

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

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

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

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

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

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

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

4. La generación de los 90

La década de los 90 supone la consolidación, no exenta de problemas, de la profesionalización del teatro gallego. Se asentaron en estos años determinadas compañías estables que ofrecen a un público cada vez más formado y selectivo, unas líneas de trabajo específicas¹¹. Esta década se caracteriza por la institucionalización del teatro gallego, que se había iniciado en

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

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

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

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

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