, senón tamén porque a colonia contaba coa presenza de actores, como Fernando Iglesias «Tacholas» e dramaturgos, como Ricardo Flores e Manuel D. Varela Buxán; os dous primeiros vinculados as actividades dramáticas xa con anterioridade ao momento de emigraren. Cabería destacar a estrea en 1933, pola Unión Provincial Ourense de *O bufón d'El Rei*, de Vicente Risco».

7. A pesar de sus aspiraciones, nunca se profesionalizó totalmente y una parte de sus integrantes mantuvieron otras actividades laborales, hecho que impidió la firma de contratos para celebrar giras fuera de la capital argentina (Varela Buxán 1979: 6).

a la idea de una compañía gallega<sup>8</sup>. Esta nacería en 1938 con el nombre de Compañía de Arte Regional Gallego «Aires da Terra» –desde 1939, Compañía Galega «Maruxa Villanueva». En sus cuatro años de vida, la agrupación representó en Buenos Aires y otras ciudades argentinas, así como en Montevideo, el repertorio gallego de Varela Buxán<sup>9</sup>.

### 3. EL PROYECTO TEATRAL EN EL EXILIO GALLEGO

TRUNCADO en el interior, parte del vector que concentraba la energía derivada del doble objetivo de modernizar la actividad dramática en Galicia<sup>10</sup> y de consolidar un teatro nacional –y, por extensión, un sistema cultural gallego fuerte y autónomo– fue llevado a América por un número limitado de dramaturgos y dinamizadores culturales que portaban el ideario nacionalista y abrigaban la esperanza de proseguir con lo realizado fuera de Galicia hasta que se pudiese devolver al país toda esa energía. Hablamos de exiliados como Luís Seoane, Castelao, Arturo Cuadrado, Lorenzo Varela, Rafael Dieste, Ramón de Valenzuela... y emigrantes que, después del golpe de Estado, añaden a su condición la de exiliados, como Eduardo Blanco Amor<sup>11</sup>.

---

8. «Eu quería coñecer xente e familiarizarme cos posibles elementos para constituír a compañía teatral galega que eu matinaba. Así foi: despois de ano e medio no devandito coro, onde coñecín a Maruxa Villanueva, Maruxa Boga, Eva Carreras, Fernando Iglesias «Tacholas», Alfonso Costela, Antonio Cubela e moitos outros (unhs 22 persoas, máis ou menos), reunímonos e linlles a obra e expúxenlles os meus intentos. Aceptaron e puxémonos a ensaiar en distintos sótanos de distintos cafés de Bós Aires [...]» (Varela Buxán 1979: 4-5).

9. La investigadora Laura Tato (2000: 32) define así la producción dramática de este autor: «O teatro de Varela Buxán –así como o de Ricardo Flores, o de Américo Lozano ou o de Antón Comesaña e Cándido Alfonso González–, seguía a liña da ambientación rural, exaltación dos valores morais do pobo galego, louvanza de Galiza, recreación dos costumes e do folclore, denuncia da emigración... cunha estética realista que cubría a demanda dun público de emigrantes que asistía aos espectáculos galegos para reencontraren neles a patria idealizada, nos antípodas da cosmopolita cidade en que residían. En certa medida, era semellante ao que fixeran en Galiza os coros populares, aínda que cunha diferencia de base: alí non existía a choqueirada que procuraba o riso fácil a base de ridiculizar ás xentes galegas, nin polos costumes nin pola lingua».

10. En este sentido, González-Millán (2003: 25) nos recuerda que «[...] o exilio ofrece ao sistema literario unha consciente vocación de renovación, sobre todo na poesía e no teatro, aínda que o eco social deste último en canto a representacións fose moi limitado, por non dicir case inexistente».

11. Esta es la opinión de Claudio Rodríguez Fer, que en el apartado «Escritores galegos ante a guerra civil» incluye a Blanco-Amor entre los combatientes y represaliados (2000: 79).

En términos numéricos, los exiliados gallegos en Buenos Aires no representaron una cifra importante<sup>12</sup>, frente a una comunidad de emigrantes que superaba los trescientos mil. Considerados «indeseables» por el gobierno argentino<sup>13</sup>, entraban en el país bien ilegalmente, bien a través de compra de visados en París, de cartas de llamada de familiares o de contratos de trabajo en muchos casos falsos (Schwarzstein 2006: 77).

Aunque defendiesen diferentes idearios galleguistas, los exiliados gallegos, en general, mostraban una importante vocación restauradora de la legalidad derivada del Estatuto de Autonomía y aspiraban a lograr una institucionalización cultural que se negaba en el interior de Galicia (González-Millán 2003: 22). Para ello, se sirvieron del entramado sociocultural que había construido la colectividad de emigrantes, aprovechando sus espacios, recursos y sinergias, y buscaron el apoyo de los emigrantes ideológicamente más próximos al ideario nacionalista.

En el ámbito teatral, encontramos dos grandes vías de trabajo por parte de los exiliados:

1. La labor editorial que pretendía reivindicar el idioma de Galicia como lengua literaria<sup>14</sup>, al mismo tiempo que sancionaba canónicamente ciertos textos dramáticos.

---

12. No se tienen datos oficiales, pero Dora Schwarzstein (1990: 170) estima que el total de los exiliados españoles en Argentina estuvo entre los dos mil quinientos y los tres mil quinientos.

13. Aunque la comunidad gallega instalada en Buenos Aires funcionaba como un gran imán, Argentina no fue especialmente receptiva con los que huían del franquismo: «Desde el comienzo de la Guerra Civil Española el gobierno argentino mostró poca predisposición a acoger exiliados republicanos. Más aún, reforzó expresamente los mecanismos de control para evitar su infiltración» (Schwarzstein 2006: 72).

14. La reivindicación de un uso oral de su lengua por la comunidad gallega en Buenos Aires resultaba utópica: «Está claro que pretender normalizar a situación do galego desde o exilio ou desde a emigración era pouco menos que un proxecto quixotesco. De aí, a insistencia, por parte de moitos exiliados, en reivindicar non unha determinada praxe lingüística na práctica diaria en cidades como Buenos Aires ou Montevideo, senón a lexitimade do galego fronte aos vexames, agravios e inxurias a que sometía sistematicamente o réxime fascista os diversos ámbitos de potencial uso do idioma na Galicia do interior» (González-Millán 2003: 16). Pero también se ha señalado la suspensión parcial del criterio filológico en la selección de los títulos publicados en las plataformas editoriales promovidas por los exiliados gallegos. Como explicación a este fenómeno, Alonso Montero (1995: 106, apud González-Millán 2003) explica que «Seoane publica determinados libros casteláns pensando na intelectualidade arxentina, unha intelectualidade que non sempre vinculaba a Galicia nomes tan valiosos como os de Francisco Sánchez, o Padre Feijoo, Roberto Novoa Santos, Concepción Arenal e outros».

González-Millán (2003: 17) recuerda que «o exiliado, e Luís Seoane unha vez máis sería unha figura emblemática neste sentido, céntrase, en xeral, na dimensión literaria e na condición de lingua impresa do galego».

2. La puesta en escena de textos teatrales gallegos, textos que, conforme al criterio de los exiliados, debían superar las restricciones que el costumbrismo ruralista imponía y abrirse a la modernidad teatral sin renunciar a ciertos elementos tradicionales gallegos.

A estas dos aún podríamos añadir una tercera vía, que consistiría en comentar, publicitar y dar valor a lo realizado teatralmente por los gallegos, así como mantener el recuerdo de todo aquello que se había producido en Galicia antes de la guerra, a través de la prensa escrita y de las ondas.

Tanto en el trabajo editorial y radiofónico, como en la faceta de articulista teatral, destaca la figura de Luís Seoane –acompañado por Arturo Cuadrado en el caso de las empresas editoriales. En lo que se refiere al teatro gallego, la colección «Mestre Mateo» de la Editorial Citania, que Seoane dirigía, publicó *Midas, o ángulo de pedra* (1957), de Isaac Díaz Pardo; *Pauto do demo* (1958), de Ánxel Fole; *Non agardei por ninguén* (1957), de Ramón de Valenzuela, y reeditó *A fiestra valdeira* (1958), de Rafael Dieste. Además, Seoane dio a la luz artículos en que reflexionaba sobre el arte teatral y variados temas escénicos o de literatura dramática –incluida la gallega y la irlandesa, que en algunos aspectos funcionaba como referente de la primera– y la actividad de los escenarios tuvo un gran protagonismo en los guiones radiofónicos que escribía para el programa *Galicia emigrante* (X. Seoane 1994, Braxe & X. Seoane 1989).

#### 4. NECESIDAD DE PÚBLICO E INTÉRPRETES

PARA las puestas en escena, sin embargo, no era suficiente con disponer de textos que respondiesen a la concepción teatral propugnada por los intelectuales exiliados, en muchos casos de su propia autoría: el carácter social y comunitario del arte teatral exigía contar con intérpretes y con público. Rafael Dieste y Eduardo Blanco Amor tenían experiencia en la dirección teatral<sup>15</sup>, pero el colectivo exiliado no bastaba para sostener una producción espectacular en gallego. Para ello, los exiliados intentaron

---

15. Dieste había dirigido durante la guerra el Teatro Español de Madrid y el grupo «Nueva Escena», sección teatral de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura de Madrid. Por su parte, Blanco-Amor había dirigido el Teatro Español de Cámara de Buenos Aires.

aprovechar la pequeña estructura escénica de las sociedades gallegas y echar mano, como destinatarios de sus propuestas escénicas, del grueso de la emigración, así como de los intérpretes que solían encarnar los personajes de las obras que tanto gustaban a la comunidad de transterrados.

Pero las tentativas escénicas promovidas por los exiliados fueron finalmente muy limitadas. Además del gran hito que supuso el estreno en Buenos Aires y Montevideo de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, en 1942, sólo contamos, en la década de los cincuenta, con la fugaz experiencia del Teatro Popular Gallego<sup>16</sup>, dirigido por Blanco Amor y, en los sesenta, con la representación de un texto de Ramón de Valenzuela –al que podríamos añadir las de otros dos traducidos por este autor<sup>17</sup>.

Probablemente, una de las razones que explican este número tan reducido de funciones hay que buscarla precisamente en el público –del que dependía la recepción–<sup>18</sup> y los intérpretes –sin cuya participación no podían existir los productos escénicos.

Los emigrados gallegos, constituidos en público, buscaba en el teatro temáticas y fórmulas dramáticas muy concretas, que reforzasen «sus señas de identidad basadas en el idioma y en el carácter rural de la cultura»<sup>19</sup> (Axeitos 1999: 136). Los dramaturgos

---

16. Constituido en julio de 1957 en el seno de la Agrupación Galega de Universitarios, Escritores e Artistas de Buenos Aires (AGUEA), el Teatro Popular Galego nacía como una continuación del Conservatorio Nacional de Arte Galega de las Irmandades da Fala (1919) Blanco-Amor, su director, afirmaba que los guiaba un criterio realista y posibilista y que pretendían formar intérpretes e interesar al público en el teatro gallego popular, sin deformaciones del idioma ni de los personajes (Vilanova 1966: 1016-17). No sobrevivió más allá del año de su creación.

17. *As bágoas do demo*, inédita en papel hasta 1996, fue estrenada por el Ateneo Curros Enríquez el 21 de agosto de 1964 en el Salón Castelao del Centro Gallego de Buenos Aires. Las traducciones gallegas de *The tinker's wedding*, de John M. Synge, y *La camisa*, de Lauro Olmo, realizadas por Valenzuela en colaboración con María Victoria Villaverde, fueron estrenadas, respectivamente, el 19 de noviembre de 1960 y el 17 de abril de 1964 (López Silva 2005: 39).

18. Se dependía de la comunidad emigrante, pero también ella podía suponer un gran lastre: «[...] obsérvase un persistente esfuerzo, nun sector dos exiliados, por cargar da máxima efectividade as puntuais iniciativas que se irían producindo, sobre todo nas dúas primeiras décadas da posguerra. A infraestrutura do mundo da emigración coa que se encontran os exiliados é, neste sentido, unha arma de dobre fío: dunha banda, podía servir como canle de transmisión para acadar un eco público que doutro xeito sería moito máis limitado; pero ao mesmo tempo estes organismos básicos de interacción podían actuar como unha rémora para moitas das iniciativas que emanaban da “intelligentsia” exiliada» (González-Millán 2003: 18).

19. Xosé Luís Axeitos (Axeitos 1999: 136) habla de «poética teatral de la emigración, que tiene sus perfiles ideológicos, sus horizontes propios, sus personajes peculiares, su música específica...»

y dinamizadores exiliados defendían una concepción democratizadora de la cultura y una figura tan representativa como Seoane concedía al teatro un valor formativo y pedagógico, de gran interés tanto para la conformación de una posible identidad nacional como para la instrucción colectiva en las ideas de justicia, libertad y solidaridad (Braxe & X. Seoane 1996: 9). Mas también es cierto que la colectividad gallega en Buenos Aires no era el mismo público que el de la Galicia a la que se quería devolver la herencia, conservada en el exilio, de lo realizado antes del golpe fascista<sup>20</sup>.

Por otro lado, las agrupaciones y actores del teatro gallego en la emigración bonaerense no respondían exactamente a las necesidades de los exiliados y las obras de Seoane, Dieste o Díaz Pardo no encontraron entre ellos los intérpretes y directores que reclamaban. Estos aficionados autodidactas ignoraban por completo las experiencias del más reciente teatro europeo que los autores citados querían trasladar al teatro gallego<sup>21</sup> y sólo se movían con soltura dentro de los márgenes del teatro costumbrista.

Podemos afirmar, en este sentido, que entre las obras teatrales de los exiliados<sup>22</sup> y las fórmulas dramáticas de las que se servían los actores y actrices de la emigración existía

---

Parece, sin embargo, que también había voces discordantes: «Isto non quere dicir que todos os emigrantes coincidisen en que o teatro galego debía seguir ancorado no costumismo, pois desde as páxinas da publicación *A Fouce* criticaban con frecuencia esta situación, e mesmo chegaron a descualificar as pezas de «Lameiro» que representou o coro «De Ruada» na súa visita. Tampouco esta situación era exclusiva do teatro, pois o mesmo acontecía coa música [...]» (Tato 2000: 33).

20. En la década de los cincuenta, por ejemplo Luís Seoane seguía realizando análisis de la situación teatral en el interior de Galicia y presentando propuestas: «El problema del teatro, el del arte en general, como el de la industria y el comercio gallego, tienen su origen en Galicia misma, en la pobreza cultural de nuestros ricos y de las autoridades que gobiernan Galicia, en sus municipios y diputaciones, corporaciones que están compuestas por nacidos en Galicia y no en otros países de España. Esta es la realidad. Poco cuesta, si se quiere tener teatro, levantar en las plazas públicas tablados a la manera de los que proponía Le Corbussier para su proyecto de «teatro espontáneo», o encontrar esas cuatro paredes simples y caleadas de que hablaba Jean Vilar para su propio teatro. Hacen falta esos tablados o esas paredes y sobre todo directores. Que los ayuntamientos, diputaciones, o cámaras de comercio o patronales, o de la Universidad, o quien sea, subvencionen a directores para hacer teatro gallego. Sin directores y actores, aunque existan textos, no hay teatro» (Braxe & Seoane 1996: 60-61).

21. Recordemos que Luís Seoane hablaba de la coincidencia temática del teatro de Díaz Pardo –desesperanza, soledad, huida del recuerdo...– con el teatro europeo más reciente (Braxe & X. Seoane 1996: 77) y el propio Seoane (1980) presentaba como modelos por los que el teatro gallego debía transitar las experiencias de Brecht o Grotowski, así como las performances y el teatro de guiñol.

22. Repertorialmente, la obra de Ramón de Valenzuela –*As bágoas do demo*– no encaja totalmente en el marco del teatro exiliado y está más cerca de aquel otro que era del gusto de los

un auténtico conflicto repertorial que los distanciaba e impedía un trabajo fructífero conjunto<sup>23</sup>. Esta distancia, aparentemente insalvable, sería recorrida, no obstante, por Castelao<sup>24</sup> –entre los dramaturgos– y Fernando Iglesias –entre los intérpretes.

##### 5. FERNANDO IGLESIAS «TACHOLAS»

EFFECTIVAMENTE, un nombre aparece recurrentemente en las experiencias teatrales promovidas por los exiliados gallegos. Se trata de Fernando Iglesias (1909-1991), que adoptó el nombre artístico de *Tacholas*<sup>25</sup>. Este actor orensano realizaría, a partir de la práctica escénica, un trayecto desde los modelos repertoriales herederos del «rexionalismo»<sup>26</sup> decimonónico a la propuesta de síntesis de elementos tradicionales

---

emigrantes –tema de la emigración, «aspecto popular-tradicional del texto» (López Silva 2003: 40), ambientación rural. Tampoco responderían exactamente a los criterios de renovación y vanguardia los títulos incluidos en la función presentada en 1957 por el Teatro Popular Galego que dirigía Blanco-Amor: *Estadeña*, de Lúgrís Freire –ambientación marinera, temática de la emigración...– y *Cantar de Cantares*, del propio Blanco-Amor. Sin embargo, el director huyó de propuestas realistas y presentó las escenas en cámara negra (Ruíz de Ojeda 1994: 151). La función fue del gusto de Luís Seoane, que la consideró «una obra patriótica máis importante que un mitin» (Braxe & X. Seoane 1996: 68).

23. Francisco Pillado las diferencias: «Había dúas estéticas: A estética do compromiso, a xente tiña unha formación distinta, na que estarían os exiliados; pensemos en Luís Seoane, Rafael Dieste, eles coñecen a Bertold Brecht, coñecen outro tipo de teatro. E por outra banda estaba a estética de Varela Buxán» (Luna Sanmartín 2000: 24).

24. Castelao encomendó la puesta en escena de su obra *Os vellos non deben de namorarse* a la Compañía Galega Maruxa Villanueva. Consciente de que «o grupo dos intelectuais exiliados atopaba chatas estéticas a este teatro» (el que ponía en escena la Compañía de Villanueva y Varela Buxán) (Pérez Rodríguez 1991a: 7), no dudó en proclamar «que esta agrupación necesita o alento das entidades galegas [...] Necesita o consello e a cooperación dos intelectuais galegos. [...] Empresas desta caste non se melloran sen protección, e cando elas fracasan por falla de medios materiais ou se rebaixan astra a chabacanería, cómprenos esixirlle responsabilidade aos que adoitaron encoller o homeiro podendo telas axudado e salvado (apud *Cadernos da Escola Dramática Galega* 4: 1). Francisco Pillado (Sanmartín 2000: 25) explica la decisión de Castelao por la visión transversal que el rianxeiro tenía de la construcción nacional de Galicia.

25. Pérez Rodríguez (2006: 1353) informa sobre cómo adoptó el actor su nombre artístico a partir de un comentario de Núñez Búa, director de la Audición Iberoamericana de Radio Pueblo que había invitado a Fernando Iglesias a participar en el programa.

26. Etapa del galleguismo anterior al nacionalismo.

con otros directamente expresionistas del nacionalista Castelao, exiliado en Buenos Aires<sup>27</sup>.

Se ha afirmado que Tacholas se formó artísticamente en el mundo de la emigración y del exilio republicano (Pérez Rodríguez 1996: 13), pero no podemos olvidar las experiencias vividas en su ciudad natal antes de emigrar a América en 1929. En Ourense cantó en el coro de la catedral y estudió con el maestro y organista de Capilla de la misma, asistió a las sesiones del Cine Teatro Apolo –administrado por su padrino–, se integró en el Orfeón Unión Provincial Ourensana y en la Coral de Ruada –que representaba títulos del regionalista Prado «Lameiro»–, leyó a Lamas Carvajal y conoció el magisterio de los integrantes del Grupo Nós<sup>28</sup>.

Una vez en Buenos Aires, a donde emigró en 1929, accedió rápidamente al hervidero cultural de las sociedades gallegas en la emigración a través de la figura de su padre, tesorero de la Unión Provincial Ourensá –sociedad integrada en la Federación de Sociedades Gallegas que se distinguía por su fervor galleguista y por las actividades culturales que promovía (Pérez Rodríguez 1996: 31).

El joven Tacholas se hace muy popular en las *soirées* de las sociedades<sup>29</sup> –cantando, recitando, contando historias<sup>30</sup> o, simplemente, presentando galas en la lengua de Galicia– y pronto «se destaca como actor inxel, mestre no oficio de lle dar vida ao noso paisano, cuia fala pouxada e andar cadencioso espresan a filosofía secular da alma galega» (Lourenzo 1975: 13), luchando denodadamente contra los estereotipos

---

27. Sin embargo, la posición de Tacholas en cuanto a las fórmulas repertoriales del teatro gallego estuvo siempre clara: «Xavier Prado defendía un teatro costumista, mentres que a Xeración Nós procuraba unha vía de conciliación entre tradición e modernidade. [...] Esta polémica pasa a América [...] e tanto Tacholas coma Daniel Varela Buxán van apostar, sen vacilacións, por este realismo costumista, que tan ben reflexa os costumes antigos e modos humorísticos dos nosos labregos» (Pérez Rodríguez 1996: 24).

28. Generación de jóvenes inadaptados de gran formación intelectual que realizaron una evolución ideológica desde un esteticismo evasivo y *snob* hacia un galleguismo universalista de cariz nacionalista. Tacholas escuchó en las tertulias orensanas a Vicente Risco y Castelao, entre otros.

29. Se dio a conocer con la presentación en la Unión Provincial Ourensá de un *maio* y el recitado del poema «Noiturnio», de Curros Enríquez. Desde entonces, «era frecuente velo nos máis variados actos, ata cantando en galego con Emilio Pita ó piano» (Pérez Rodríguez 1996: 32).

30. Tacholas destacó desde el principio como narrador: «... desde os seus comezos irá converténdose nun fabuloso contador. Oficio que chegaría a dominar coma un mestre: as súas lerias e contos populares, ditos cunha linguaxe sinxela e espontánea, eran ocorrencias súas que o público festexaba, pero coas que el defendía a fala que moitos, por complexo lingüístico ou interese social, rexeitaban cobardemente» (Pérez Rodríguez 1991b: 2-3).

deturpadores que el sainete bonaerense, muy popular en esos años, transmitía de los gallegos<sup>31</sup>.

En 1931 recibió con entusiasmo al coro De Ruada, del que había formado parte en Ourense, y un año más tarde inicia una prolongada colaboración en la *Audición Iberoamericana* de Radio del Pueblo<sup>32</sup>. También se incorpora a la actividad teatral de los cuadros dramáticos surgidos en los coros de las sociedades gallegas de emigrantes –Lembranzas de Ultreya, Os Rumorosos...–, que representan obras costumbristas<sup>33</sup> y el teatro social de Lugrís Freire.

Cuando estalla la guerra, Tacholas se entregó a la causa republicana y participó en los actos de apoyo al gobierno legítimo de España que organizaba la colectividad gallega en Buenos Aires. Durante el conflicto, conoció en la coral «Lembranzas da Terra» a Maruxa Villanueva y a Varela Buxán, a quien Tacholas consideraba «el verdadero pionero del teatro gallego en la Argentina» (Iglesias 1970: 24).

Vencida la República, Fernando Iglesias continuó trabajando en los comités de ayuda, ahora en la recepción de los exiliados. Entre estos últimos destaca la figura fundamental de Castelao, que tanto influiría ideológicamente en muchos emigrantes gallegos en Buenos Aires<sup>34</sup>.

---

31. «Os galegos de Bos Aires estaban máis que fartos da utilización que o sainete porteño facía deles; eran unha constante na prensa galega as denuncias contra estes escribidores, sobre todo contra Alberto Vacarezza, que transformaba os galegos en seres ou ben desprezábéis ou ben grotescos, e mesmo chegaron a se organizar para impediren as representación pateándoas. Para compensar esta situación, o teatro galego escrito na emigración contiña sempre unha grande dose de exaltación moral do noso pobo: os nosos homes e mulleres eran honrados, nobres, traballadores, xenerosos, valentes... e, en moitas ocasións, vítimas da inxustiza» (Tato 2000: 33).

32. «Alí saía a voz de Tacholas ó aire, tódolos xoves e domingos, contando contos, teatralizando textos ou comentarios en galego. Estivo en antena durante nove anos seguidos» (Pérez Rodríguez 1996: 34).

33. Una de las primeras obras en que tomó parte Tacholas fue *Almas sinxelas*, de Prado «Lameiro», por el grupo teatral de la Unión Provincial Orensana.

34. Xosé Neira Vilas (2006: 123-124) reconoce la influencia ejercida por los exiliados: «[...] con eles [...] descubrimos Galicia, descubrimos o que significara a República e soubemos da crueldade da guerra que padeceu o noso pobo e os demais pobos do Estado entre 1936 e 1939. [...] E principalmente Castelao, respectado e admirado por todos, que co seu exemplo, coa súa vertical galegitude, co seu maxisterio, nucleou vontades, recadou anceios, e a súa impronta marcou un xeito de ser e de actuar na defensa dos valores de Galicia». En este sentido, Núñez Seixas (2006: 24) explica que «Unha parte dos emigrantes económicos que adquiriran ou maduraran o seu compromiso sociopolítico concordante en maior ou menor medida cos exiliados, compartiron con

Con la Compañía Galega Maruxa Villanueva Tacholas representó desde 1938 textos de Varela Buxán, quien describiría así la capacidad interpretativa del orensano, que tan bien encajaba en su teatro «enxebrista»:

Tacholas, no intre da representación, despréndese da súa peculiar maneira de ser, para identificarse co personaxe que corre ao seu cárrego e servilo ao espeitador tal como o autor o maxinou ou cicais millorándoo un chisco, faguendo afrorar nil algunha faceta que o robusteza. A corda cómica-sentimental cicais sexa a que millor se acomoda ao temperamento artístico de Tacholas; non embargantes, como compreto aitor que é, esgurrucha papés dramáticos con sorprendente patetismo. A súa tonalidade mística, a súa incomparábel mímica i o acento vidal que lle imprime ao persoaxe, creo que arrincan da súa alma doorida de emigrado forzoso, da morriña que o abafa e lle desacoga o esprito. (Varela Buxán 1972, apud Pérez Rodríguez 1996: 7)

Frente a la visión deturpada y denigratoria que daban de los gallegos los sainetes de Vacarezza y actores como Pepe Iglesias *El zorro* o Niní Marshall<sup>35</sup>, Fernando Iglesias encarna con orgullo paisanos dignos e intenta transmitir una visión verista de los individuos de su tierra, alejada de los tópicos simplistas y desvirtuados de otros actores que tanto ofendían a los emigrantes, como recuerda Ricardo Palmás (1996: 8):

A orquestra calou ou deixaron de soar as gaitas, que non sei, e o Tacholas, que debía ir acompañado, apareceu no palco para representar un paisano paroleiro e chusco, con ese andar de quen sabe o que facer coa moca. [...] o Tacholas dáballo ao personaxe un señorío e unha dignidade petrucial que non tiñan os mais modernos do Xan das Bolas, que [...] me enchían de vergoña na paifoca ridiculización da nosa xente.

---

estes espacios e círculos de sociabilidade pública e privada, organizacións e angueiras públicas de caste política ou cultural».

35. Esta visión denigratoria se mantuvo durante décadas y tuvo una traslación icónica en la imagen gráfica de los gallegos que los dibujantes reproducían en los medios de comunicación: «Os gayegos, sobre todo os galegos de Galicia, eran porcos, cutres, afoutados –ás veces–, brutáns –sempre– e pailáns, aínda que habelenciosos nos pequenos negocios e arteiros abondo. Non había por que lles ter medo. Nas caracterizacións e mais nos debuxos eran representados cun cabezón «cadrado» –cúbico en realidade– e algo moi característico: unha mesta matogueira de cellas tétricas, de sen a sen, coma beiril sobre os «ojos moros» (!). Nunca ben afeitados e sobre as súas vigorosas queixadas unha sombra punteada; os cabelos, serdas a modo de cepillo» (Pérez-Prado 1993: 215).

La dignidad con la que representaba la idiosincrasia galega lo convirtió en presentador o animador de los actos organizados por la comunidad gallega. Pero cuando los dramaturgos exiliados buscaron intérpretes para su teatro, la distancia repertorial existente entre los modelos en los que se movían con soltura actores como Tacholas y aquellos otros que los refugiados republicanos proponían como vías de modernización de la actividad dramática gallega hacía muy difícil cualquier tipo de acercamiento que condujese a un trabajo conjunto. Castelao, sin embargo, fue capaz de salvar esa distancia, pues intuía que la colaboración con una compañía como la de Maruxa Villanueva daría al evento teatral una dimensión inclusiva que evitaría cualquier tipo de restricción elitista. El autor de *Os vellos non deben de namorarse* era consciente de que sólo se conseguiría un verdadero teatro nacional gallego si la actividad dramática tenía en cuenta a todos los estamentos sociales, de manera que el grueso de la población se sintiese identificada con la producción espectacular de Galicia. Francisco Pillado relata así aquel primer contacto:

Non sei en qué obra de Varela Buxán foi pero sucedeu que nos preliminares antes de comezar a representación, cando os actores e o director abren lixeiramente o telón e miran cómo está o público, qué tal é o ambiente... cando, de repente, alguén berra: «¡Está Castelao entre o público!» A nova correu como un regueiro entre os actores e actrices. Alí estaba Castelao. A gran emoción.

E entón, cóntame Varela Buxán, que tanto el, dende o interior, como os mesmos actores, seguen aquela representación pensando en Castelao, pensando en alegrar a Castelao e mirando, case de esguello cando falan, a ver como reacciona Castelao. Os actores din: «¡Castelao estao pasando moi ben!», ¡a Castelao estalle gustando a obra!» Cando remata a función Castelao entra feliz, bicando as actrices, dándolles unha aperta aos actores... ¡Isto é o que hai que facer! ¡isto é o teatro que temos que levar, xa vedes como ri o noso público, hai que facer que Galicia vibre con este tipo de teatro! Para nós –díciame Varela Buxán– foi o máis importante que nos ocorreu nunca.

E, de seguido, Castelao dille: «Eu teño esta obra. ¿Por que non montades esta obra?» O que significa o apoio definitivo de Castelao. E significa, tamén que, a partir deste momento, algúns sectores intelectuais, que estaban distanciados deste teatro achéganse a ver a Compañía. Empezan a mirar dente outra óptica (Luna Sanmartín 2000: 24-25).

Sin duda, la participación de la Compañía Galega Maruxa Villanueva ayudó a que el estreno de *Os vellos non deben de namorarse* en 1941 tuviese entre la comunidad

gallega un enorme eco, pero no evitó que se produjesen ciertas disfunciones en la recepción de la obra<sup>36</sup>.

Tras la regreso a Galicia de Varela Buxán en 1950, Tacholas daría continuidad a la línea marcada por la Compañía Galega Maruxa Villanueva aprovechando la oportunidad que le brindan en 1954 los empresarios del teatro Gran Splendid de Buenos Aires<sup>37</sup>. Se trataría, sin embargo, de una empresa puntual que no sobreviviría después de este espectáculo.

Tampoco sobrevivió más allá de unos meses el Teatro Popular Galego constituido en 1957, con el que Blanco-Amor, su director, «procuraba renovar estética e ideológicamente a concepción dramática predominante entre a colectividade» (López Silva 2003: 30). El 8 de noviembre de ese año se presentaba en el salón-teatro del Centro Lucense un programa integrado por una comedia de Luguís Freire –*Estadeiña*– y un texto de Blanco-Amor –*Cantar dos cantares*. Luís Seoane reconocería la participación de Tacholas<sup>38</sup> en un proyecto que esperaba que representase para Galicia lo que el Teatro Abbey para Irlanda (Braxe & X. Seoane 1996: 67-68). Cuando en el programa Galicia Emigrante se le preguntó a Blanco-Amor cómo había nacido la idea, el director del Teatro Popular Galego afirmó que había partido de una conversación con Tacholas (Pérez Rodríguez 1996: 144).

---

36. Aunque con el paso del tiempo los protagonistas de aquel trascendental evento tendieron a idealizar la recepción de la obra, lo cierto es que la puesta en escena de *Os vellos* no fue tan unánimemente aclamada. Así lo explicaba la lúcida Maruxa Boga, que encarnaba a Pimpinela en el estreno de la obra de Castelao: «Era un teatro demasiado sutil para que gustase, así tan facilmente. Noite a noite chegaban os mais calificados homes das letras e de crítica; as mais calificadas actrices e actores... todos estaban dacordo en asegurar que era algo maravilloso aquel teatro de caretas... mais o público non o entendeu así» (Braxe & X. Seoane 1996: 231). Sin duda, el horizonte de expectativas de los emigrantes no se correspondía con lo presentado en esa ocasión por la Compañía de Maruxa Villanueva.

37. Tuvieron un éxito que sorprendió al propio actor: «A fines de enero de 1954 los empresarios del teatro Gran Splendid me citan para proponerme su teatro para que ponga en escena un espectáculo gallego; luego de hablar con los viejos camaradas, aceptamos, y preparo en pocos días un verdadero «refrito» que se mantiene durante dos meses ante nuestra incredulidad, ya que ninguno creía en el éxito, máxime por la ubicación del teatro, en pleno barrio Norte y lejos de la zona de nuestro público». La Compañía de Arte Folclórica Galega, creada para la ocasión, puso en escena un programa integrado por piezas breves de temática costumbrista: *Por Borrachíns*, de Manuel Varela Buxán; *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz; *Estebiño*, *Na Corredoira* e *Almas sinxelas*, de Prado «Lameiro»; *O sobriño*, de Echevarría e López, e *Cousas de rapaces*, de Tacholas (Pérez Rodríguez 1991b: 6).

38. «A la fe de Tacholas en el teatro gallego y a su talento de actor se le debe mucho [...]»

Aunque en 1970 Fernando Iglesias «Tacholas» consideraba el Teatro Popular Galego «el último esfuerzo teatral gallego en Buenos Aires» y afirmaba que «otros intentos se frustraron en distintos años» (Iglesias 1970: 25), lo cierto es que el actor aún participaría en la iniciativa teatral de Ramón de Valenzuela en 1960. Este autor dirigió una versión gallega de *La camisa*, de Lauro Olmo, interpretada por el «elenco vocacional del Ateneo Curros Enríquez» (López Silva 2003: XX), del que formaba parte Tacholas. Las siguientes puestas en escena de Valenzuela –incluida la obra de su autoría *As bágoas do demo*– ya no contarían, sin embargo, con la participación del actor orensano.

Malogrados todos los proyectos teatrales que habían surgido con la pretensión de superar el marco de actuación de los coros de las sociedades gallegas –en las que Tacholas ya se había hecho algo conocido–, en 1945 se incorpora profesionalmente al cine argentino con *Chiruca*, de Benito Perojo. Sobre esta primera intervención cinematográfica se ha transmitido la anécdota de que Tacholas obligó al guionista –al igual que ocurriría en *Crack*, de 1958– a cambiar ciertas expresiones que ridiculizaban el habla de los gallegos (Pérez Rodríguez 1996: 169). A partir de ese momento va creciendo su prestigio como intérprete fidedigno, fundamentalmente de los tipos gallegos<sup>39</sup> y hasta la década de los ochenta rodará una cincuentena de títulos cinematográficos.

Paralelamente, subirá con regularidad a los escenarios rioplatenses en una carrera teatral que tendrá su máximo reconocimiento simbólico en el año 1970, cuando Lee Strasberg elogie la capacidad interpretativa de Tacholas con un definitivo «Es un actor nato»<sup>40</sup>. Luís Seoane recordaba este momento en la figuración dedicada a Fernando Iglesias:

[...] o fundador do «Actor's Studio» de New York, Lee Strasberg [...] dictou un curso nun teatro de Buenos Aires ó que asistiron unhas seiscentas persoas: actores, directores, estudantes de teatro, afeizoados, etc., é, ó rematar o curso fixo que probasen o seu arte, con textos famosos do teatro universal, un grupo moi numeroso dos millores actores arxentinos. Destacou entre todos a «Tacholas».

39. Luís Pérez Rodríguez nos informa de las deformaciones y tópicos que la cinematografía argentina de los años cuarenta y cincuenta transmitía de los gallegos: «Películas de temática galega, coma as que producía o vigués Cesáreo González, coa productora Suevia Films [...] con éxito de público, pero non afondaban nin sabían apreciar nos nosos valores como pobo. Se pasamos a outras, coma *Gallequita*, dirixida por Irigoyen en 1925; *Cándida*, en 1939 e a súa saga [...], a sorte aínda andaba máis torcida, ata o punto de chegar a alporizar a moitos compatriotas nosos da emigración e do exilio».

40. En junio de ese año, el fundador y director del neoyorquino Actor's Studio dictó un curso en el Teatro Municipal «General San Martín», de Buenos Aires.

«É un actor nato», afirmou Strassberg. Denantes tíñalle dito a unha grande artista arxentina, «¡Viva, non actúe...!» e a outra: «Estivo vostede moi natural. Moi natural. E verdade que non fixo a escea nin o persoaxe, mais estivo moi natural». Pois ben, pra Strassberg, «Tacholas», Fernando Iglesias, orensán, que adicou a súa via a facere un teatro galego en Buenos Aires que non pudo facer, malográndose, podemos afirmare, foi o mellor de todos.

[...] Hoxe, «Tacholas» traballa no teatro e no cine arxentino e é un dos actores mais queridos, no ambiente teatral. Mais nós, un grupiño cada ano que pasa mais pequeno, lembrámonos do «Tacholas» perseguindo a quimera dun teatro galego polas sociedades de emigrantes, contando contos, lendo poemas, representando pequenas obras... o mesmo que outros facían libros ou pintaban cadros soñando con unha Galicia que nin sabían que existían. (16-IV-72).

Ya hemos señalado el abismo que separaba a los dramaturgos del exilio gallego en Argentina y a los intérpretes del teatro gallego de la emigración, pero eso no impidió que Luís Seoane destacase reiteradamente el papel tan importante de Fernando Iglesias «Tacholas» en la defensa de la cultura popular de Galicia y su tesón en mantener en América una actividad teatral gallega estable y digna<sup>41</sup>.

Precisamente por iniciativa de Seoane y de Díaz Pardo, en 1975 se rindió homenaje al actor en el Museo Carlos Maside de O Castro (Sada). En señal de agradecimiento, Tacholas interpretó una de las escenas que había protagonizado en el estreno americano de la obra teatral de Castelao. Así lo presentaba Manuel Lourenzo (1975: 16), el director del grupo teatral que lo acompañaba en la representación:

Hoxe témolo connosco. E para nós, en Galicia por primeira vez, Tacholas vai interpretar unha escena de «Os vellos non deben de namorarse», de Castelao. Aquela escea primeira do lance segundo, na que don Ramonciño, fidalgo ou cacique que se namorou de vello, palica coas figuras dos seus pais, que ollamos nos retratos. Luis Seoane fixo o decorado, e catro actores do Teatro Circo de Artesáns [...] colaboran na escea

41. Así o corroboran Braxe e X. Seoane (1996: 36): «As referencias a «Tacholas» constitúen unha auténtica louvanza a un actor que, até bastante entrado en idade, rexeitou a posibilidade de actuar en castellano en compañías arxentinas, porque acochaba no seu corazón o desexo imposible de manter un teatro estábel en galego en Buenos Aires, dirixido á nosa colectividade residente nesa cidade. A ele dedica-lle nos seus traballos tanta atención como a María Casares, ora nos seus guións radiofónicos, ora na revista homónima. Destaca, do actor galego, as súas cualidades de dicción e a beleza da súa voz, así como unha especial inspiración para traspasar a fronteira das emocións no ser humano, e a súa facilidade para abordar personaxes populares nas diversas montaxes teatrais que realizou».

que vai recrear Tacholas, pasados máis de trinta anos de aquel estreno memorable no Teatro Mayo (Lourenzo 1975: 16).

La distancia entre los modelos repertoriales del teatro refundacional gallego de los años setenta y las fórmulas en que se movía Tacholas era sin duda tan grande como la que había habido con respecto al teatro propugnado por los exiliados en Buenos Aires, pero, una vez más, Fernando Iglesias mostraba una clara voluntad de trazar puentes para unir fuerzas que permitiesen su tan ansiado deseo de alcanzar un teatro gallego propio.

Tacholas y los demás protagonistas de los esfuerzos por conservar en América la actividad cultural gallega que durante décadas estuvo prohibida en el territorio español fue condenado al olvido por la Galicia autonómica que debía ser la destinataria de la herencia trasatlántica. Así lo denuncia el investigador Luís Pérez Rodríguez, divulgador de su figura:

Apreciado por Castelao como amigo e como actor, non mereceu en vida a medalla que leva o seu nome. El, que estreou como primeiro actor *Os vellos non deben de namorarse* e recibíu como agasallo do autor as caretas coas que se representou a obra. Pero *Tacholas* debe ser recordado non só como o actor máis importante do noso drama nacional, senón tamén coma protagonista do galeguismo nos países riopratenses, nos que a vida cultural e política galega se desenvolvía libremente, cando aquí estaba amordazada pola dictadura. *Tacholas* sempre estaba disposto, coa súa fidalguía de galego bo e xeneroso, a cooperar en tantas actividades galeguistas, como tiveron oportunidade de comprobar os galegos da posguerra que pasaron pola Arxentina [...] (Pérez Rodríguez 1996: 12).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MONTERO, X. (1995) *Lingua e literatura galegas na Galicia emigrante*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- AXEITOS, X. L. (1999) «El teatro gallego en el exilio». En Aznar Soler (ed.) *El exilio teatral republicano de 1939*: 135-143. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Gexel.
- BRAXE, L. e X. Seoane (1989) *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- , (1996) *Luís Seoane e o teatro*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) «Polysystem Studies», *Poetics Today* 11, 1.
- , (1995), «Planificación da cultura e mercado», *Grial* 126, XXXIII. 181-200.

- , (1999) «Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas». En Montserrat Iglesias Santos (comp.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco. 23-52.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (2003) «Exilio, literatura e nación», *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 16-27.
- IGLESIAS, F. (1970) «Teatro Gallego en la Argentina», *Primer Acto* 120: 24-25.
- LÓPEZ SILVA, I. (2005) «Ramón de Valenzuela e o teatro: exilio escénico en Buenos Aires», *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* 2003: 28-41.
- LOURENZO, M. (1975) «Ofrecemento do homaxe a Tacholas do Museo Carlos Maside», *Tacholas*: 7-16. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- LUNA SANMARTÍN, X. (2000) «Conversa con Francisco Pillado Mayor». En Luna Sanmartín (coord.) *Manuel Daniel Varela Buxán. O Patriarca do Teatro Galego*: 13-27. Lalín: Seminario de Estudos de Deza.
- NEIRA VILAS, X. (2006) «O exilio galego na Arxentina». En Núñez Seixas y Cagiao Vila (eds.) *O exilio galego de 1936: Política, Sociedade, Itinerarios*: 11-67. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (2006) «Itinerarios exiliados: sobre a especificidade do exilio galego de 1936». En Núñez Seixas y Cagiao Vila (eds.) *O exilio galego de 1936: Política, Sociedade, Itinerarios*: 123-131. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- PALMÁS, R. (1996) «Lembranza de *Tacholas* en maneira de prólogo». En Pérez Rodríguez, *Fernando Iglesias «Tacholas», un actor auriense na Galicia ideal*: 7-10. Sada (O Castro): Edicións do Castro.
- PÉREZ-PRADO, A. (1993) «Imaxes da discriminación», *Grial* 188: 212-221.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, L. (1991a) *Breve historia do teatro galego na Arxentina*. A Coruña: Escola Dramática Galega.
- , (1991b) *Historia do teatro galego na Arxentina. Un actor: Tacholas*. A Coruña: Escola Dramática Galega.
- , (1996) *Fernando Iglesias «Tacholas», un actor auriense na Galicia ideal*. Sada (O Castro): Edicións do Castro.
- , (2006) «A escena galega no exterior: o teatro do exilio e da emigración no Río da Prata». En Núñez Seixas y Cagiao Vila (eds.) *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*: 1345-1371. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- RODRÍGUEZ FER, C. (2000) «Escritores galegos ante a guerra civil», *Galicia. Literatura*. Tomo XXXIII: A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro: 26-109. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- RUÍZ DE OJEDA, V. A. (1994) *Entrevistas con Blanco Amor*. Vigo: Nigra.

- SCHWARZSTEIN, D. (1990) «Historia oral y memoria del exilio. Reflexiones sobre los republicanos españoles en la Argentina», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. III, n.º 9: 149-172. Colima (México): Universidad de Colima.
- , (2006) «Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones». En Núñez Seixas y Cagiao Vila (eds.), *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios: 70-92*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.
- SEOANE, L. (1972) «Figuracións. Tacholas», *La Voz de Galicia* (16-IV-1972).
- SEOANE, X. (1996) *A voz dun tempo. Luís Seoane: o criador total*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.
- TATO, L. (1995) *Teatro e nacionalismo. Ferrol 1915-1936*. Santiago de Compostela: Laivento.
- , (1997) *Teatro galego (1915-1931)*. Santiago de Compostela: Laivento.
- , (1999) *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- , (2000) «Varela Buxán no teatro galego». En Luna Sanmartín (coord.) *Manuel Daniel Varela Buxán. O Patriarca do Teatro Galego*: 31-36. Lalín: Seminario de Estudos de Deza.
- VARELA BUXÁN, M. (1979) «Datos autobiográficos...», *A Compañía Galega Maruxa Villanova*. Cadernos da Escola Dramática Galega 4. 3-7. A Coruña: Escola Dramática Galega.
- VIEITES, Manuel F. (2003) *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago: Laivento.
- VILANOVA RODRÍGUEZ, A. (1966) *Los gallegos en la Argentina* (2 vol.). Buenos Aires: Ediciones Galicia.

## MUJERES Y TEATRO EN EL EXILIO

LAURA TATO FONTAÍÑA

PARA completar la información que proporciona la historiografía del teatro gallego en la emigración americana (sobre todo en las ciudades en que se concentraron los exiliados), hemos revisado aquellas publicaciones de la colonia gallega en América que están a disposición de los investigadores en las hemerotecas de la Real Academia Gallega, de la Fundación Penzol, de la Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica y de la Universidad de Santiago de Compostela, así como las ediciones facsimilares publicadas por el Centro de Investigación en Humanidades «Ramón Piñeiro».

Los resultados fueron bastante deprimentes, y hubo un momento en que pensé renunciar a realizar este capítulo, sin embargo eso sería colaborar con aquellos que anularon los pequeños logros que las mujeres habían alcanzado antes de la sublevación fascista. Unos logros que para las republicanas nacionalistas gallegas habían supuesto el reconocimiento de la igualdad de derechos en 1919, en la Primera Asamblea de las *Irmandades da Fala*. Una igualdad reconocida en el papel, pero por la que tuvieron que seguir peleando para ir conquistando terreno centímetro a centímetro. En el teatro, en el escenario del pequeño teatrillo de la *Irmandade da Fala* de A Coruña, fueron representadas obras dramáticas en que se defendía el derecho de la mujer a ser juzgada con los mismos criterios y argumentos utilizados para juzgar a los hombres (*María Rosa*, de Gonzalo López Abente, estrenada en 1921) o la necesidad de que se reconociese legalmente el divorcio (*Entre dous abismos*, de Antón Vilar Ponte, estrenada en 1919).

A pesar de todo, y sin que hayamos olvidado que Clara Campoamor había conseguido que se le concediera el voto, el concepto que sobre las mujeres y sus derechos tenían los representantes del pueblo español dejaba mucho que desear. Reproducimos