

O GRUPO OURENSÁN E O TEATRO¹

Laura Tato Fontaiña
Universidade da Coruña

Entre as varias cuestións que están sen esclarecer na historia do teatro galego, quizais unha das máis rechamantes sexa o morno interese, case desinterese, que mostraron os intelectuais e escritores máis salientábeis do Grupo Ourensán en participaren na renovación dramática e na conseguinte consecución dun moderno teatro nacional que, por contra, resultaba imprescindible para outras figuras - políticos, artistas e pensadores - da talla, por exemplo, de Afonso R. Castelao ou Antón Vilar Ponte. Non é preciso lembrarmos que formaban parte do grupo de Ourense algunhas das figuras máis relevantes tanto do nacionalismo como da renovación literaria e cultural: Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Florentino Cuevillas, Antón Losada Diéguez etc. Somos conscientes de que a declaración con que acabamos de abrir este relatorio necesita unha xustificación demorada que pasamos a expor.

Un dos feitos que máis sorprende cando se estuda a obra dramática de Ramón Otero Pedrayo é que a súa primeira obra, *A lagarada. Farsada dramática pra lêr*, publicada pola Editorial Nós, non merece ningunha recensión por parte da revista *Nós*. Non existe ningunha razón externa para este silenciamento: a súa publicación anunciouse no derradeiro número da revista do ano 1928 e xa figura nas listaxe de fondos da editora en marzo de 1929. En contraste con esta ausencia, *A Nosa Terra* non aforrou louvanzas ao autor, incidindo tanto na orixinalidade como na novidade da peza:

¹ Este traballo forma parte do Proxecto de Investigación FFI2009-08619 'Recuperación do Patrimonio Teatral Galego (1880-1923)' subsidiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

N'ela danos Otero Pedrayo unha proba mais da súa inmensa cultura e capacidade creadora. Un xenio novo na nosa literatura teatral que lembra a Valle-Inclán na súa actual época, mais con propia orixinalidade e con gran sabor racial como toda a obra literaria do ilustre cadeirádico ourensán.

(Anónimo, 1929a)

As únicas liñas que se lle dedicaron á traxedia de Otero na súa revista, en *Nós*, viron a luz meses máis tarde, dentro da recensión correspondente ao drama de Álvaro das Casas, *A morte de Lord Staüler*. Xa no primeiro parágrafo, o anónimo redactor – probablemente o propio Vicente Risco –, mostraba un certo desacordo cos criterios da editora na selección de textos para a colección de teatro. Nese contexto é cando se cita a obra de Otero Pedrayo:

Pubricouse iste novo volume da coleición *Teatro Galego*, de NÓS, que leva xa publicados uns cantos. É unha boa obra a da Editorial NÓS. Non é que toda-las obras publicadas teñan un valor de novidade, com'as do teatro irlandés, nin que todas elas señan dende logo doadas pra seren representadas. N'iste mesmo volume, cecais Álvaro de las Casas propúxose mais que nada facer teatro pra ler. Tampouco a *Lagarada* d'Otero Pedrayo foi feita ao que semella pensando en que fose levada ao teatro. Anque seña sempre por afeizoados, inda se representan bastantes obras galegas, e realmente hai demanda d'elas, por mais que as condizóns da cousa non señan das que poida dar ilusión a ningún autor.

(Anónimo, 1929b)

Aos primeiros reproches á casa editora (porque non todas as obras seleccionadas tiñan «valor de novidade») súmanse os reproches aos autores (Álvaro das Casas e Otero Pedrayo) porque os seus textos non estaban escritos pensando nos medios con que contaban para as representacións os numerosos grupos que, na altura, florecían por todo o país. Mais o anónimo crítico comprendía que as pésimas condicións en que

eses grupos, todos amadores, realizaban as súas actuacións, desanimasen os dramaturgos.

Resulta cando menos sorprendente que a revista *Nós* non publicase unha recensión de *A lagarada*, porque comentaba amplamente as obras de Otero Pedrayo e, ademais, o propio Vicente Risco se ocupaba case sempre de facer a crítica das obras dramáticas publicadas nestes anos: *O Mariscal*, de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte (Risco, 1926b); *Hostia*, de Armando Cotarelo (Risco, 1927c) e mais *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste (Risco, 1927d).

Polas mesmas datas en que saía do prelo *A lagarada*, o coro ourensán “De Ruada” ofrecía unha homenaxe ao seu dramaturgo de cabeceira, Xavier Prado “Lameiro”, pagando a publicación das súas obras completas en tres volumes. O veterinario Xavier Prado – home de ideoloxía conservadora, na liña do «rexionalismo relixioso e ben pensante» (Beramendi, 2007: 442) – formaba parte da Irmandade da Fala local desde a súa fundación; estivera, con Hixinio Ameixeiras, ligado á publicación *O Tío Marcos d'a Portela* na súa segunda época, e foi, desde o mesmo momento da súa creación, o fornecedor de obras dramáticas do cadro de declación do coro local. No prólogo do volume *Monifates*, titulado “Ó leutor”, Lameiro afirmaba categoricamente que o teatro galego, se quería subir aos escenarios, só podía ser costumista:

Sei dabondo que a miña labor teatral é cativa, pro tamén sei que na actualidade non pode haber máis teatro netamente gallego que o teatro do agro e o hestórico: o primeiro representable; o segundo, somentes literario. Co tempo, Dios dirá.

(Prado, 1995a: 57)

A Nosa Terra publicou a recensión dos tres volumes (*Cóxegas e Moxenas*, *Farsadas* e *Monifates*) de Lameiro felicitando o autor e incidindo, a respecto dos libros de comedias, no “enxebriño” do seu teatro. A revista *Nós* xa se adiantara ao boletín coruñés na crítica dos volumes e, comentando o prólogo do autor, cuestionaba as categóricas afirmacións de Xavier Prado sobre a identificación de teatro galego co teatro ruralista:

O Lameiro pensa que “non pode haber mais teatro neta-mente galego que o teatro do agro y-o hestóreco”, cousa que – apesares de seren tamén os camiños que leva o teatro irlandés moderno – pode ser discutida, mais que algo de razón debe ter, próbano os eisitos que leva tido, próbao o ben que atinou cos gustos do noso púbrico, e sabido é que no teatro, o púbrico é o que manda. Ademais, o Lameiro non lle pide o teatro galego mais do que hoxe pode realmente dar, e por iso total-as suas obras son de doada realizazón na escea.

(Anónimo, 1929c)

Nesta ocasión, o crítico de *Nós*, aínda que considera discutíbeis as declaracións de Lameiro, acaba dándolle a razón polo éxito que colleita entre o público dos coros. As súas dúbidas acerca da idea de que o único teatro “representábel” era o costumista acaban resolvéndose a favor da decisión do público. Isto non responde en absoluto ao posicionamento que mantivera Vicente Risco cando se planificaba a renovación dramática. En 1919, respondendo a un artigo que no *Diario de Orense* publicara Eugenio López Aydillo, Risco, desde ás páxinas de *A Nosa Terra*, defendía o dereito dos dramaturgos galegos a tratar todos os temas imaxinábeis e expresaba a súa confianza na renovación teatral iniciada por Ramón Cabanillas con *A man de Santiña* e continuada por Xaime Quintanilla en *Donosiña*:

Apenas s’o noso teatro principia a rebulir no berce. O profesor López Aydillo non sabe *o que vai sere* o teatro galego.

Dóese de que se produzan obras de teatro *escritos en galego* - primeira proba de desleigamento- de que se repitan os temas, de que tratan d’amores e de políteca...

As cousas que di o profesor López Aydillo están moi ben ditas pra cand’un se pon, como Paul Fort, como Lugué Poe, como Peladán, com’os do Teatro d’Arte de Moscou, por riba de todol-os filisteismos, a facer definicións de puridad artistica, cand’un vai citar a Strindberg, a Hampt-

maun, a Maeterlinck; non cando se vai citar o Ibsen da Tauromaquia...

Pode ser qu’a algúns lles guste, i-hastra que lles non conveña, qu’as reivindicacións polítecas e sociaes se leven o teatro... Mais, créam’o profesor López Aydillo: s’o pobo galego sint’arelas de libertade políteca e social, os dramaturgos galegos fan ben en espresaló sentir do pobo. [...] O noso teatro será hastra d’agora costumbrista e plebeio. Pois máis vale que sexa d’iste xeito, e non que sexa unha imitación da pésima literatura qu’ench’os teatros da Corte.

O teatro galego xa fará o seu camiño. Despois d’*A man de Santiña* de Cabanillas, despois da *Donosiña* de Xaime Quintanilla, temos dereito a agardar algo. O que seguro é que non hemos ir buscal-os nosos mestres nos arredores sa Porta do Sol.

(Risco, 1919)

Esta é unha das poucas ocasións en que Risco declara abertamente o que pensaba do teatro que representaban os cadros de declamación dos coros populares e, en xeral, todos os grupos amadores: que era «plebeio». Con todo, tiña confianza na súa modernización, e así, en 1921, a pesar de que acababa de fracasar o Conservatorio Nazonal de Arte Dramática e que o seu impulsor, Antón Vilar Ponte, tivera que pactar cos sectores máis conservadores unha reforma menos drástica (Tato Fontaiña, 1997), Vicente Risco publicaba en *A Nosa Terra*, o pequeno ensaio “Teoría i-Estoria do drama”. Neste texto declaraba expresamente que «poidera servir pr’os galegos qu’escriben pr’a escea», e para eles realizaba un breve resumo das tendencias e tipos de teatro que se facían polo mundo «deixando o teatro oriental (indo, chino, xaponés, persa)» (Risco, 1921). A esa confianza nas posibilidades de modernización do teatro temos que atribuír a escrita da súa única obra dramática, *O bufón d’El Rei*, peza con que inauguraba, en 1924, a tendencia simbolista na historia do teatro galego.

Debemos pensar, xa que logo, que nos anos transcurridos entre a planificación cultural das Irmandades da Fala (que incluía a moderniza-

ción do teatro) e o final da década dos 20, Risco viviu un proceso ideolóxico e/ou vital que desembocou na renuncia a esa renovación. En 1926 aínda non parecía ter moitas dúbidas ao respecto, pois puña fin á polémica sobre o teatro galego xerada, desde as páxinas de *El Pueblo Gallego*, por Correa Calderón e secundada por Rafael Dieste (Tato Fontañá, 1997: 166-176), sentenciando que había que deixar de discutir, esquecer o público e escribir :

Os satisfeitos apóñeno a dificultás de realización. Os insatisfeitos á ruindá de produción. E a mala fada pende, sen volta, no pésimo eixemplo do teatro castelán.

O primeiro é esquecer o que son os *rompimentos*, o *foro*, a *lateral dereita*, a *lateral esquerda*, o *mutis*, o *primeiro término* e o *foro*.

O segundo, esquecer o público.

O terceiro, escribir.

(Risco, 1926)

Contrasta vivamente esta orde de esquecer o público coa frase *o público é o que manda* utilizada, como vimos antes, en 1929 a respecto das obras de teatro de Lameiro. Esa mesma renuncia debe de estar tamén tras a posición de Otero Pedrayo fronte a súa propia produción dramática, pois unicamente iso pode explicar unha serie de feitos, silencios e comentarios que pasamos a expor. En 1930, un ano despois da publicación de *A Iagarada*, Xoan Carballeira entrevista ao señor de Trasalba para *El Pueblo Gallego* e, cando lle pide que relacione os libros que ten publicados, o polígrafo ourensán esquece citar a súa única obra dramática:

- ¿Qué publicó usted?
- Tres novelas cortas. *Os camiños da vida*. *Una Guía de Galicia*. *Una Síntesis xeográfica de Galicia*. Un libro de *Paisajes y problemas geográficos de Galicia*.

(Carballeira, 1930: 6)

E este esquecemento resulta máis sorprendente se temos en conta que, na pregunta anterior, o entrevistador se interesara polas súas preferencias como lector, e Otero Pedrayo antepuxera o teatro ao ensaio:

- Dígame, Pedrayo, sus aficiones literarias.
- Apasionado por la novela y la leyenda y los líricos. Menos por el Teatro. Muy poco por crítica y ensayos.

(Carballeira, 1930: 6)

Que a actitude de Otero Pedrayo a respecto da posibilidade de chegaren a renovar o teatro galego non se correspondía xa co feito de ter escrito unha obra como *A Iagarada* aparece explícito nun dos artigos que, en 1933, publica no *Heraldo de Galicia*, en que parecía adiar a creación dun teatro nacional para un futuro incerto:

Hoxe dan o tón da nosa cultura os artistas, pintores, dibuxantes, escultores. Virán os arquitectos, non dubidalo, tardarán un pouco máis, os músicos. [...] Por iso as formas da cultura non literaria teñen agora que triunfare na nova primadía [sic] galega. E nas literarias o ensaio, cecáis a novela e de fixo o teatro, máis adiante cando Galiza recriada precise a forma urbán de esaltación dramática e cómica dos temas universais e tratados asegún a maneira galega.

(Otero Pedrayo, 1933)

Parece, por tanto, que nesta altura nin Otero Pedrayo nin Risco acreditaban na necesidade (ou posibilidade) dun teatro nacional actualizado e moderno, e isto é o que se deixa ler entre liñas na correspondencia en que Castelao intenta romper a resistencia do grupo ourensán a colaborar na renovación dramática. En 1934, cando perdidas as eleccións, o Partido Galeguista redefine a súa estratexia, e Castelao e Otero Pedrayo, sen actas de deputados, volven á vida cultural do país, o rianxeiro, desde Pontevedra, diríxese ao señor de Trasalba para que, con Risco e Cuevilas, opinen sobre os deseños que lles remite:

Hoxe escriboche para que me ourentedes para que me axudesdes e para que colaboredes núnha obra que vou iniciar. Metéuseme na cachola facer teatro galego. Recibirás por este mesmo correo un paquete certificado con dibuxos que ti, Risco e Floro debedes mirar e discutir, dispostos a axudarme. Eu estiven pensando e decateime de que non pode haber teatro galego por falla de actores aínda que tivesemos obras i-entón é preciso idear algo para facer espectáculos de teatro sen actores. É para darvos idea do que eu cheguei a idear fixen unha proba, un proeiro de obra que vos mando para que vos decatedes mellor.

Non é unha peza de teatro para facer sinon un ensaio que sirva como amostra d'un xénero. Nada máis.

Como non temos actores ocorrúeseme que se podía facer unha obra na que os personaxes aparecesen con caretas. Xa fai tempo que o pensei. As caretas fanse moi ben. Craro está que non é o teatro antigo, pois as caretas son máis humanos, caretas de antroido, feitas de cartón, moi expresivas. Un personaxe pode sair cunha careta diferente en cada escea, según o que teña que representar.

(Castelao, 2000: 218-19)

O 5 de marzo de 1934, desde Pontevedra, Castelao volve escribir a Otero Pedrayo, demandando axuda para un obxectivo concreto e explícito. Estaba retomando o vello proxecto de 1921 de crear un grupo de Teatro de Arte (Tato Fontaiña, 2001) e, polo que explica na misiva, podía contar co persoal da Polifónica para montar unha obra longa, en tres actos:

Collín un asunto calquera e fixen un acto en cinco cadros ou esceas. Antramentras se preparan as esceas pode haber un explicador que fale. Nestas obras, un pouco rusas, debe haber bastante música, algo de poesía, etc.

Ti, Risco e Floro ollade os dibuxos que vos mando e pensade neso, a ver si vos animades a compor unha obra en tres actos. Eu encargaría-me da parte plástica. Buscare-

mos o músico (aquí está Iglesias Vilarelle con quen falei xa). Eu comprométome a poñer a obra en escea con xente de Pontevedra. Craro está que o que vos mando non serve, debemos buscar un asunto e logo ver se se pode representar nese xeito.

Como debemos facer moitas cousas, aparte do da política, compre que traballemos ben e moito. Eu propóño-vos eso e vós xa diredes. Deixádevos de alaudos, porque eu non son capaz de facer esa obra. Necesito de vós. Buscade asuntos e a traballar.

Devólveme eses dibuxos, porque teréi que mostralos aquí aos rapaces a fin de ílos preparando.

Ti que tes tanta maxinación a ver se inventas un asunto pra esa obra. O Risco é tamén home de maxinación e vé ben as nosas cousas. O Floro será o crítico que nonos deixe facer parvadas...

(Castelao, 1976)

As «cousas rusas» remiten directamente aos *Diarios de Arte*, cando anotaba en París as súas impresións sobre o Teatro do Morcego de Nikita Balief. Esa obra longa, en tres actos, cun «explicador» que se dirixía ao público directamente, non foi escrita, que saibamos, nin por Otero Pedrayo nin por Florentino Cuevillas nin por Vicente Risco, mais si por un home da xeración seguinte, un vangardista que, nesa altura, vivía en Ourense, ao amparo e protección dos nacionalistas ourensáns. Estamos a nos referir á obra que leva por título *A mecada*, de Luís Manteiga (Tato Fontaiña, 2003).

Porén, Otero Pedrayo cumpriu coa petición de Castelao a respecto do pequeno Teatro de Arte para o grupo das Mocidades Galeguistas enviándolle o manuscrito que coñecemos como *Teatro de Máscaras*. A estes textos ten que se estar a referir Castelao na carta do 9 de maio de 1934, de que só se conserva o seguinte fragmento:

Estou agardando esa obra que me ofereciches. Eu tamén pensei outra; pero todas son macabras. Mándamas axiña e

despois pónome á fala contigo pra adaptalas. Neste vran quedará todo preparado para comezar a tempada de inverno co teatro galego. Teño fe no éxito. Estou seguro que entre tí e máis eu faremos algo bo. Xa verás.

(Castelao, 1976b)

A idea de que ese mesmo inverno se estrease o Teatro de Caretas tivo que ser adiada, a pesar de que o día 19 de xullo, *El Pueblo Gallego*, na información sobre as Mocidades Galeguistas de Pontevedra, comunicaba que se fixera a lectura e explicación escenográfica de *Pimpinela*. A causa do adiamento foi o desterro de Castelao a Badajoz, desde onde, con motivo da felicitación que enviou a Antonio Blanco Porto por mor do éxito da Polifónica de Pontevedra en Portugal, o rianxeiro lamentaba o abandono do proxecto: «¿Cando iremos a Portugal co Teatro de Arte? ¡Quién sabe!» (Castelao, 2000: 223).

En marzo de 1935, o correspondente de *El Pueblo Gallego* en Pontevedra, na súa crónica do día 29, lamentaba que non avansasen con máis rapidez os ensaios do cadro de declamación das Mocidades que ese verán debería acompañar ás Misións Pedagóxicas que enviaba o goberno da República. O obxectivo disto era que o grupo pontevedrés mostrase por toda Galiza o modelo que deberían seguir todas as agrupacións para conseguiren a renovación da escena. Quizais fose neste curto período de tempo (1934-1936) e por mor do proxecto de Castelao, cando Otero Pedrayo comezase a cambiar a súa posición a respecto da renovación dramática, porque na escura década de 1940 publicou en *La Noche* (Otero Pedrayo, 1991) algúns minúsculos textos co título de *Teatro de Máscaras*². A utilización deste título, e do seu contido, debeu ser como unha chiscadela de ollo para aqueles sobreviventes que participaran na abortada experiencia do Teatro de Caretas e tamén para o propio Castelao, exiliado en Buenos Aires.

Tanto se cambiou a súa actitude a respecto da renovación dramática antes de 1936 como se a mudanza foi despois da sublevación fascista,

² Foron publicados o 22 de novembro de 1947; o 17 de decembro de 1948; o 7 de febreiro e mais o 5 de marzo de 1949.

o caso é que o propio Otero Pedrayo acabou explicando as razóns do seu desinterese polo teatro. En 1958, e co gallo dunha homenaxe que lle estaban preparando no Centro Gallego de Caracas, Cosme Barreiro sostivo co señor de Trasalba un "Parladoiro" onde lle preguntou se faltaba algo nas letras galegas da época desde o punto de vista da creación orixinal. Otero Pedrayo contestou, sen o dubidar, que botaba en falta un teatro e que atribuíu esta carencia ao feito de que, durante unha época determinada, pensaban que para telo era necesario que existise en Galiza unha grande cidade:

Un teatro. Os meios e gostos de hoxe desbotan a idea vella de ser preciso pra o escenario o clima de gran cidade. A aldea galega – co seu humorismo, o seu amor das fermosas falas, o seu gosto de trocamentos de sutaque – pide e chora por un teatro que na técnica de arestora colle todas as formas e novidades, e inda outras valentías xogantinas ou embrulladas e adurmidas no empeitizo do noso pobo. Tanto – pra min máis – como misións biolóxicas e pedagóxicas por as aldeas, temos fame de teatro e de poesía.

(Barreiros, 1958: 28)

A mesma idea de que sen grande cidade sería imposible conseguir un teatro moderno e de calidade fora explicitada por Xavier Prado "Lameiro", en 1929, no prólogo ás súas *Farsadas*:

Galicia, que noutras manifestacións artísticas está moi ben, anda nestas angueiras do teatro e da música dabondo retrasada, e coido que inda ha chover moito denantes de que poida poñerse ó día, pois non é fácele improvisar a gran cidade que ha soste compañías e estimular autores de teatro galego.

(Prado, 1995b: 15-16)

A cuestión de se o atraso económico, social e cultural de Galiza tiña as súas raíces na ausencia dunha cidade como Barcelona (ou Dublín) tivera como primeiro mentor, xa na época do Provincialismo, a Antolín Faraldo. No tempo das Irmandades da Fala, foi Antón Vilar Ponte quen, na

década de 1920, reabriu esta vella polémica que dividía os nacionalistas (Beramendi, 2007: 595-600). Vicente Risco negaba a necesidade de que houbera unha grande cidade para que a economía arrincase, e mesmo a consideraba como un problema porque «Galiza é unha gran comunidade agraria. Eis a nosa forma social enxebre» (Risco, 1923). De feito, a Irmandade Nazionalista Galega fundada en 1922 polo grupo de Ourense, cando se produciu a escisión das Irmandades da Fala, a base social que procurou foi de ámbito agrario:

Pero os seus maiores esforzos centráronse no obxectivo de facerse coa dirección política do agrarismo. Xa veremos que a penetración da ING no agrarismo en tan breve espazo de tempo deu uns resultados que, de non truncarse polo golpe de Estado de Primo de Rivera, parecían abrir ó nacionalismo grandes posibilidades de ampliar considerablemente a súa base social na Galicia vilega e rural.

(Beramendi, 2007: 689)

A respecto do teatro, resultaba evidente que, na altura, estas bases agrarias aplaudían con entusiasmo as obras costumistas que representaban os coros populares, de aí que na “Proposta para a IV Asamblea Nacionalista” que tiña preparada Antonio Losada Diéguez, a cuestión do teatro, abordada na sección de “Táctica”, aparece vinculada aos Coros Populares: «I) Propaganda d’os Coros e d’o Teatro» (Losada, 1985: 380). Xusto Beramendi considera que durante a Ditadura de Primo de Rivera os dirixentes do Grupo de Ourense tiveron que manter tanto as súas relacións como a súa influencia sobre os dirixentes agrarios, porque sen iso non se podería explicar o resultado alcanzado nas eleccións municipais de abril de 1931, resultado que lles deu o pulo necesario para constituíren o Partido Nazionalista Republicán de Ourense, presidido por Otero Pedrayo:

Parece claro que, malia a desorganización e o desánimo confesado reiteradamente polos dirixentes ourensáns da ING a partir de 1923, continuaron facendo ás agachadas un permanente labor de proselitismo durante os anos da Ditadura non só na capital senón tamén no conxunto da

provincia porque en caso contrario non se entendería que en 1929-1930, á parte dos novos continxentes mozos, o nacionalismo apareza tamén fóra do reduto capitalino en que antes se mantivera recluído permanentemente. Instrumentos dese proselitismo foron o maxisterio desde as súas cátedras de Risco e Otero, a influencia da revista *Nós*, a consolidación das relacións con dirixentes agrarios da provincia e a ampliación da rede de contactos persoais con profesionais das vilas.

(Beramendi, 2007: 793-794)

Probabelmente, nin Vicente Risco nin Ramón Otero Pedrayo eran capaces de se imaxinaren a si mesmos como autores de teatro costumista, e tampouco eran quen de acreditar en que as novidades estéticas e artísticas que eles aportaban ao sistema literario galego puidesen ser aceptadas, e entendidas, polo público rural e labrego que constituía a base social para a que traballaban. De aí que renunciásen a renovar o teatro, pois, non sen certo paternalismo, supuñan que só o público urbano podería entender e gozar da renovación dramática. Rexeitaban a cidade porque lle negaban as cualidades de autenticidade que pretendían para a súa Galiza ideal, mais consideraban que sen ela non podía existir a moderna arte dramática que eles mesmos comezaran a construír con *O Bufón d’El Rei* e *A lagarada*, respectivamente.

Parecería máis lóxico que renunciásen á renovación do teatro aqueles artistas e intelectuais que consideraban a consecución dunha grande cidade como un elemento fundamental no logro dunha Galiza moderna, cosmopolita e cunha economía próspera. Mais non foi así. Antón Vilar Ponte, que sempre pensou que cunha Barcelona galega teríamos resoltos moitos dos males do país, non deixou nunca de explorar vías de renovación teatral nin de clamar desde as páxinas da prensa por unha planificación do teatro galego que atendese ás dúas fronteas: por unha banda, reclamaba a escrita de *folk-dramas* destinados ao público maioritario e popular dos coros e, pola outra, a creación de grupos de Teatro de Arte para as minorías urbanas, cultas e vangardistas. Tamén Castelao acreditaba en que era posíbel conseguir a renovación estética da escena por

moi rural e labrego que fose o público, razón da súa insistencia perante o grupo de Ourense para que colabosen no proxecto. Efectivamente, nin en Antón Vilar Ponte nin en Afonso R. Castelao hai pinga do paternalismo que asulaga as declaracións de Prado "Lameiro" e que tamén se agacha tras as reticencias dos restantes membros do grupo ourensán.

Como dixemos máis arriba, non sabemos se a postura de Otero Pedrayo virara xa nos últimos anos da República, cando escribía o *Teatro de Máscaras* para Castelao, ou se o cambio se produciu anos máis tarde, despois da sublevación fascista, mais o certo é que en 1973, na carta en que responde a unha enquisa do Teatro Circo, dirixíndose a Manuel Lourenzo, o señor de Trasalba asume que se equivocaron, e declara que, nesa altura, acredita en que inclusive o público labrego tería aceptado a renovación que para o teatro galego representaba a farsa:

Eu de teatro sei poco. Teño matinado moitas farsas e case ningunha escrita. Ou escritas e rachadas. Gosto moito do movemento de hoxe a prol dun Teatro galego.

A obriga de afondare os alicerces e erguere as bases de unha cultura galega anovadas, fíxonos ós esquirtores da xeración "Nós" escolmar millor a novela, o ensaio, o artigo. Daquela era difícil concebir o teatro lonxe da cidade e do público cidadán. Un erro de principio. Daquela houberase maquiado con boas farsas o mundo labrego.

(Lourenzo e Pillado, 1979: 94)

Como conclusión podemos tirar que o proxecto político da dereita galeguista ourensá –que contaba nas súas fileiras co dramaturgo máis orixinal do momento, con Ramón Otero Pedrayo–, reduciu as posibilidades de renovación dramática e abandonou os palcos ao cuestionábel gusto e criterio de escritores que, como Xavier Padro, permanecían ancorados no máis reseso costumismo do século XIX.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (1929a). "A *lagarada, farsada dramática* por Ramón Otero Pedrayo". *A Nosa Terra*, nº 260, 1 de maio.
- _____ (1929b). "A *Morte de Lord Staüler* por Álvaro de las Casas". *Nós*, nº 70, 15 de outubro.
- _____ (1929c). "Monifates (teatro), *Farsadas* (teatro), *Coxegas e Moxetes* por Xavier Prado (Lameiro)". *Nós*, nº 64, 14 de abril.
- BARREIROS, Cosme (1958). "Parladoiro. Otero Pedrayo opina sobre os problemas da nosa cultura". en *Ramón Otero Pedrayo. Homenaxe da Galicia Universal*, Caracas, pp. 25-29.
- CARBALLEIRA, Juan (1930). "Panorama intelectual de Ramón Otero Pedrayo. Otero Pedrayo en 25 preguntas". *El Pueblo Gallego*, 2 de marzo. Traducida ao galego en SALAGADO, Xosé Manuel (2001). "Tres entrevistas con Otero Pedrayo". *Grial*, nº 150, pp. 209-226.
- CARDEÑOSO ÁLVAREZ, Severino (1979). *Nuestro amigo Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: Zero-ZYX.
- CASTELAO, Afonso D. R. (1976). "Unha carta de Castelao ao escritor ourensán". *Grial*, nº 54, t. XIV, pp. 271-272.
- _____ (1976b). "Notas. Fragmento dunha carta de Castelao ao escritor ourensán". *Grial*, nº 54, t. XIV, pp. 276.
- _____ (2000). *Obras Completas. Correspondencia 6*. Vigo: Galaxia.
- LOURENZO, M. e PILLADO, F. (1979). *O teatro galego*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- LOUSADA DIÉGUEZ (1985). *Obra Completa*. Edición ó cuidado de Justo G. Beramendi. Vigo: Edicións Xerais.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1933). "O estilo das culturas". *Heraldo de Galicia*, 23 de xaneiro.
- _____ (1991). *Teatro ignorado*. Edición e estudo de Aurora Marco. Compostela: Laióvento.
- PRADO "LAMEIRO", Xavier (1995a). *Obra completa III. Monifates*, edición de Marcos Valcarcel. Concello de Ourense.
- _____ (1995b). *Obra completa IV. Farsadas*, edición de Marcos Valcarcel. Concello de Ourense.

- RISCO, Vicente (1919). "Prosas galeguistas". *A Nosa Terra*, 1917, 5 de decembro.
- _____ (1921). "Teoría y-Estoria do Drama". *A Nosa Terra*, nº 148, 1 de outubro.
- _____ (1923). "O problema da grande vila". *Rexurdimento. Orgao da I.N.G.*, 2ª época, 1 de xaneiro.
- R(ISCO), V(icente) (1926a). "Os homes, os feitos, as verbas. Porfias diversas". *Nós*, nº 26, 15 de febreiro.
- _____ (1926b). "*O Mariscal, traxedia histórica*". *Nós*, nº 35, 15 de novembro.
- _____ (1927c). "*Hostia*". *Nós*, nº 38, 15 de febreiro.
- _____ (1927d). "*A fiestra valdeira*". *Nós*, nº 42, 15 de xuño.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1997). *Teatro galego 1915-1931*. Compostela: Laiovento.
- _____ (2001). "A construción dun teatro nacional en Castelao", en CONSTENLA, G. e PORTA, P. (eds.), *Castelao. Co pensamento en Galiza. Actas do Congreso*. Pontevedra: Concello de Pontevedra/ AS-PG/ Universidade de Vigo, pp. 39-48.
- _____ (2003). *Teatro galego. Luís Manteiga*. Sada: Edicións do Castro.