

El teatro gallego después de 1975

Noemí Pazo y Dolores Vilavedra

1. Una introducción necesaria

A la hora de abordar el estudio del teatro gallego del posfranquismo es necesario dejar bien clara una serie de premisas¹ que nos ayudarán a entender el panorama de la literatura dramática gallega de estos años. De lo contrario, éste podría quedar distorsionado, lo mismo que la propia definición del objeto de análisis. En primer lugar, hay que tener presente que el punto de vista adoptado en este trabajo es literario y diacrónico. Consecuentemente, no serán objeto de nuestro análisis ni el estudio de las puestas en escena, ni el de todos aquellos textos que no hayan visto la luz en forma de publicación, es decir que no formen parte de la literatura dramática gallega, aunque haremos alusiones puntuales a determinados espectáculos. Estamos, pues, ante la ya clásica distinción entre texto dramático y espectáculo teatral² y ante la reivindicación del texto dramático como objeto autónomo y susceptible de ser estudiado de una manera específica, en tanto «clase» de texto literario (es decir, de género)³. Consideramos que esta distinción es clave para el estudio de esta etapa puesto que:

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

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

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

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

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

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

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

1994. Por otra parte, los famosos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (de ahora en adelante, *CEDG*), sirvieron para ofrecer al público los textos ganadores del certamen de teatro breve convocado por la EDG⁴ entre 1979 y 1991, así como los del certamen de teatro infantil que convocó la Asociación Cultural O Facho desde 1973. La utilidad de los premios teatrales quedó suficientemente demostrada con la experiencia de Abrente, experiencia que resultaría determinante para la configuración del discurso teatral gallego del posfranquismo.

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

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

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