

# A lingua na construción dun teatro nacional galego

LAURA TATO FONTAÍÑA  
Universidade da Coruña

Aínda que esta conferencia ten como título «A lingua na configuración dun teatro nacional galego», vou remontarme no tempo a unha época máis recuada, anterior á do momento en que se buscou dun modo consciente a creación dun teatro nacional, vontade que, como é ben coñecido, non se tivo até que a plasmaron nas súas bases programáticas as Irmandades da Fala.

As primeiras noticias que achegan os estudosos decimonónicos do teatro durante o século XIX falan da utilización deste coa intencionalidade de animar o pobo a loitar contra os franceses; serían textos de circunstancias de que non conservamos ningunha mostra. En realidade, do teatro anterior á década de 1880 o que chegou até hoxe é escaso e froito do afecto persoal que foron quen de espertaren nos seus amigos e familiares Benito Fandiño (1779-1832) e mais Laureano Guitián Rubinos. As causas disto son complexas e de diversa natureza. Unha delas, quizás a máis relevante, radica en que tanto os chamados Precursores como os escritores do Primeiro Renacemento tiñan como obxectivo principal recuperar o rexistro culto, literario, da lingua, para atallaren e contrarrestaren as cualificacións de rudeza, barbarie e ignorancia que eran atribuídas tanto á lingua como á sociedade galega. Mesmo había quen consideraba o galego como unha forma deturpada do español debido a eivas físicas e mentais do pobo galego.

Naquela época, a cultura e superioridade dunha lingua medíase pola poesía; a tradición occidental marcaba os poetas como os máis excelsos dos escritores, de aí que o primeiro e grande empeño do século XIX fose o cultivo deste xénero. A isto contribuían tamén outros factores como a cuestión económica e a tradición oral. Só cando a poesía contaba xa cunha figura da calidade estética de Rosalía de Castro (1837-1885) e cun

poemario como *Cantares gallegos* (1863) aparece a primeira novela galega, *Majina ou A filla espúrea*, de Marcial Valladares (1821-1903), no mesmo ano de 1880 en que saía do prelo, despois de múltiples dificultades, o segundo e magnífico libro de Rosalía de Castro, *Follas Novas*. Esta gradación no aparecemento dos xéneros literarios é a habitual nas literaturas de linguas minorizadas, minoritarias, colonizadas ou como quer que as queiramos denominar. Primeiro a poesía e, a seguir, a narrativa.

Os escritores do século XIX non sentiron a necesidade de incorporaren o teatro ao sistema literario, entre outros factores, porque este xénero está vinculado ao rexistro oral, que eles non consideraban que estivese en perigo; de feito non se produciu nignha reacción ante o feito de que, en 1867, o Gobernador da Coruña publicase no *Boletín da Provincia* a Real Orde con que se prohibía celebrar representacións de textos que non fosen, cando menos, bilingües:

Sección de orden público.— Negociado 2º. El Excmo. Sr. ministro de la Gobernación, con fecha 15 del actual, me dice lo que sigue: En vista de la comunicación pasada á este Ministerio por el censor interino de Teatros del Reino, con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan á la censura, escritas en los dialectos de algunas provincias, existiendo teatros especiales, cuyas compañías solo representan en los referidos dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente á fomentar el espíritu autonómico de las mismas, destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional: la Reina (q.D.g.) ha tenido á bien disponer que en adelante no se admitan á la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.

Algúns estudosos consideran que esta prohibición de Isabel II xurdiu unicamente para atallar o desenvolvemento do teatro catalán –argumento que non cuestionamos–, mais xulgamos improbable que, de non ser necesario, os gobernadores de Galiza a fixesen pública, como non o farían os de Valladolid ou Sevilla. A «novidade» de que fala a orde ministerial probabelmente fose a aparición en Cataluña, ou máis ben en Barcelona, de teatros e compañías que só utilizaban o catalán, e para se curaren en saúde, as autoridades prohibiron todo o teatro monolingüe que non fose español, incluíndo o popular.

Ao convencemento de que o galego non estaba en perigo como lingua falada, uníase o feito de que o programa político dos rexionalistas aspiraba a mostrar en Madrid que a cultura tradicional galega merecía ser preservada porque tiña entidade propia e uns valores morais dignos de seren protexidos; porén, esa recuperación cultural dos rexionalistas tiña moitas dúbidas a respecto do teatro, porque as representacións dra-

máticas populares que se celebraban tanto nas festas patronais como nas celebracións do Entroido non respondían a eses «valores» polo seu carácter de puro divertimento. Quizais un dos exemplos máis ilustrativos do desamor que os rexionalistas sentían polas actividades dramáticas do pobo é o de Valentín Lamas Carvajal (1849-1906), pois ninguén dubida de que foi un dos escritores máis populistas e reivindicativos da nosa historia literaria. O director da revista *O Tío Marcos d'a Portela* reproducía con frecuencia cartas de colaboradores, espontáneos ou non, que o convidaban a participar nas festas patronais das súas localidades; en xullo de 1877, Farruco Teixido animábao a se desprazar a Allariz, adiantándolle o programa de festexos:

Namentres se divirten bailando os señoritos d'a vila, a xente de ferro entreteráse con unha comedia que terá lugar n'o campo do San Benito, titulada O casamento d'un Capitán tempero, n'a que agarrarán partes o Carcaxo, que fará de duque d'a lua chea, o baron Xan Pancho, que fará de Comendador d'a rial orden de Carlos terceiro, e a fermosa e sempáteca tia Falcona, que co-a gracea e tenrura que ten no falar arrincarará vágoas como cantazos a cantos teñan o pracer d'escoitala (Anónimo 1877).

A familiaridade dos alcumes con que Farruco Teixido nomea os actores e o feito de que sexa unha función destinada á «xente de ferro» e celebrada ao aire libre, mentres os señoritos bailan no Casino, non deixa lugar a dúbidas sobre a lingua da obra. Lamas acudía con frecuencia a onde era convidado, e despois publicaba, en prosa ou verso, as incidencias da viaxe e as celebracións a que asistira. En ningunha destas crónicas fixo referencia a ningunha representación popular, aínda que nunca faltou a ollada crítica sobre o baile do Casino. Por propia iniciativa, Lamas Carvajal unicamente informou dun entremés popular destinado ás festas do Entroido de 1886, e fíxoo porque estaba convencido de que ía provocar duros enfrontamentos na localidade, en Alongos:

Pol-a mor d'un gato vai haber o demo en Alongos. Andan os mozos facendo un entremés n-o que sairá o gato que mataron a pedradas os perros xudios cando s'alcontraba empoleirado n-un nogal que s'ergue entr'a ferraña d'o señor Santiago. Dirixen a tramoya o Pantarrufas, tecedeiro que se pon á tomar o chicolate n-a ventana pra que os veciños o vexan, o cigarreiro que vende os chicotes y-o Chupalámparas, cortexo d'unha rapaza tan amiga d'os beiloteos, que non tendo con quen bailar, baila co-a sua sombra (Anónimo 1886a).

Fose cal for o resultado da representación, en marzo, un grupo de veciños solicitou do editor d'*O Tío Marcos d'a Portela* a publicación, non sabemos se total ou parcial, do *Entremés do gato* e, por este motivo, coñecemos o seguinte parlamento, titulado «O testamento d'o gato»:

N-a miña vida coidei de morrer aforcado n-as maus d'esas galafates ou d'esas perros xudíos, téndome tan estimado como me tiñan os meus amos, pero a conta saíume ô rivés, pois desde un dia que me botou a mau pol-o lombo o xudío que m'enforcou e dixo qu'estaba bô pra unha comedela, xa dei en desconfiar de tales láparos, pois xa tiñan ido buscar pxiel y-autros adramás ond'os veciños pra comer mais compañeiros meus. Esto en Alongos está en moda; pois tamén n-a víspera de san Martín a compañía patibular comeu outro n-a casa d'o Aviñao d'Outeiro. Esto púdeno contar con saúde; e denantes que se m'acabe o folgo vou dispor d'as miñas cousas, que é moi xusto que ll'as deixe á quen tanto s'acorda de min, tendo ánsia de facerme os entremeses e mais d'o enterro, pero que teñan en conta que me deixen ben enterrado que sinon levantareime d'a cova e rabuñareinos, que por algo teño sete folgos como gato.

Eu, Pantarrufas Elecís, raza d'Angola, fago testamento a nome d'unha centella que os parta á favor d'os cinco xudíos d'a Petada e mais d'outros compañeiros que son tan bôs com'eles, que lembrarei cando me cadre.

Promeiramente déixoll'ô xudío que m'escorrentou d'entr'a ferrana d'o señor Santiago, as vinte uñas, por mais que deixo de mala gana á un hirmau que n-este mundo me queda e leva o mesmo meu nome, que as d'él xa lle van gastadas d'arrabuñar n-a carniza do Concello, pero déixollas á quen m'aforcou pra que saque as papas d'a gorxa e mais pra que cando lle lea os papêis á maritornes non-os deixe saltar d'elas. Item déixolle pr'os outros catro hirmaus a miña pelica enteira, sin que naide teña que ver co-ela, pra que tapen a cara xa que non poden traguela ô descuberto. Item, déixolle pr'o Círgolas xa que vai vello e tivo calma pra faguer os entremeses, todol-os miolos d'as tripas e dous graus que me sairon entr'os lacós xa qu'él anda famento d'eles. Item, déixolle ô Cigarreiro aquel canibote qu'o [sic] que corrín o antroido co-as gatas d'este lugar, que deica pouco son todas, déixolle á él pra que regue a sua casa, e que ninguén de fora lle veña regar. Item, déixolle ô Pataco os zancos de tras, pra que c'unha cesta de patacas pase o antroido ben divirtido e traya a panza chea cando veña pra rubir ô taboleiro, que non sei se baixará vivo d'él; poida qu'os cinco xudíos o crucifiquen. Item, déixolle ô Xenro d'o Calañés a cabeza enteira pra unha caixa d'as agullas, e que lle saque os miolos e d'eles que poña unha cataprasma entr'os cadrís por ver si lle cerran as llagas e si lle calman os doores que dempois víralle o color. Item, déixolle ô Chupalámparas as duas maus dianteiras porque sei que non lle gusta a carne muy gorda cicais porqu'está afeito á comela ben seca, que a que baila co-a sombra non ten nada de gorda, pois ten mais de tola que d'outra cousa. Item mais, non podéndome esquecer d'o meu hirmau dempois de saber tanto como lle gusta a carne xa sea de lebre xa sea d'ovella, déixolle tod'o medio d'entr'as patas de tras e d'as d'iante, os riños y-os fígados (e Dios queira que se trouxe co-eles e bote os bofles). Déixolle mais o rabo enteiro e verdadeiro pra que limpe o polvo d'os vidros d'a ventana pra c'os veciños vexan cando toma o chicolate. Por último, déixolle o encargo á meu hirmau que m'enterre no seu bandullo con patacas, pimento e sal (Anónimo 1886b).

Tamén sabemos por un correspondente de *El Eco de Galicia* da Habana que nas festas do Carballiño do ano 1890 houbo unha destas representacións populares; porén, un dos testemuños máis clarificadores sobre as actividades dramáticas que el presenciaba de neno é o que nos deixou José Antonio Saco Arce, na súa obra *Literatura Popular de Galicia*:

Recordamos haber presenciado, muy niños aún, en algunas festividades del año, ciertas farsas o entremeses en gallego, cuyos interlocutores probablemente improvisaban el papel que les correspondía representar, o al menos lo ampliaban o modificaban, logrando arrancar de los espectadores abundante cosecha de carcajadas. Otras veces ponían en escena dramas relativos a la vida de San Roque o de outro santo, dramas de mérito sin duda no relevante, pero obra de algún poeta que había logrado hacer populares sus producciones. [...] El viento de la moda barre con esto, como en otras muchas cosas, trayéndonos cada día invenciones o imitaciones de fuera. Hoy día, si se trata de amenizar la solemnidad de una fiesta de aldea con alguna comedia, se va a buscar en el repertorio de los más aplaudidos vates castellanos... (Saco Arce 1987: 36-37).

A última parte do comentario de Saco Arce, a procura de textos no repertorio castelán, non pode deixar de nos remitir á comedia representada en Allariz, *O casamento d'un Capitán tempero*, que co antagonismo dun Capitán e un Comendador nos traslada ao teatro do Século de Ouro español, aínda que máis que representación dun texto alleo semelle reprodución, probabelmente bufa, dun determinado tipo de teatro. O que si semella ficar claro é que, agás as representacións haxiográficas, o teatro popular era esencialmente cómico, e mesmo as referencias que deixaron estudiosos como Saco Arce transmiten a idea de que procuraba o riso e o divertimento sobre calquera outro valor. Quizais por iso os rexionalistas centrarán a súa atención na creación do drama.

As preferencias da literatura popular galega pola temática satírica, burlesca, e a que poderíamos denominar «picante», levou a José Antonio Saco Arce a salferir a introdución da súa *Literatura Popular de Galicia* de comentarios que xustificasen a esmagante maioría da temática festiva:

Entre el desorden y los bulliciosos corros de las fuliadas y romerías, el expansivo regocijo de las ceremonias nupciales, y entre los licenciosos chistes y discreteos de los hilanderos y molinos y en las rondas y serenatas de los mozos a sus novias, es donde la musa campesina halla sus predilectas ocasiones de soltar el dique al raudal de sus inspiraciones. Y en tales circunstancias, como advirtió el malogrado Lafuente Alcántara en el discurso preliminar de su Cancionero, el hombre «se encuentra ciertamente en una disposición de ánimo muy distante de la gravedad que acompaña a las meditaciones religiosas» (Saco Arce 1987: 38).

O interese, mesmo obsesión, dos rexionalistas por presentaren perante os ollos do mundo, tanto interior como foráneo, unha imaxe idílica de Galiza, unha estampa do medio rural que rematase de vez coas acusacións de barbarie e rudeza, levounos a levantaren un veo de silencio sobre aqueles aspectos da cultura tradicional que eles consideraban pouco recomendábeis. Abondaría con lembrarmos as consecuencias que tivo para Rosalía de Castro a publicación do malfadado artigo sobre a prostitución hospitalaria, ou os durísimos ataques de Eugenio Carré contra Francisco María de la Iglesia e Roxelio Civeira polo argumento escollido por estes nos seus dramas. O primeiro levava a escena as cruentas liortas con que adoitaban rematar as festas polas rivalidades xeradas entre os mozos de distintas parroquias; e o segundo dramatizou a impunidade con que os morgados forzaban as rapazas que carecían de apoio familiar.

Para un lector de hoxe resulta difícil de entender esta postura, mais quizais sexa suficiente para achegármonos aos seus sentimentos comprobarmos os esforzos que realiza Saco Arce para xustificar a enorme cantidade de cantigas populares en que se escarnece as mulleres de idade:

Estrañeza causará al que recorra estas páginas, ver la multitud de coplas en que se ridiculiza a las mujeres ancianas [...] No son, en efecto, el despego y la falta de consideración a la vejez, cualidades características de los gallegos; y aquí hallamos una prueba más de que no siempre los cantos populares son expresión genuína de los sentimientos de la generalidad de las gentes; muchas veces no son sino caprichosos desahogos individuales. ¿Quién osaría calumniar la proverbial bondad y mansedumbre del pueblo galiciano, suponiéndole partícipe de los feroces sentimientos espresados en la siguiente copla, propia de caribes y engendro de algún desesperado enemigo del bello sexo?

Cóntasme mal d'as mulleres;  
 Pois eu quérochelles ben;  
 Salgal-as, empemental-as,  
 E botal-as n-a sartén (Saco Arce 1987: 42).

Os rexionalistas, tan conservadores na súa maior parte, debían desesperar perante o panteísmo e sensualidade que escoaban moitos dos costumes tradicionais e coa liberdade con que actuaban os mozos e mozas de aldea. Isto último levou a Saco Arce a facer a seguinte anotación nun dos contos populares que traducía ao español: «La leyenda popular añade aquí un hecho que el decoro nos mueve a suprimir». O ilustre ourensán tivo a honradez de anotar a supresión, mais outros deberon suprimir moitas pasaxes sen deixaren pegadas de que o facían. As alusións constantes ás relacións sexuais do *Entremés d'o gato* ou a linguaxe directa e aberta d' *A casamenteira*, de Benito Fandiño, así como o terríbel retrato moral do clero que realiza o autor desta última peza, poden

dar unha idea aproximada de por que, mesmo autores tan populistas, reivindicativos e católicos como Valentín Lamas Carvajal, deron as costas ao teatro popular. De todos os xeitos, debe ficar moi claro que este tipo de censura responde, na maioría dos casos, a un proxecto ideolóxico concreto: os rexionalistas tiñan que rematar de vez co tópico da galega candonga e o galego brután e salvaxe que alimentara a literatura española ao longo de máis de tres séculos, de aí a imaxe idílica que transmite unha boa parte da literatura decimonónica.

Todas estas razóns explican que cando, na década de 1880, Francisco María de la Iglesia (1827-1897) intentou convencer os seus correligionarios, os escritores rexionalistas, da necesidade de cultivaren tamén o xénero dramático, fose alcuñado de «Capitán Araña» e tivese que ser el propio quen iniciase o proceso coa publicación e estrea d'*A fonte do xuramento. Drama de costumbres gallegos en dous autos en verso* (1882). O apelativo de «Capitán Araña» indica que estaba intentando ensarillalos nunha empresa sen participar nela, é dicir, que esta anécdota, recollida por Gumersindo Placer, tivo que ser anterior á escrita d'*A fonte do xuramento*. De aí que De la Iglesia se decidise a dar o primeiro paso:

Conocía ser necesario un mártir en toda nueva iglesia, y, confiando en la indulgencia de cuantos pudieran ser mis jueces, y más acreedores a la gloria que pudiera resultar de la campaña, acepté el compromiso diciéndoles: bueno, yo romperé el fuego; pero a ver quién me sigue en la lucha. Yo recibiré los primeros golpes, a vosotros toca recoger los laureles que la suerte pudiera vedarme (Placer 1970: 478).

O seu esforzo e empeño logrou que se incluísen as obras dramáticas nalgúns Certames literarios e en certos Xogos Florais e esta dependencia dos certames acabou limitando os dramaturgos no sentido de que eran os convocadores desas xustas literarias quen decidían a extensión da peza, e tamén o xénero. Se consideramos os froitos obtidos polo teatro rexionalista en Galiza durante o século XIX, os resultados non foron demasiado alentadores, pois non soubo, ou non puido, chegar ao público. Uns porque crearon un teatro diglósico que, baseado en ridiculizar o galego e os galegos, non podía ser aceptado pola sociedade vítima do escarnio. Outros, porque nas súas arelas de crearen un teatro culto esqueceron arraigalo na realidade social do público a quen ía dirixido e, prescindindo da lección de Rosalía, alleáronse totalmente da única tradición con que contaban: a popular e oral.

A isto hai que lle engadir a existencia e o éxito dos chamados *Apropósitos* que, con motivo do Entroido ou de calquera outra celebración, se representaban nas cidades e vilas, e onde era habitual a presenza dalgún personaxe que falase galego para provocar

a hilaridade do público. É sorprendente o elevado número de obras deste tipo que se conserva, por exemplo, na Biblioteca da Real Academia Galega. Sobre elas, Euxenio Carré comentaba o seguinte:

En todos, o al menos en casi todos, figuran personaxes falando en gallego, pero desgraciadamente los autores emplean un gallego desfigurado, bárbaro y lleno de disparates con objeto de provocar la risa del público indocto, como sino [sic] pudiera conseguirse por otros medios: mas ya se ve [que] el ingenio es más difícil de encontrar que los chistes vulgares y que los retruécanos de mal gusto; y retorciendo la gramática y el sentido común están al alcance de todas las inteligencias, aun las más mediocres (Carré Aldao 2006: 131).

Á utilización dunha lingua falseada e deformada atribuía Carré a paralización do teatro galego na década de 1890, centrando as súas acusacións en Ricardo Caruncho e en Emilia Pardo Bazán. A transformación da lingua nun *patois* e a ridiculización, a través dela, do pobo galego foi unha constante nos escenarios das cidades, e esta práctica prolongouse até ben entrado o século XX. Esas obras bilingües eran o froito merado dunha sociedade diglósica, a grotesca caricatura do teatro popular xerada polas camadas máis colonizadas, que, asumindo o papel represor, transformaron nun conflito endóxico –entre galegos–, o que era un conflito esóxico, xerado pola imposición dunha lingua allea.

O teatro galego chegou ao público cando se tomou conciencia de que era necesario ampliar a práctica oral e escrita da lingua; coincidindo con esa vontade, ou como consecuencia dela, e a través da Escola Rexional de Declamación (1903) fundada por Eduardo Sánchez Miño coa axuda de Galo Salinas, as obras de Manuel LUGRÍS FREIRE encheron os teatros de Ferrol e A Coruña. A fin de contas foi tamén LUGRÍS FREIRE o primeiro orador que usou o galego nun mitin, en Betanzos, en 1907. Nesta nova etapa, en que semella que o teatro galego comeza a súa consolidación, aparecen as voces críticas sobre a etapa anterior.

Eugenio Carré Aldao (1859-1932) presentou o seu ensaio *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, aos Xogos Florais organizados polo «Recreo de Artesanos de Pontevedra» en 1912 e obtivo un accésit. Nesa altura xa era moi consciente da importancia do teatro como medio de transformación dunha sociedade e como ferramenta da súa instrución, e así o facía constar no primeiro parágrafo:

Entre todas las manifestaciones externas que más hieren la imaginación de las multitudes, y por consiguiente mayor influencia ejercen en su espíritu, siendo las adecuadas para toda educación o propaganda, ningunha otra mejor ni más directa que las representaciones teatrales (Carré Aldao 2006: 23).



Por iso dedicou as súas maiores loanzas ao teatro de Lugo tanto pola súa temática, teatro social, como pola lingua que utilizaba en contraste coa dos seus predecesores. As palabras de Carré son durísimas contra o teatro dos rexionalistas do século XIX, posto que fala de «prostitución da lingua»:

El Sr. Lugo con su primera obra teatral, *A Ponte*, se nos reveló como un genial dramaturgo con carácter propio y especialísimo, innovador y apóstol de una idea nueva, reformador del arte dramático gallego y creador de la lengua propia, prostituida hasta entonces en la escena. [...] El gallego empleado por Lugo, lo mismo en este drama [*A ponte*] que en los demás y en todas sus otras obras, es puro y correcto, que como ya dejamos dicho estuviera hasta entonces prostituido en escena (Carré Aldao 2006: 62-64).

De feito, cando comenta as obras e o modelo lingüístico utilizado por Francisco M<sup>a</sup> de la Iglesia, Eugenio Carré Aldao abre un debate sobre o rexistro lingüístico que debían utilizar os dramaturgos que aínda está sen resolver. Trátase da atribución de «criterio de autoridade» aos falantes segundo o seu grao de rudeza e ignorancia; a maior rusticidade, maior autoridade. Segundo Carré, para Iglesia esa era a maior garantía da pureza e autenticidade da lingua:

Es forzoso reconocer que si sus iniciativas y su labor fueron, hasta cierto punto, fructíferas, mejor dirigidas y encauzadas, con múltiples estudios previos, lo hubieran sido mucho más. Eso lo vemos en el drama *A fonte do xuramento*. Ni su léxico, áspero y rudo, pues el Sr. La Iglesia entendía equivocadamente que los defectos de pronunciación eran bellezas, sobre todo si eran producto de los más rústicos e inadecuados labios... (Carré Aldao 2006, 43).

A respecto da lingua doutro dos mais relevantes dramaturgos do XIX, de Galo Salinas (1852-1921), Carré Aldao o que criticaba era o seu descoñemento, aínda que recoñeceu o esforzo de aprendizaxe realizado por Salinas ao longo dos anos. Así, sobre *A torre do peito burdelo* (1891), primeira peza de Galo Salinas, declaraba:

Lo que perjudica grandemente a esta obra es la grandísima incorrección de su lenguaje y el desconocimiento imperfecto del verdadero significado o acepción de los vocablos, como los prueban con su empleo inadecuado (Carré Aldao 2006: 49).

Mais a respecto da segunda, de *Filla...! Cuadro dramático de costumes gallegas n'un acto y-en verso* (1892), recoñecía unha notábel melloría, afirmando que «el lenguaje es casi correcto y libre de los errores considerables en que incurrió Salinas en su primera obra, *A torre do peito burdelo*» (Carré Aldao 2006: 52). Para reprochar aos escritores

galegos que non se preocupasen pola calidade da súa lingua, Carré Aldao utilizou o exemplo dun dramaturgo que levaba moitos anos na emigración, Nan de Allariz (1875-1927), mais que seguía dominando e coñecendo o espírito do idioma, e aproveitaba o comentario do monólogo *Recordos dun vello gaiteiro*:

El gallego utilizado en él puede servir de modelo, a pesar de ser la obra de un ausente a muchos cientos de leguas de Galicia, y tras prolongada residencia en país extraño, a determinados escritores de nuestra región, aun cuando de ella nunca se han alejado (Carré Aldao 2006: 68).

E acababa as referencias a ese desleixamento lingüístico incidindo na diglosia daqueles que coibaban os seus escritos cando os facían en castelán, mais non cando eran en galego. Así facía a respecto do monólogo en prosa de Ramón Armada Teixeira, *Mexamorno en Viveiro* (1911):

No acertamos a explicarnos por qué escritores pulcros y cuidadosos del lenguaje al escribir en castellano, no son tan reparados al hacerlo en gallego, como si fuera un salvo conducto para todo género de licencias el uso del idioma regional (Carré Aldao 2006: 88).

Carré Aldao acaba o seu ensaio explicando por que non inclúe no seu estudo as obras de teatro que tratan temas e/ou tipos galegos escritas en castelán:

Fáltales lo más esencialísimo: el alma que está en el idioma, que es el que dá relieve, prestándole sus acentos al personaje y viviente realidad a su carácter. Así lo probó el estreno de *Esclavitud*, drama de Lugrís traducido al castellano. Con ser grande su éxito no puede ser comparado al que tuvo representándose en gallego (Carré Aldao 2006: 93).

O eco que tivera na prensa a Escola Rexional de Declamación, unido á estrea da zarzuela *Maruxa*, de Vives, volvea pór de actualidade a cuestión do teatro galego. Algúns críticos, prescindindo da lingua vehicular, celebraron a zarzuela como «galle-ga» e «regional», mentres outros denunciaban o descoñecemento da cultura e a música galegas que demostraban os autores. Entre estes últimos, un dos máis belixerantes foi o publicista Galleguito, que, no seu artigo «De arte regional», reclamaba que «el diálogo, en toda obra regional, debe ser en dialecto». A pesar desta lúcida afirmación, o xornalista ferrolán introducía na polémica un argumento que ía gozar de bastante éxito entre os detractores do teatro galego: unha eiva xenética da «raza» impedía o normal desenvolvemento da arte dramática galega:

El teatro gallego no tiene ambiente por falta de entusiasmo regional, por frialdad apática de la raza. El mismo arte, en Cataluña, no cuaja por falta de lo mismo. Lucha Borrás, como lucha Sánchez Miño en Galicia, como ha luchado algún otro. ¡No cuaja!

A pesar desta «eiva», o teatro galego contou a comezos do século XX coa axuda suplementar das ideas rexeneracionistas e os novos aires da Escola Moderna, que vían nas actividades dramáticas unha forma acaída de educaren as masas. Non é difícil acharmos na prensa da época artigos sobre as altas calidades pedagóxicas e moralizantes que pode ter o teatro. Isto traerá consigo que todas as asociacións recreativas e organizacións obreiras e relixiosas conten con cadros de declamación que, chegado o momento, incluírán no seu repertorio obras galegas: uns por ideoloxía ou sentimentalismo, e outros por facilitaren a comprensión ao público a quen se dirixen.

A defensa do idioma propio contou cuns aliados de luxo no cadro de declamación do coro popular Toxos e Froles de Ferrol, pois os seus dous únicos integrantes eran dous discípulos do creador da Escola Rexional da Coruña e da Escola Dramática de Ferrol, Eduardo Sánchez Miño: Euxenio Charlón (1888-1930) e Manuel Sánchez Hermida (1889-1940), que ademais de colaboraren na representación da zarzuela *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz, estrearon a peza *Mal de moitos*, da súa autoría. Esta pequena comedia é un simpático diálogo entre un Vello Petrucio que fai un alto no camiño, e un Mozo que despois de sete meses na emigración esqueceu tanto a lingua como o camiño da casa. A retranca con que o Vello vai desmontando os argumentos do Mozo sobre a suposta bondade do castrapo e dos costumes alleos, transformou este parrafeo nunha das pezas máis populares do teatro galego. *Mal de moitos* tivo a primeira edición ese mesmo ano de 1915 e a segunda en 1922. A defensa do idioma foi un dos temas recorrentes nas pezas dos ferroláns.

A existencia dun teatro galego era xa unha realidade incuestionábel: en 1917 están documentadas oitenta e dúas representacións en que se levaron a escena trinta e oito obras, das que vinte e unha foron estreas. Esta vitalidade provocou a reacción dos ámbitos antigalegos, que retomaron unha das polémicas máis pertinaces da historia: os criterios válidos para especificar os límites do teatro galego. A cuestión non era nova, mais agora avívase debido a que as Irmandades da Fala reclamaban desde as páxinas d'*A Nosa Terra* o criterio lingüístico como único válido para delimitar a literatura galega. Perante estas reclamacións, publicacións como *La Voz de Galicia*, da Coruña, ou *Vida Gallega*, de Vigo, insistían na galegitude das obras de Fernández Mato e Rey Soto baseándose no ambiente «regional» que describían. A pesar disto, a fins de 1917 comezaron a aparecer grupos que intentaban romper coa diglosia escénica e dedicarse única e exclusivamente ao teatro galego. Non debemos esquecer que nin sequera a Es-

cola Rexional da Coruña fora monolingüe, e que os únicos cadros de declamación que utilizaban a lingua galega con exclusividade eran os dun grupo moi reducido de coros populares dirixidos por homes vinculados ás Irmandades. Porén, que o cadro dun coro fose monolingüe cabía na lóxica social máis colonizada, pois os seus espectáculos eran populares; mais que un grupo desligado da música popular fose monolingüe significaba que o teatro galego aspiraba a ocupar o lugar do teatro español.

A creación do Conservatorio Nacional de Arte Galega anunciábase en xaneiro de 1919, mais debía ser un proxecto madurecido ao longo de moito tempo. A respecto da lingua, cumpría representar obras que non se desenvolvesen en ambientes rurais e que os seus protagonistas fosen das clases media ou alta, para desvencellar a utilización da lingua das clases populares e demostrar que o galego era válido para todos os falantes e para todos os rexistros. Había que crear un teatro que interesase ás minorías cultas, un teatro que gañase o público non por patriotismo senón polas súas calidades artísticas, e que ademais atraese tamén a clase media urbana máis colonizada, que de ningunha forma se identificaba co teatro rural. Tamén era necesario que o repertorio contase con máis obras longas, porque xa non se trataba de realizar funcións bilingües, nin festivais variados, senón de que todo o espectáculo fose dramático e en galego. Para as Irmandades da Fala a modernización do teatro ía unido á dignidade da lingua, e así o explican n' *A Nosa Terra* cando anuncian a obra de Ramón Cabanillas (1876-1959) que se vai estrear:

A nosa lingua, até agora, no teatro, non se tiña empregado senon en senso d' antigüidade, facéndoa expresadora de temas históricos, e en senso actual ageitada ao rusticismo. Dramas e comedias aldeáns, tragedias do pasado; a istes usos, mais inda con pouca eficacia e n' un número pequeno d' obras cultivarásese a forma idiomática galega [...] Mas para a dinificación *momentánea* e *urxente* do noso idioma nada juzgamos millor que as obras teatrás de tema universal nas que interveñan persoaxes d' altura, escritas en galego. Obras nas que o galego sirva samente de meio d' espresión como outro calquer idioma nazonal (Anónimo 1919a).

E insistían nesta idea cando presentaron o drama *Donosiña* (1919), de Xaime Quintanilla, e declaraban que sen a dignificación do idioma non sería posíbel a modernización e europeización do teatro.

Quintanilla, coma Cabanillas e tódo-los inteleutuaes que figuran nas fias do nazonalismo, queren que o novo teatro galego seia un teatro europeo dinificador do idioma, capaz de darlle ó idioma un valor universal. Son contrarios, pol-o momento, a ise teatro dialeutal que rebaixa a línгаа e arreda –sin razón algunha, pero arreda– a xente «ben» dos coliseus onde se representa (Anónimo 1919c).

Os tres grupos ou xeracións que protagonizaron o Segundo Renacemento da Literatura Galega –a xeración das Irmandades da Fala, o Grupo Nós e a xeración das Vangardas– traballaron a prol da creación dun teatro nacional galego, culto e moderno. Malia as diferenzas estéticas e as diverxencias sobre as estratexias para o conseguiren, todos perseguían o mesmo e se non o lograron foi por razóns políticas e históricas. O que deixaron foi un grupo reducido de obras mestras sobre as que, en parte, se alicerzou o teatro nacional galego na súa refundación na décadas de 1970.

A comezos de 1976 nacía o Centro Coordinador do Teatro Galego que, no número cero do seu *Boletín de Información Interna*, se definía «como unha alternativa práctica cara á normalización do noso teatro en todos os eidos da vida pública». Os grupos que se integraron neste Centro ('O Facho' e 'Teatro Circo', dirixidos por Manuel Lourenzo (1941) na Coruña; 'Antroido', dirixido por Roberto Vidal Bolaño (1950-2002) en Santiago; 'Candea', dirixido por Xosé Agreló Hermo (1937-2006) en Noia; 'Valle Inclán', de Lugo; 'Francisco Lanza', de Ribadeo; 'Martín Códax' e 'Rosalía de Castro', de Vigo; 'A Xuntanza do Xeixo', de Marín; 'Auriense', de Ourense; e 'Avantar', do Carballiño) entendían que esta normalización, entre outras cousas, esixía:

–Unha oución lingüística clara –uso consciente e único do noso idioma– por parte de todos os grupos teatrais galegos.

–Uns plantexamentos ideolóxicos de base nacional e popular.

Que naquel momento non todo o mundo era partidario de que todo o teatro feito en Galiza fose en galego fica demostrado co feito de que durante a II Mostra de Teatro de Vigo, celebrada en xullo de 1976, o Centro Coordinador programe unha Mostra paralela de Teatro Popular por mor de que practicamente foran excluídos do programa oficial, que só contaba cun grupo galego fronte a cinco de fóra.

Cando na década de 1980 os integrantes da Compañía Luís Seoane, con Manuel Lourenzo á fronte, inauguraron a sala do mesmo nome, no texto de presentación, e xustificación, que viu a luz no primeiro número de *Caderno do espectáculo*, os responsábeis da compañía realizaban un breve resumo da traxectoria do teatro galego na década anterior:

Na década dos setenta, surxe un movemento teatral de grupos puramente vocacionais que ven no teatro un medio de colaborar ao rexurdimento do País nos aspectos cultural, social e político. Entre as conquistas importantes destes grupos sinalamos, en primeiro lugar, a implantación do uso do galego no escenario, que hoxe é unha realidade irreversible.

E efectivamente podemos considerar que até 1998 o teatro estaba normalizado, porque nese ano o teatro institucional galego presentou como programación catro obras en español. O «buque insignia do teatro galego» –como gustaba de chamar o seu responsábel ao Centro Dramático Galego– renunciaba á lingua galega co gallo das celebracións do 98. O pasmo e indignación da maior parte do colectivo teatral e intelectual levou a reclamación ás rúas, mais o dano xa estaba feito.

### Referencias bibliográficas

Anónimo (1886a): «Casos e cousas», *O Tío Marcos d'a Portela* 117, 28 de febreiro.

Anónimo (1886b): «O testamento do gato», *O Tío Marcos d'a Portela* 118, 7 de marzo.

Anónimo (1919a): «Nosos poetas e a prosa. Unha obra teatral de Cabanillas: *A man de Santiña*», *A Nosa Terra. Boletín decenal* 77, 6 de xaneiro.

Anónimo (1919b): «O rexurdir do teatro galego. Inaugurazón do noso Conservatorio. Estrenouse *A man de Santiña*», *A Nosa Terra. Boletín decenal* 87, 25 de abril.

Anónimo (1919c): «No Conservatorio Nazonal de Arte Galego. *Donosiña*, drama moderno de Xaime Quintanilla, *A Nosa Terra. Boletín decenal* 90, 25 de maio.

Carré Aldao, U. (2006): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego* (A Coruña: Publicacións da Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' da Universidade da Coruña).

Placer, G.: «O primeiro drama galego *A fonte do xuramento*», *Grial* 30, 1970, 478-484.

Saco y Arce, J. A. (1987): *Literatura Popular de Galicia* (Ourense: Deputación Provincial de Ourense).

Teixido, Farruco (1877): «Carta de...», *O Tío Marcos d'a Portela* 53, 6 de xullo.