

45

O teatro actual

LAURA TATO FONTAÑA



Jenaro Marín das Mariñas do Valle. Abaixo, Daniel Cortezón nunha fotografía de finais dos anos cincuenta.

A respecto da literatura dramática, a sublevación de 1936 e a ditadura franquista tiveron unhas consecuencias máis nefastas que para o resto das manifestacións literarias, pois na década dos 40 as escasísimas actividades teatrais que se permitiron serviron unicamente para fixar a crenza de que o teatro galego fora sempre costumista, ruralista e dunha ínfima cualidade.

Quizais inspirada en Primo de Rivera, a ditadura franquista consentiu a pervivencia daqueles coros populares que estaban dirixidos por homes adictos ao réxime, e mesmo os subvencionou nos anos da máis absoluta miseria (o 25 de xuño de 1948 o Libro de Actas do coro Toxos e Froles recolle a promesa feita polas autoridades de aumentar en 2.000 pts. a subvención de 10.000 que estaban recibindo). Isto vai provocar que as agrupacións que inclúan teatro nos seus festivais "retoquen" os textos para que sexan aprobados pola censura, que borren o nome dos autores perigosos, e que



cheguen a apropiarse das obras. Así, o cadro de declamación de Toxos representa, sen citar ao autor, no Teatro Xofre de Ferrol, *Na casa do ciruxano*, de Roxelio Rivero (19.1.1940); *O miñado e mais a pomba*, de Avelino Rodríguez Elías (7.2.1940); *Pra vivir ben de casados*, de Leandro Carré (8.5.1942); e recupera a adaptación de Teruca Bouza de *O médeco a paus*, de Molière (7.2.1940).

Repetindo o acontecido durante a ditadura de Primo de Rivera, os coros intentaron buscar o éxito a través das pezas de carácter lírico: o coro coruñés Cantigas da Terra representa a vella estampa *Muiñada* (24.11.1943); os lucenses Frores e Silveiras e mais Cántigas e Agarimos estrean a zarzuela *¡Non chores, Sabeliña!*, de José Traperero Pardo (11.2.1943); e Toxos e Froles de Ferrol presenta como estrea *Amor na cume*, de Glicerio Barreiro (12.5.1944) e mais as estampas *A ponte do Cadaval*, *O Consolo*, etc. Reaparecen tamén os autores que procuran o riso do público ridiculizando a figura do aldeán, do paifoco ignorante que fala galego; como exemplo disto podemos citar *Minguinhos conquistador*, *Eiche contar un contiño*, e mais *Un mozo xeitoso*, de Antolín López Portas, estreadas todas nos anos 40.

Todo este proceso de degradación do teatro galego provoca que fiquen como feitos illados e sen a máis mínima transcendencia social algúns nobres intentos como a representación de *Beiramar*, de Armando Cotarelo (Betanzos, 1 de marzo de 1941) porque o público escapa das manifestacións dunha cultura desprestixiada e perigosa, reducida a vulgar folclorismo e a borralla sentimental da que é preciso librase para ascender na escala social. Na segunda metade da década dos 40 este proceso pode darse por concluído, pois xa nin os coros



populares representan teatro, limitándose a montar estampas populares. Este abandono total das representacións é positivo, aínda que poda parecer unha incongruencia, porque abre a posibilidade de que os escritores podan volver ao cultivo da literatura dramática cos ollos postos no futuro. A recuperación cultural que inicia Galaxia, e a creación dunha serie de canles editoriais permitirá que, en 1952, vexan a luz os primeiros textos dramáticos da posguerra,

REAPARECEN OS AUTORES QUE PROCURAN O RISO DO PÚBLICO RIDICULIZANDO A FIGURA DO ALDEÁN

O desengano do Prioiro, de Ramón Otero Pedrayo, e *A serpe*, de Xenaro Mariñas del Valle. A vontade de recuperación histórica e cultural que anima as publicacións dramáticas fica plasmada na edición do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, de Gabriel Feixoo de Araújo, e *Os vellos non deben de namorarse*, de Castela, en 1953. Unhas aquí e outras en publicacións portuguesas, comezan a ver a luz unha serie de obras: *Macías o namorado* (1956), de Ramón Cabanillas e Antonio de Lorenzo; *Coa máscara do amor* (1955), *Meiguerías* (1956), *Almas en pena* (1957), e *Tiros na rúa* (1957), de Leandro Carré; *Vieiro choído* (1957), de Xosé L. Franco Grande; *Auto do taberneiro* (1957), de Manuel María; *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*, incluída nas *Crónicas do Sochantre* (1956), e mais *O incerto señor don Hamlet* (1958), de Álvaro Cunqueiro.

A pesar de toda a represión política, a relación de obras que acabamos de citar mostra a preocupación dos intelectuais galegos polo xénero dramático (tamén na Galiza exterior aparecían obras de Ánxel Fole, Díaz Pardo, etc.), preocupación que consegue calar no Certame do Miño, celebrado

en Lugo, en 1960. As seis obras seleccionadas polo xurado foron *A noite vai como un río*, de Álvaro Cunqueiro; *Nicolás Flamel*, de Daniel Cortezón; *A volta de Ulises*, de Xosé L. Franco Grande; *O auto do labrego*, de Manuel María; *Orestes*, de Arcadio López Casanova; e *Os homes poden ser deuses*, de Juan M^a Gallego. Carvalho Calero, membro do xurado, atopaba nelas un trazo común: o de seren teatro de cámara, é dicir, teatro para minorías, non para o grande

público. Isto, loxicamente, ten as súas causas nas circunstancias socio-políticas e históricas en que foron escritas, xa que as posibilidades de que foran representadas eran nulas.

Mais este Certame abría a década en que de novo se ía pór en marcha o teatro galego. Os anos 60 reproduciron un fenómeno que protagonizaran tamén as Irmandades da Fala, xa que en paralelo á reorganización clandestina do nacionalismo político, o asociacionismo cultural iniciaba a recuperación do teatro; evidentemente, esta coincidencia non era casual, se-

Manuel María e Arcadio López Casanova, fotografados no Courel na compañía de Uxío Novoneyra.





Xohana Torres nunha figuración de Luís Seoane. Abaixo, representación teatral no Colexio Fingoi de Lugo animada por Carvalho Calero.

nón consubstancial á propia natureza do feito dramático como plataforma ideal para calquera tipo de reivindicación ou espallamento dun ideario. Na mesma liña do Certame do Miño está a convocatoria do I Concurso Castelao, en 1963, xa que nin organizadores nin concursantes podían contemplar a posibilidade de representaren a obra gañadora; contentábanse con poder sacar adiante o certame. Para dotar este premio, a asociación cultural O Galo, de Santiago, procurou unha solución realmente orixinal que se denominou "campana do peso", e que consistiu en solicitar a colaboración económica das xentes pedindo polas rúas. O resultado foi unha dotación para o premio de 10.000 pts. O primeiro ano a obra gañadora foi *Cando morren os faroles*, de Ángel de la Peña, no 64 *Un hotel de primeira xunto ó río*, de Xohana Torres, e no 65 *A revolta*, de Xenaro Mariñas del Valle.

Na primeira metade da década continúa a publicación de textos dramáticos orixinais (*Traxicomedia da*

noite dos Santos, de Otero Pedrayo (1960); *Auto do mariñeiro*, *Auto do labrego*, de Manuel María (1961); *20.000 pesos crime*, de Bernardino Graña (1962); *A farsa das zocas* (1963), e *A arbre* (1965) de Ricardo Carvalho Calero; *Orestes*, de Arcadio López Casanova (1963); *Monifates*, *O triángulo ateo*, *A chave na porta*, *Escapate de baratillas*, *A redención* (1964), *A revolta e outras farsas* (1965), de Xenaro Mariñas del Valle; *A outra banda do Ibero*, de Xohana Torres (1965); e *A noite vai como un río*, de Álvaro Cunqueiro (1965), entre outros) e comezan a aparecer tamén algunhas traducións (*A comedia da oliña*, de Plauto, por Aquilino Iglesias; *Katan*, de Seany Motokiyo, por Xosé Suárez; etc). Todas estas publicacións estaban preparando as bases necesarias para que, en 1965, se iniciase tamén a recuperación das actividades dramáticas.

As circunstancias socio-económicas da década, vistas xa noutros fascículos, propiciaban este rexurdimento,



Agustín Magán. Abaixo, cartaz das jornadas de Teatro de Pontevedra celebradas en 1970.

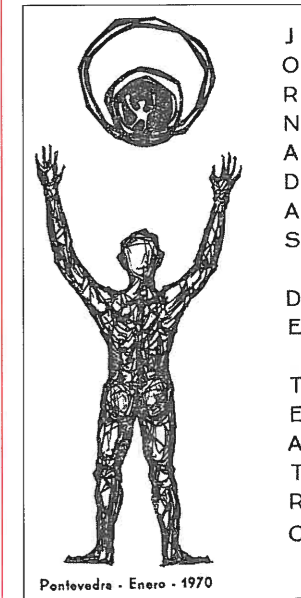
O TEATRO INDEPENDENTE GALEGO INICIOU A SÚA ANDAINA EN 1967 CO GRUPO TEATRO CIRCO

e como dignos precedentes podemos citar a estrea en 1959 de *O incerto señor don Hamlet*, *Príncipe de Dinamarca*, de Álvaro Cunqueiro, realizada polo grupo de Teatro de Cámara da Asociación Cultural Iberoamericana da Coruña; a estrea en Galicia de *Os vellos non deben de namorase*, de Castelao, realizada en Santiago polo coro «Cántigas e Agarimos», en 1961; ou o teatro escolar que dirixía Ricardo Carvalho Calero no Colexio de Fingoi (Lugo). Mais foi en 1965, na Coruña, coa creación do «Grupo Teatral O Facho», cando se retomaron, xa sen interrupcións, as actividades dramáticas.

O Teatro Independente

O panorama teatral con que se encontran os protagonistas deste rexurdimento redúcese ao teatro oficial que unha vez ao ano mandaban de xira polas provincias e mais ao teatro de cámara. Este último era consentido, e mesmo potenciado, polo poder xa que a súa incidencia social era nula e servía para aplacar as arelas intelectuais das elites máis cultivadas. Porén, por este anos, nacera en Madrid e Barcelona o Teatro Independente. Este movemento, xurdido nos ambientes universitarios, pretendía rescatar o teatro das salas convencionais e achegalo ao pobo. Enfrontado ao teatro oficial xermola un novo concepto do que debe ser a representación dramática: fronte á compañía estable do teatro burgués aparece o grupo itinerante que busca un público popular e con el, a revisión dos métodos de traballo e a obra colectiva. O Teatro Independente galego iniciou a súa andaina en 1967, co grupo Teatro Circo dirixido na Coruña por Manuel Lourenzo, mais presenta un-

has características específicas que o diferencian profundamente do español, xa que ademais de levar o teatro ao pobo, aspiraba a romper coa diglosia escénica e crear as infraestruturas que permitisen o desenvolvemento pleno dunha dramaturxia nacional. Por outra banda, o Teatro Independente galego non naceu nos ambientes universitarios,





de forma que ao non estar vinculado as elites, non caería nas profundas contradicións ás que chegaron moitos dos grupos no resto do Estado, e mesmo serviu de acicate para que o Teatro de Cámara Ditea, baixo a dirección de Agustín Magán, se incorporase ás actividades en galego.

Para darnos unha idea do labor realizado polo grupos independentes, abondará con comentar o acontecido nas "Jornadas de Teatro" celebradas en Pontevedra no ano 1970. En principio, os organizadores contaban coa participación de seis grupos: catro con obras en español (Tespis da Coruña, Valle-Inclán de Ourense, Cope de Vigo, e Teatro Popular de Pontevedra) e dous con obras en galego (Ditea e Cántigas e Agarimos de Santiago). Os atrancos administrativos e a falta de apoio econó-



Manuel Lorenzo nunha caricatura de Luís Seoane. Arriba, anagrama do Teatro de Cámara Ditea.

O TEATRO DE CÁMARA DITEA, COA DIRECCIÓN DE MAGÁN INCORPÓRASE ÁS ACTIVIDADES EN GALEGO

mico deixaron a participación reducida a catro: Teatro Popular, Cope, Tespis, e mais un grupo co que anteriormente non contaban, o Teatro Circo da Coruña, que puxo en escena *Romería ás covas do demo*, e mais *Tres irmás parvas*, ambas as dúas de Manuel Lourenzo, presentadas como "espectáculo colectivo".

As conclusións destas xornadas son máis reveladoras que todo o que nós poidamos dicir: "Sin duda el gran impacto de estas Jornadas fue el «Teatro Circo» de La Coruña y así lo reflejaron

unanimemente los cuestionarios cubiertos por los espectadores". Pero quizais o mellor deste precioso documento sexa o seguinte comentario que sobre si mesmo realiza o Teatro Popular de Pontevedra, organizador das xornadas: "El Grupo ha sufrido diversas crisis en su búsqueda de una estética popular; la última durante estas Jornadas".

De vagariño van aparecendo grupos novos e algúns dos vellos van incorporándose ao teatro galego ata que, en 1973, na celebración da I Mostra e I Certame Abrente de Teatro Galego en Ribadavia, atoparán un lugar de encontro que lles permitirá intercambiar experiencias, contrastar críticas e saber da existencia dos outros. Autores, grupos, público e críticos compartían espectáculos e coloquios que, malia teren un forte carácter político, serían un punto de referencia durante toda a década, non só para as xentes do teatro, senón para todos aqueles ideoloxicamente opostos ao réxime franquista. A pesar dos múltiples atrancos que puxeron a Administración e a censura, a través da análise dos quince grupos participantes na III Mostra, podemos com-



probar que xa en 1975 existían grupos das máis variadas tendencias: teatro rural (Candea de Noia, Escoitade de Valadares, etc.), infantil (Martín Códax de Vigo, etc.), colectivo (Histrión 70 de Ourense, etc.), e de autor; e dentro deste, tanto se representaban obras de autores galegos (Blanco-Amor, Álvaro das Casas, Manuel Lourenzo, Xosé Agrelo) como traducións (Shakespeare, Jorge Díaz, etc.).

Na II Mostra retomouse unha vella polémica do noso teatro: o confronto entre os defensores do teatro popular, mesmo ruralista, e os que propugnaban un teatro máis actual e comprometido, na liña do que, daquela, se consideraban vangardas. Para os primeiros as obras dun escritor costumista como Xavier Prado "Lameiro", aínda mantiñan a súa vixencia, dada a realidade socio-cultural do pobo galego; para os segundos manterese teatro nos escenarios era encadear a arte a un pasado que identificaban a cultura e a lingua galega coa ignorancia e o atraso. Era unha cuestión de estratexia e mesmo de estética, xa que tanto uns coma outros tiñan como fin último a reconstrución do teatro galego.

As Mostras de Ribadavia inxectaron nas actividades dramáticas unha vitalidade semellante á producida na época das Irmandades, e ao longo destes anos celebráronse mostras e xornadas noutras localidades como Vigo, A Coruña, Lugo, Cariño, Fene, etc. A través dos teleclubes, as asociacións culturais e os círculos recreativos van formándose grupos no medio rural entre os que poderíamos citar o de Extensión Agraria de Ribadeo, dirixido por Eduardo Gutiérrez, ou Candea de Noia, baixo a dirección de Xosé Agrelo. Tamén inicia a súa andaina o teatro escolar, sempre como resultado do esforzo individual dalgún profesor, como o Martín Códax

de Vigo, ou o Instituto de Vilalba.

A comezos de 1976 nace o Centro Coordinador do Teatro Galego "como unha alternativa práctica cara á normalización do noso teatro en todos os eidos da vida pública". No seu *Boletín de Información Interna*, os grupos que se integraron neste Centro (O Facho e Teatro Circo, da Coruña; Antroido, de Santiago; Candea, de 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) explicaban 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."



ENSADIO ESCENICO
DO
SOCIEDADE CULTURAL
...
"O FACHO"
E DO GRUPO
INDEPENDIENTE
DE
TEATRO

Representación en 1965 de *O cabalo do Cabaleiro* cos actores Inés Armesto, Fernando Porto, Antón Arias Curto e Alfredo Ferreiro dirixidos por Manuel Lourenzo. Arriba, propaganda do Grupo Independiente de Teatro.

A falta de estudos sobre as actividades dramáticas nesta época, podía levar a crer que os once grupos integrados no Centro Coordinador eran os únicos existentes no país, pero nada máis lonxe da realidade, xa que nunha enquisa realizada en Marzo de 1975 sobre as condicións do teatro en Galiza, foron consultados corenta e tres grupos de amadores. Isto explica que durante a II Mostra de Teatro de Vigo, celebrada en xullo de 1976, o Centro Coordinador programe unha Mostra paralela de Teatro Popular, debido a que practicamente foran excluídos do programa oficial, que só incluía un grupo galego fronte a cinco de fóra.

O Teatro Profesional
Á morte do ditador, na denominada Transición e na etapa pre-autonómica, ficou claro que nin o poder nin os

sectores da cultura oficial tiñan o máis mínimo interese por potenciar o teatro galego. Asumindo a realidade político-social coa que se enfrontaba, na VI Mostra de Ribadavia (1978) comézase a falar de normalización e determinados grupos optan pola profesionalización, de forma que na última Mostra, a VIII, figuran xa seis compañías profesionais (Artello, Estaribel, Luís Seoane, A Farándula, Mari-Gaila e Troula) que viven a base de voluntarismo. A estes hai que engadir unha serie de grupos de afeccionados cunha longa experiencia —sexa por levaren anos traballando sexa por estaren integrados por homes e mulleres que contan con ela—, como a Escola Dramática Galega, Ditea, Malveira ou Máscara 17.

Nos primeiros anos da década dos 80 a miseria económica na que

EN 1984 AS
COMPAÑÍAS
PROFESIONAIS DE
TEATRO SON
UNICAMENTE
CINCO



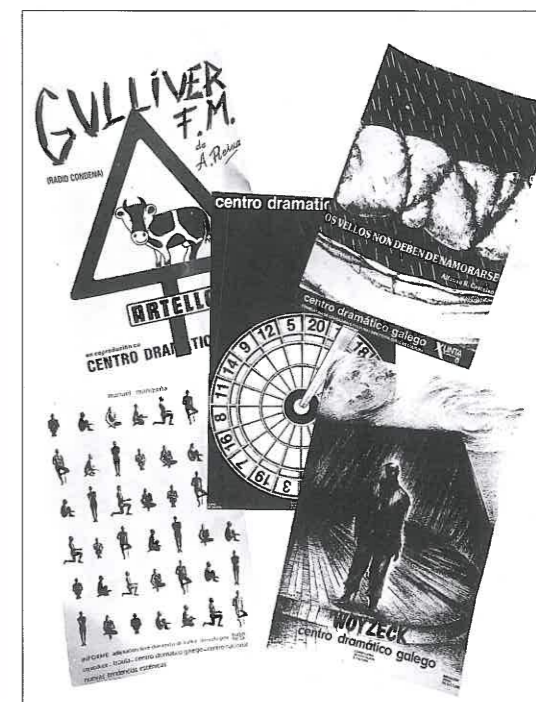
Integrantes do Grupo de Teatro O Facho que participaron en 1975 na III Mostra de Teatro Galego de Ribadavia.

ten que desenvolver a seu traballo o colectivo teatral leva a que moitos abandonen estas actividades, de forma que en 1984 as compañías profesionais son unicamente cinco (Antroido, Artello, Caritel, Luís Seoane e Mari-Gaila) e viven inmersas nunha loita continúa por conseguir que a Xunta de Galicia asuma as súas responsabilidades coa cultura do país. Parecía chegado o momento de que os vellos grupos se establecesen e, transformados en compañías de repertorio, creasen os seus propios públicos. Así o entendeu Manuel Lourenzo:

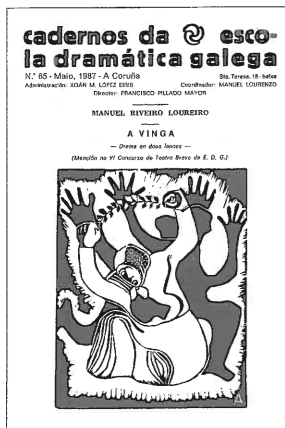
“Pensemos en que os propios grupos profesionais que hoxe traballan en Galiza practican a itinerancia como único recurso de subsistencia... As cidades galegas poden, sen embargo, soste pequenos teatros, e aínda diríamos que a súa composición demográfica... esixe o establecemento desas áreas de reflexión e comunicación social que son as salas de teatro”.

Desta forma anunciaba a apertura da primeira sala estable de Galiza, a Sala Luís Seoane da Coruña, en 1980; mais o optimismo do dramaturgo non contaba coa desidia, ignorancia e desinterese dunhas institucións que a deixaron morrer de inanición despois de cinco anos de traballo continuo. Evidentemente, Manuel Lourenzo non estaba propugnando a erradicación do grupo itinerante, porque era consciente de que naquela altura as infraestruturas galegas non o permitían. Máis van alá dezasete anos, e na actualidade a maior parte das cidades galegas contan cun teatro de titularidade pública que permanece pechado mentres as compañías seguen a malvivir nómades e a depender das subvencións.

A creación, en 1984, do Centro Dramático Galego abriu unha porta a esperanza e no seu primeiro ano de vida, como resultado dun pacto entre a Administración e o colectivo teatral, o seu obxectivo foi “recuperar la profesión. Se procuró que los profesionales pudiesen llevar adelante aquellos trabajos que tenían metidos en carpeta desde hacía años sin que pudiesen llevarlos a cabo”. Na segunda temporada este obxectivo foi substituído polo de captación de público, e así parece que se mantivo ata agora. Pero esta política teatral, en lugar de crear público desde as bases, fomentando e axudando aos grupos amadores e ao teatro escolar, intenta crear público desde arriba, adaptando a creación dramática aos supostos gustos dese público, con todos os riscos que iso acocha. Ademais, a política de coproducións con compañías privadas creou unha serie de dependencias persoais e económicas que lastran cada vez máis o desenvolvemento da vida teatral galega. Malia todo, quizais o máis errado do CDG sexa a súa vocación de compañía privada: care-



Obras representas na andaina inicial do Centro Dramático Galego.



Francisco Pillado. Arriba, exemplar dos *Cadernos da escola dramática galega* editados na Coruña.

ce da planificación acaída a un teatro público que, normalmente, consiste ou ben na creación dun Teatro Nacional ou ben na escenificación daquelas obras que, polos seus custos ou escasa rendibilidade, exceden as posibilidades das compañías privadas. Isto transfórmao nun competidor desleal.

A carencia de público e os custos de aluguer das salas teñen como consecuencia que as compañías dependan por completo das subvencións. Unhas subvencións que non contemplan o teatro amador e que quizais nacesen coa boa intención de protexer aos profesionais do teatro, pero que conseguiron o efecto contrario, porque para poder acceder a elas os grupos de afeccionados non teñen máis que inscribirse na Seguridade Social. O resultado é que cada ano xorden novas compañías profesionais, de tal forma que solicitan subvención 40 ou 45 grupos. A este des-



propósito, as anteditas subvencións engaden unha desfeita máis: entran no mesmo saco os títeres, os contos, o teatro de autor, o de rúa, as formas experimentais, as compañías que levan vinte anos na profesión, as que se formaron hai dous días, etc. etc. O resultado deste caos administrativo provocado, e potenciado, por unha política que non ten o máis mínimo interese en que o teatro galego chegue a desenvolverse con normalidade, é unha morea de despropósitos entre os que cabería citar, a modo de exemplo, que un home do teatro como Manuel Lourenzo —dramaturgo, director, actor, promotor de múltiples iniciativas culturais e editoriais— teña renunciado á profesionalidade e figure nas liñas dos amadores.

Certames e publicacións

Os Certames de Ribadavia premiaron a unha serie de dramaturgos (Euloxio Ruibal, Manuel María, Manuel Domínguez Quiroga, Ánxeles Penas, Roberto Vidal Bolaño, Camilo Valdeorras, Manuel Lourenzo e Bernardino Graña) entre os que figuraban xa os máis importantes autores do teatro actual. Seguindo o exemplo deste certame apareceron un de teatro infantil, convocado pola asociación «O Facho» da Coruña (1973), e o do Ateneo de Ferrol (1978). Malia isto, a maior parte da produción fica no descoñecemento por falta de canles editoriais, xa que o que seguen a publicar a revista *Grial* ou as poucas editoras galegas é moi escaso. A primeira colección de textos dramáticos, «Pico Sacro», apareceu en 1975, en Santiago, baixo a dirección de Miguel Pérez Romero e só alcanzou a tirar catro volumes, en que viron a luz obras de Euloxio Ruibal, Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño.

En maio de 1978 saía o nº 1 dos

Cadernos da Escola Dramática Galega. Baixo a responsabilidade de Francisco Pillado e Manuel Lourenzo, esta publicación pretendía encher algúns dos moitos baleiros do teatro galego configurando catro liñas de actuación:

1º) Servir de canle para que os autores puidesen publicar, xa que nas poucas editoras existentes primaba a censura tanto ideolóxica como lingüística. As obras gañadoras do Concurso de Teatro Breve convocado pola Escola Dramática Galega en 1978 tamén verán a luz nesta publicación. Deste xeito, na nómina de dramaturgos dos *Cadernos* figuran nomes consagrados xa na literatura galega (Ramón Otero Pedrayo, Luís Seoane, Xenaro Mariñas del Valle, Manuel María, Manuel Lourenzo, etc.) ao carón de novos valores que se dan a coñecer (Xesús Pisón, M. A. Fernán-Vello, Inma Souto, X.L. Martínez Pereiro, Joan Guisam, Henrique Rabunhal, etc.).

2º) Incorporar á literatura galega as obras dos grandes dramaturgos do teatro universal: Chejov, Brecht, Ionesco, Camus, Sastre, Beckett, Lorca... traducidos por Manuel Lourenzo, Francisco Pillado, Henrique Harguindey, X. Babarro, Miguel Anxo Fernán-Vello, Elvira Souto, Xosé Manuel Beiras, Miguel Pérez Romero, etc.

3º) Recuperar a memoria histórica do teatro galego, poñendo ao alcance do público pezas imposíbeis de conseguir como *O entremés famoso*, de Feixoo de Araúxo, ou *A Casamenteira*, de Benito Fandiño, así como pezas de Álvaro das Casas, Leandro Carré, Losada Diéguez, etc.

4º) Publicar ensaios e estudos críticos sobre teatro. Isto quizais sexa o máis novidoso da colección e o que

EN 1978 SAÍA O
NÚMERO 1 DOS
CADERNOS DA
ESCOLA
DRAMÁTICA
GALEGA

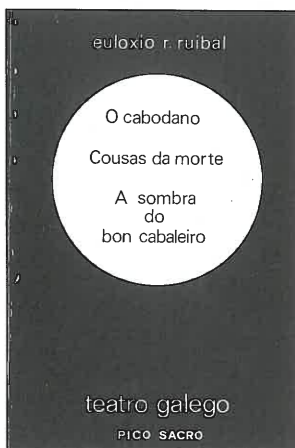
lle presta ese carácter de publicación única e modélica que mantivo durante dezaseis anos de vida. Este tipo de traballos comprendía dous aspectos diferenciados: unha das liñas contemplaba estudos críticos sobre a historia do teatro galego, e a outra atendía á infraestrutura teatral (escenografía, maquillaxe, etc.).

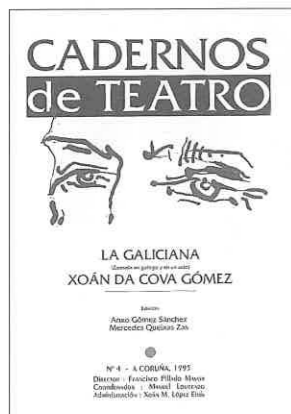
Nos primeiros anos da publicación tamén se prestou unha atención especial ao teatro para nenos, publicando obras especialmente creadas para eles e tocando diversos aspectos das representacións escolares. Esta liña foi substituída, en 1986, pola edición de obras portuguesas e a publicación de monólogos con vistas á formación de actores. Estes cambios respondían as novas expectativas que se estaban a abrir coa posta en marcha do Centro Dramático e á posibilidade de que se crease, por fin, unha Escola de Arte

GRUPO DE TEATRO O FACHO



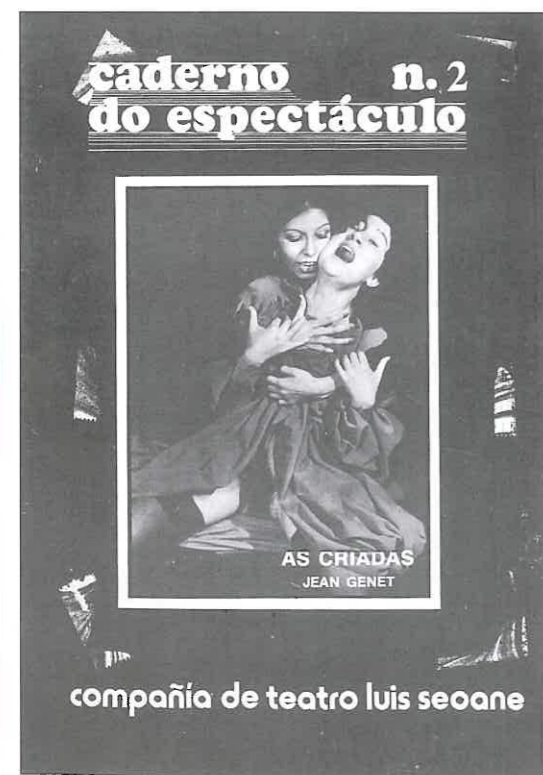
Cartaz de Isaac Díaz Pardo para *O Facho*. Arriba, Obras de Euloxio R. Ruibal editadas na colección *Teatro Galego. Pico Sacro*.





Dramática. En 1994, a disolución da Escola Dramática Galega puxo ao borde da desaparición os *Cadernos*, que puideron continuar dous anos máis gracias á iniciativa privada baixo o nome de *Cadernos de Teatro*, mais que na actualidade desapareceron por falta de financiamento.

En 1980 ven a luz dúas publicacións periódicas sumamente interesantes: *Don Saturio*, boletín informativo do teatro galego, dirixido por Celestino Ledo López, en Ferrol; e *Cadernos do Espectáculo da Compañía Luís Seoane*, dirixida por Francisco Pillado Mayor, na Coruña. Esta última ofrecía, ademais de toda a información posíbel sobre as montaxes que o grupo realizaba, o texto íntegro da obra representada: *Dous perdidos nunha noite suxa*, do brasileiro Plinio Marcos; *As criadas*, de Jean Genet, en tradución de Frco. Pillado e Manuel Lourenzo; *A casa das tres lúas*, guión de Manuel Lourenzo con textos de Otero Pedrayo; *A noite dourada de Mimí de Cora*, de M.



Publicacións teatrais galegas. *Cadernos de Teatro* e *Caderno do espectáculo*.

Lourenzo; e mais *A esperar por Godot*, de Samuel Beckett, en tradución de Frco. Pillado. Como revista de información xeral aparece en 1983 a *Revista Galega de Teatro*, dirixida por Antón Lamapereira; *Teatro do Noreste* (1996) publicada pola compañía que lle dá nome; *Escaramuza, revista da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena* (1997); e mais *Ensaio, revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal* (1997).

A publicación de obras dramáticas non interesaba ás editoras pola súa escasa rendibilidade e aínda que publicaban de cando en vez algunha peza ou ensaio sobre dramaturxia, a maior parte das coleccións de teatro tiveron unha vida moi limitada ou publicaron de forma discontinua: *Libros de Teatro Don Saturio* (1980), *Castrodouro Teatro* (1981), e mais *El-sinor Teatro* (1992) foron creadas e dirixidas por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado; a colección *Arlequín* (1987) de Sotelo Blanco, os libros do CDG (1986) editados en colaboración con Xerais; a colección *Teatro nas Aulas da AS-PG* (1995); a *Colección Escena de Publicacións Teatro Keyzan* (1992); a *Colección Talía* (1995) do grupo Talía Teatro, etc. ás que se engaden os textos publicados por Edicións do Castro, Laiovento, e a AS-PG e *A Nosa Terra* na colección *A Nosa Literatura*.

A multiplicación tanto de publicacións periódicas como de coleccións nos últimos anos, podería crear no lector destas páxinas a impresión de que realmente están cubertas as necesidades tanto de información xeral como de canles de edición, mais é unha impresión falsa porque, desaparecidos os *Cadernos* e a *Colección Arlequín* de Sotelo Blanco, as que se manteñen limítanse a publicar as obras representadas ou escritas pola

compañía ou persoas que as custean—inclusive os Libros do Centro Dramático. En canto ás revistas de información, lamentablemente, están movidas por intereses localistas ou de promoción individual, como o demostra o feito de que cando se creou a primeira institución que pretende recompilar todo o material dispoñible para crear un arquivo histórico do noso teatro, o Arquivo-Biblioteca Francisco Pillado da Universidade da Coruña, as revistas supostamente especializadas en teatro galego non deron conta da súa aparición.

O visto ata aquí serve para comprobar o abandono en que as institucións teñen as súas obrigas coa cultura galega xa que ademais de non fomentala, desprotexen e deixan morrer as iniciativas privadas. Como exemplo de desprezo total ao teatro galego podemos citar a interrupción

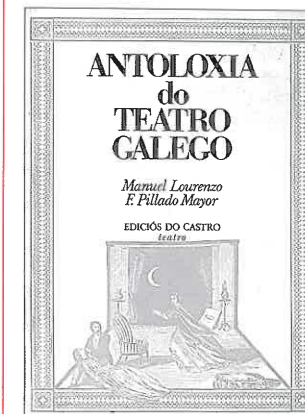
da convocatoria dos dous únicos certames de literatura dramática patrocinados pola Xunta de Galiza: o Alvaro Cunqueiro (1987) e o Concurso Xacobeo de Teatro (1993). A estas alturas fica unicamente como premio importante o Rafael Dieste (1991) convocado pola Deputación da Coruña.

Aínda con máis lentitude nacía a historiografía dramática, que non dá os primeiros pasos ata 1979, ano en que ve a luz *O teatro galego*, de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado. Estes mesmos autores completaron o seu labor divulgador con *Antoloxia do teatro galego* (1982) e *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (1987); mais habería que agardar á década dos 90 para que outros investigadores continuasen este primeiro traballo e, de feito, aínda non contamos cunha historia do teatro galego.

A PUBLICACIÓN DE OBRAS DRAMÁTICAS NON INTERESABA ÁS EDITORAS POLA SÚA ESCASA RENDIBILIDADE

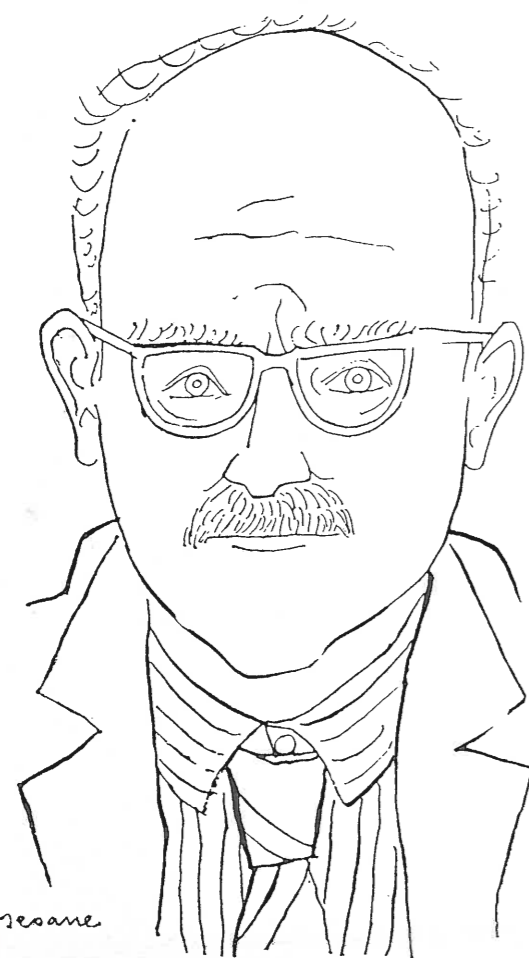


A *esmorga*, adaptación da obra de Blanco Amor a cargo da compañía Sarabela Teatro. Arriba, a *Antoloxia do teatro galego* de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado.



AUTORES

A tarefa de agrupar e clasificar autores vivos é difícil e complexa en calquera literatura, mais se esa literatura é marxinal, periférica e estivo sometida ao silencio durante tantos anos como a literatura dramática galega, entón o labor transfórmasse nun arriscado exercicio de interpretación, porque aos problemas habituais (falta de perspectiva histórica, mocidade de moitos autores, imposibilidade de conseguir os textos non publicados, etc.) hai que engadir o feito de que moitos narradores, ensaístas e poetas fixeron algunha incursión no terreo dramático por mor de contri-



Tomás Barros por Seoane.

A OBRA DE
JOÃO GUISAN
É A MÁIS
NOVIDOSA E
REVOLUCIONARIA
DO TEATRO
PENINSULAR

buír á normalización da cultura, ou por encargos específicos para fins concretos. De aí que existan tantas clasificacións como estudiosos.

Chema Paz e Dolores Vilavedra, dentro do teatro posterior a 1980, distinguen dous grupos xeracionais: 1º) Superviventes de Abrente (Euloxio Ruibal, Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bodaño); 2º) Xeración Post-Abrente, na que salientan a produción de Roberto Salgueiro, Cándido Pazó, Raúl Dans, Xesús Pisón, Miguel Anxo Murado, Xavier Lama, Gustavo Pernas, Anxo R. Ballesteros, Manuel Riveiro Loureiro e Alberto Avendaño.

Sen embargo, Manuel F. Vieites, dentro do que designa como "Nova Dramaturxia (1969/1999)", establece tres xeracións: 1º) Grupo de Ribadavia (1969/1977) en que localiza a Euloxio Ruibal, Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Francisco Taxes, Xosé Agrelo, X. M. Martínez Oca, X. M. Carballo Ferreiro, X. Vázquez Pintor e Teodoro Piñeiro. 2º) Xeración dos 80 (1977/1985): Alberto Avendaño, Manuel Guede, Miguel Anxo Fernán Vello, Xesús Pisón, João Guisan, Camilo Valdeorras, Antón Cortizas, Luísa Villalta, Constantino Rábade, Anxo R. Ballesteros, Andrés Álvarez e Xosé Cid, Antón Reixa, X. L. Martínez Pereiro, X. Mª Álvarez Cáccamo, Frco. X. Fernández Naval, Antón R. Castro, Joel Gómez, X. C. Cermeño, Ramón Blanco Rei ou Carme Taboada. 3º) Xeración dos 90 (1985/1999): Lino Braxe, Inma Souto, Roberto Salgueiro, Cándido Pazó, Miguel Anxo Murado, Raúl Dans, Xavier Lamas, M. A. Sande Corral, Henrique Rabunhal, Francisco Souto, M. Núñez Singala e Quico Cadaval, entre outros.



É imposible atender en tan poucas páxinas á enorme variedade do teatro actual, xa que aos relatorios an-

teriores habería que engadir os nomes de outros dramaturgos máis vellos en idade, pero con obra publicada nestes anos, como Xenaro Mariñas del Valle, Agustín Magán, Tomás Barros, Daniel Cortezón, Millán Picouto, Mª Xosé Queizán ou Rodríguez Pampín. Por tanto, optamos por analizarmos unicamente a obra de Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal e Roberto Vidal Bolaño, debido a que estes autores, alcanzada xa a madurez, teñen recoñecido por toda a crítica o valor artístico e literario da súa obra, e son punto de referencia indiscutíbel da literatura dramática actual.

Malia isto, non poidamos deixar de salientar a João Guisan e Xesús Pisón. Ao primeiro porque a súa reducida obra —*Un cenario chamado Frederico* (1985), e *Teatro para se comer* (1997)— é a máis novidosa e revolucionaria do teatro peninsular; as súas sorprendentes propostas tiran da crítica os mesmos comentarios que, no seu día, tirou a de Valle-Inclán (imposibilidade de representación, magní-



Representación da peza de Manuel Lourenzo *Electra*. Arriba un momento de *Hostia*, obra de Cotarelo Valledor, dirixida por Lourenzo.

fico texto literario, etc.), o que nos leva a preguntarmos se non estaremos perante o teatro do século XXI e a lamentarmos que, farto de tanto esquecemento, Guisan abandonase a lingua galega para se incorporar ao teatro portugués, onde alcanzou xa o Premio do Eixo Atlántico 1997. Por outra banda, Xesús Pisón destaca pola axilidade da linguaxe, a teatralidade e o ritmo escénico dunha obra que iniciou a súa andaina no terreo da sátira —con pezas antolóxicas como *O pauto* (1983)—, para ir evoluíndo cara a un teatro que profundiza na conflictividade das relacións humanas, destilando amargura e violencia en pezas como as incluídas en *Venenos* (Premio Rafael Dieste 1994) ou *Tatuaxes de Teatro-minuto* (1996).

Manuel Lourenzo
(Ferreira do Valadouro, 1943)

O labor de Manuel Lourenzo como ensaísta, tradutor, creador de grupos e iniciativas teatrais, actor, director e profesor de actores, foi inxente, mais isto non empeceu a escrita dunha abundantísima produción como dramaturgo, que en grande parte permanece inédita e mesmo perdida.

Manuel Vicites distingue na súa produción tres ciclos ou tendencias: o ciclo mítico en que os temas do teatro grego son tratados en dimensión trágica (*Electra*), cómica (*Romería ás covas do demo*), ou traxicómica (*Forzas eléctricas*); o histórico en que presenta unha visión anovada destes temas (*Xoana*); e o da dramática urxente ou do teatro inmediato. A respecto deste último especifica o seguinte: “máis numeroso e diversificado, composto por un considerable número de pezas que Louren-

EN MANUEL LOURENZO A UTILIZACIÓN DO MITO VAI CONSTITUÍR O CERNE, A ESPIÑA VERTEBRAL

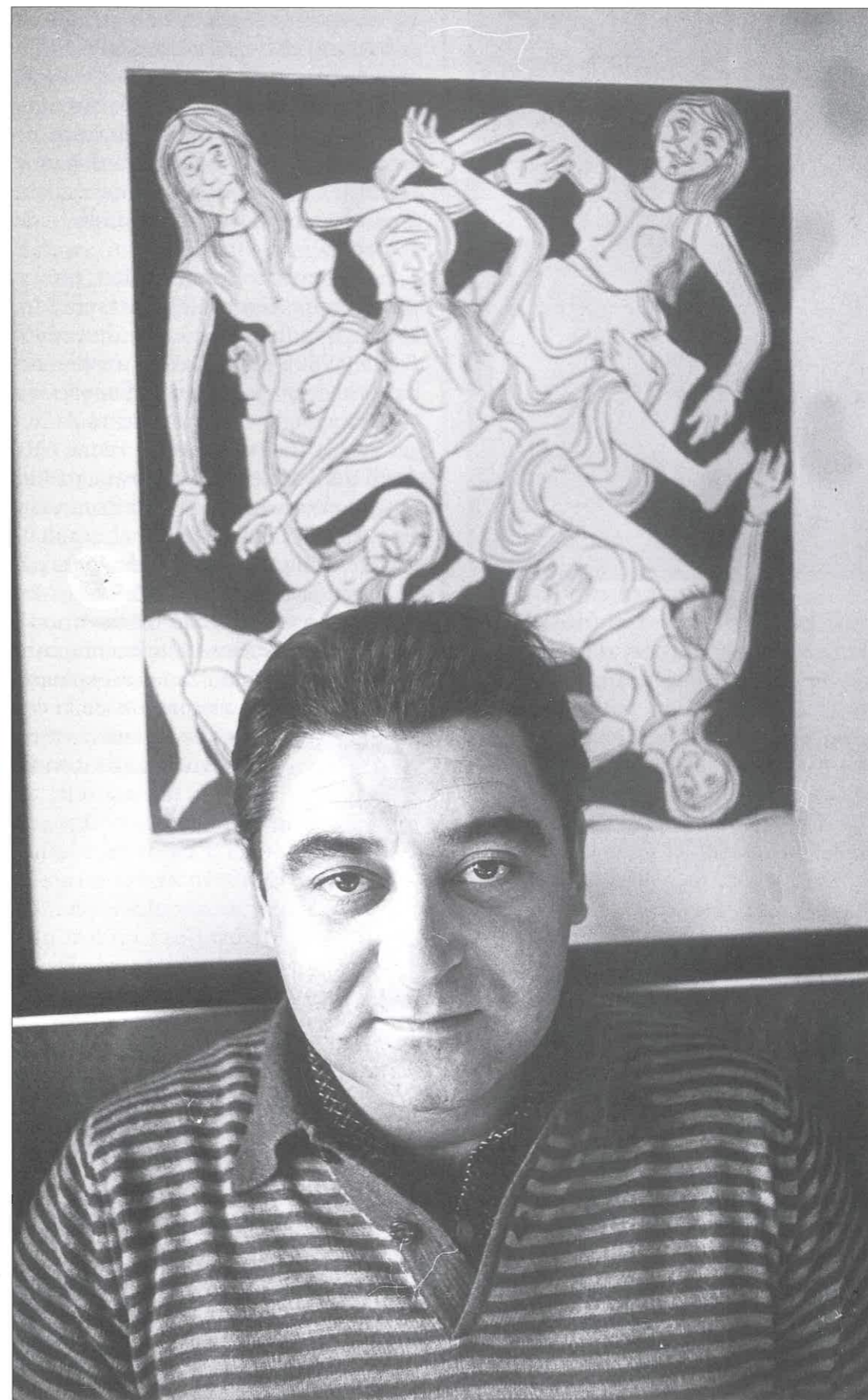
zo escribe ben para o traballo diario cos actores e actrices, ben para a escena”. Disto podería desprenderse que as obras dos outros ciclos non foron escritas para a escena, senón para ser lidas, cousa totalmente errada.

O teatro “mítico”, a volta a temática da traxedia grega, é unha constante do teatro universal en épocas de censura, cando é preciso velar baixo símbolos o que se pretende comunicar. Os temas homéricos abundaban, como xa vimos, no “teatro para ler” da posguerra. Sen embargo, en Manuel Lourenzo a utilización do mito, aínda que nun principio puidese ter este sentido, vai constituír o cerne, a espiña vertebral, o eixo sobre o que xirará unha grande parte da súa produción e ao que volverá, unha e outra vez, ao longo dos anos.

Desde a perspectiva funcionalista o mito é un mecanismo que codifica, e impón, a ideoloxía dominante intentando manter a orde social establecida; mais desde o punto de vista estruturalista e sobre todo, desde as teorizacións de Lévi-Strauss, non se admite para a mitoloxía unha interpretación rectilínea, pois é unha representación embazada da realidade cultural da sociedade que a crea. Desde esta liberdade subxectiva, Manuel Lourenzo reinterpreta os

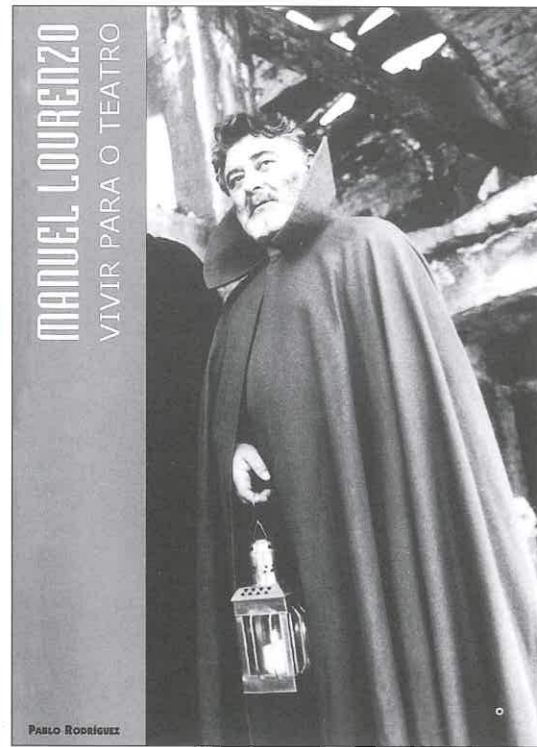
mitos para denunciar situacións históricas, profundizar na psicoloxía e no comportamento humano, e alertar á sociedade, de aí que non se limite a un tratamento máis ou menos novidoso dos temas da traxedia grega e procure tamén as súas fontes na mitoloxía galega e mesmo nos mitos creados polo mundo contemporáneo.

Na primeira peza desta serie *Romería ás covas do demo* (1969), Ma-



Manuel Lourenzo nun retrato de Xurxo Lobato.

Manuel Lournzo. *vivir para o teatro*, un libro homenaxe.



Manuel Lourenzo recrea o mito clásico de Fedra adobiado con elementos da tradición cristiá (o Alén, o Demo) e da tradición galega, tanto literaria (Rañolas) como popular (os romances de cego). Nesta incursión no mundo dramático grego, o novel autor realiza unha lectura tópica do mito clásico, porque o fundamental era a novidade que representaba no panorama teatral galego as técnicas de farsa, a mestura de motivos e o tratamento humorístico dun tema clásico. O elemento escatolóxico e a irreverencia, presentes nesta peza, serán unha constante na produción dos novos dramaturgos que se dan a coñecer nas mostras de Ribadavia.

En *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (Premio Abrente 1978) Lourenzo traslada á Galiza contemporánea as intrigas de Creonte para se perpetuar no poder despois da morte de Edipo. En clave

MANUEL LOURENZO PRESENTA UNHA ELECTRA QUE SIMBOLIZA AS OLIGARQUÍAS DE TODOS OS TEMPOS

esperpéntica, desmesurada e delirante o tirano enfrenta a Polinice e Eteocles nunha cruenta guerra civil que remata co enforcamento de Antígona. A luxuria, a tolemia e o desenfreno rematan en "Un novo mundo" que actualiza a traxedia ao se presentar Creonte como un "deputado... de centro".

O elemento humorístico, predominante na *Romería...* e presente na *Traxicomedia*, desaparece de vez en *Fedra* (1982), peza coa que se abre unha serie de obras en que o autor leva a escena as figuras femininas máis negativas da traxedia clásica: Fedra, Medea e máis Helena. Sen eliminar as liñas de carácter que transformaron a estas tres heroínas no símbolo da maldade feminina, destrutora do poder patriarcal e das convencións sociais, Manuel Lourenzo engade trazos que se ben non as xustifican totalmente, cando menos as humanizan e as explican. Agora, a incestuosa paixón de Fedra

xorde do isolamento en que vive, da súa condición de transterrada, de emigrada e da obriga imposta a casar cun home moito máis vello ca ela. A monstruosidade da *Medea dos fuxidos* (inédita) suavízase na plácida morte que procura para o fillo, mentres na *Defensa de Helena* (1985) escoita-

mos con pasmo que a razón da súa fuxida foron os excesos de Menelao como amante.

Fronte a perversidade moral que representaban no mundo clásico Fedra, Medea e Helena, alzábase Electra como defensora da sociedade patriarcal. Contra isto Manuel Lourenzo presenta unha *Electra* (1994) movida unicamente polo desexo de vinganza persoal perante unha Clitemnestra ennobrecida tanto na súa cualidade

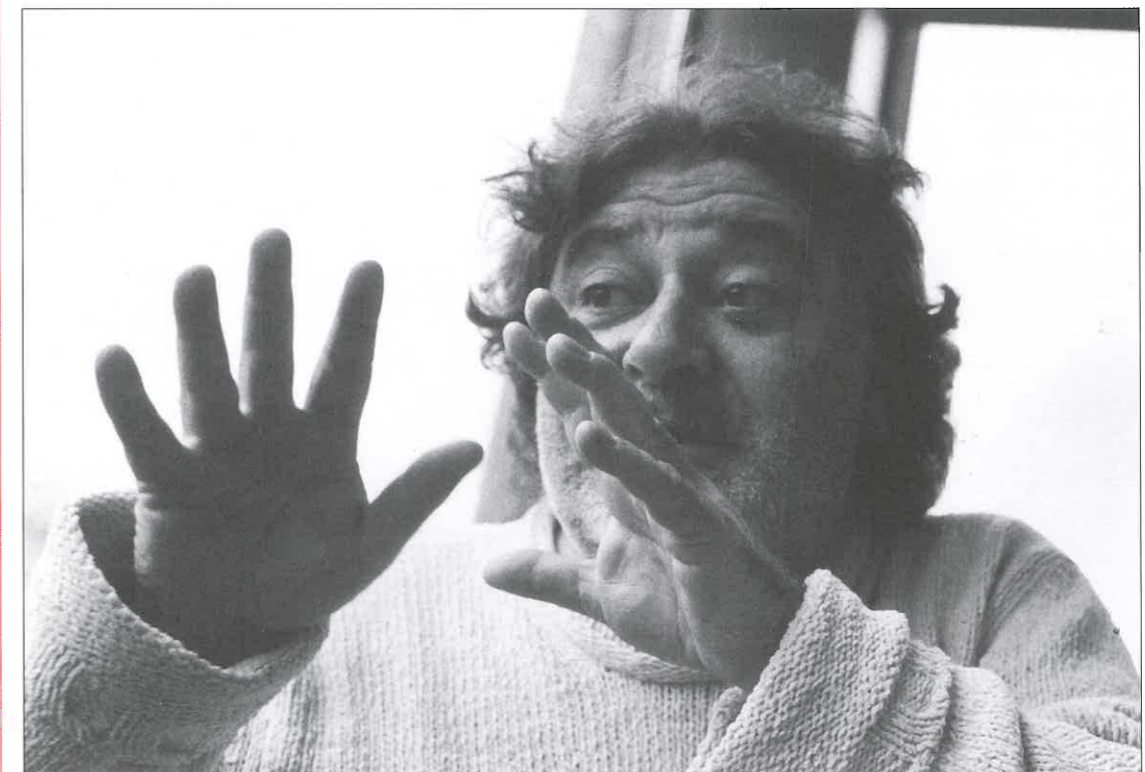
de muller como de nai; unha Electra que simboliza as oligarquías de todos os tempos, responsábeis do drama eterno de todos os pobos. Con grande sobriedade de elementos, o autor transforma o Labrador —que simboliza ao pobo— en executor do tirano, de forma que nin Orestes mata a Existo, nin Electra ten a grandeza moral suficiente para renunciar ás súas arelas individuais por mor do ben común e, outra volta, o pobo é traizoado polos seus dirixentes e abandonado a súa sorte.

A voz masculina do mundo clásico está representada, entre as obras publicadas, por Agamenón e Edipo, que en dous magníficos monólogos —*Agamenón en Áulide* e *Liturxia de Tebas*— recollidos en *O perfil do crepúsculo* (1995) fan exame de conciencia e asumen afoutamente as consecuencias das súas accións e o seu destino fatal.

Como continuación, ou complemento, das voces das heroínas gregas, Manuel Lourenzo creou unha extra-

ordinaria galería do que el propio denominou "mulleres apaixonadas". *A noite dourada de Mimí de Cora* (1982), *Xoana* (1985), *Maldito idilio (O retrato)* (1987) ou *A paixón de Blenda Moore* (1988) son algúns exemplos destas mulleres asolagadas pola soidade e torturadas pola paixón amorosa ou artística, marxinas da sociedade patriarcal e machista que só reconece na muller a súa fermosura física e unicamente valora os roles de nai e esposa. Son destinos de muller nunha sociedade de homes, e se a paixón amorosa de Xoana se resolve co profundo lirismo da loucura, e a de M^a Fernanda co suicidio, a terrible soidade de Mimí refúxiase no falso mundo das bambolinas e o amor comprado.

Mentres na mitoloxía greco-latina Manuel Lourenzo procuraba un pasado que reflectise a escuridade do presente, na mitoloxía galega —tanto na recollida na tradición oral, como na materia de Bretaña— buscará unha esperanza de futuro. A partir des-



tes materiais creará un serie de pezas en que se alían nostalgia, humor e fantasía para crear un mundo máxico en que aínda é posíbel a recuperación dos soños e as ilusións. Pola conxunción destes elementos, e non polos seus valores pedagóxicos, en moitas ocasións as obras que se inscriben neste grupo foron cualificadas de teatro para nenos e gañaron o Premio de Teatro Infantil O Facho: *Todos os fillos de Galaad* (1978), *O segredo da Illa Troneira* (1984), *O soño das cidades* (1986), *O bosque máxico de Xabarín* (1988), *A sensación de Camelot* (1991), *Patricio e a fada* (estas últimas recollidas no volume *Forno de Teatro Fantástico*).

Poderíase tamén establecer un grupo a parte con todas aquelas obras en que o teatro pasa a ser tema, ou subtema, da obra dramática de Manuel Lourenzo e no que se incluírían tamén pezas das xa vistas. O mundo do teatro por dentro, actores e direc-



Manuel Lourenzo actor na súa obra *A larva furiosa*.

tores, con toda a súa problemática social e psicolóxica, pasan a un primeiro plano na produción deste home de teatro que se define a si mesmo como, sobre todo, un actor: *Defensa de Helena*, *A canción do deserto* (1991), *Como un susurro* (1992), *A ilusión da escena* (1992), *A sensación de Camelot*, *O bosque máxico de Xabarín*, *Traxicomedia do vento...*, *Cando chega decembro* (1996) son unha pequena mostra da obsesión do autor por ese mundo en que soño, ilusión e fantasía substitúen á realidade nun xogo de identidade que pode acabar tanto na loucura e na morte como no absurdo máis grotesco.

Na dilatada produción deste dramaturgo non podían faltar tampouco aquelas pezas en que a procura de novas formas de expresión conduce a un tipo de teatro en que desaparece a palabra. Varios ensaios deste tipo están recollidos no volume *Edén e outros paraísos* (1981), que fica como teste-

muña dunha etapa na evolución dun autor que co paso do tempo reduce ao mínimo, e mesmo chega a eliminar dos seus textos, as didascalias. Na maior parte das obras contidas nos volumes *Teatro mínimo* e *Veladas indecentes* (Premio Nacional 1996) fica só a voz dos personaxes nunha volta á escrita da traxedia clásica. O autor deixa libres ao director de escena e ao lector para que enmarquen e maticen a historia núa que viven uns personaxes que se moven sempre na ambigüidade. Ambigüidade que permite varias lecturas dos textos e chega a unha multiplicidade case delirante na peza *Cando chega Decembro* (incluída no volume *Veladas indecentes*), que podemos entender como a desafortada representación dun manicomio —símbolo da sociedade ou do mundiño teatral—, ou como unha irreverente desmitificación do “Nadal feliz” celebrado polo cristianismo e sublimado polo consumismo. Mais a terríbel imaxe da vella Europa transformada nunha cadeira, que só fala para pór prezo ao seu corpo, enriquece a interpretación, que se amplía co acoso sexual a que é sometido o negro Coconut, que vende os seus favores para realizar o do soño de triunfar en Nova York. A luxuria desbordada que asolaga a obra, a arbitrariedade do poder, os motivos agachados nas decisións políticas, as frustracións dos autores dramáticos fronte a omnipotencia dos directores de escena, ou as polémicas estéticas tamén teñen cabida nesta polifacética obra.

A respecto de *Magnetismo* (Premio Rafael Dieste 1996) a crítica sinala que parece iniciar un novo rumbo, que é diferente ao resto da súa

produción. Sen embargo, os seres fracasados abundan na obra do autor, a incomunicación entre país e fillos estaba xa presente en *Edén e outros paraísos*, e a dependencia psicolóxica entre irmáns tivo a súa plasmación no extraordinario monólogo de *Mario e Manfredo* (incluído en *Teatro mínimo*), por non citarmos a maior parte das recreacións da traxedia grega. *Magnetismo* presenta o encontro entre un pai con conciencia de culpa e un fillo inmaturo que pasa factura por unhas atencións ás que cre ter de-

reito; é o drama dunha relación que só consegue establecerse no delirio etílico e na destrución.

Na súa última obra, *O circo da medianoite*, Manuel Lourenzo parece querer acabar de vez co mundo helénico. Estructurada en vinteunha secuencias que se desenvolven, outra volta, nun

hospital, remite directamente ao mundo caótico de *Cando chega Decembro*, máis acrecentando a súa estranxeza e dificultades polo exercicio mental a que se ve obrigado o espectador/lector.

Ximnasia mental que se inicia xa co feito de que os personaxes son designados polo número que ocupan na sala, e que se amplía coa millenta de referencias literarias que salferen a obra. O xogo da identidade multiplícase cun Tres-Orestes que é Hamlet e Edipo, cun Cinco-Píldes que pode ser Horacio, ou un Sete-Bernhard que trae consigo todas as connotacións da máis actual, destructiva e violenta literatura xermana. A dimensión mítica da traxedia grega perde altura e baixa ao lamentábel nivel das miserias físicas do corpo humano ou dos desexos máis suxos. A grandeza das clases dirixentes fica reducida, de no-

CON O CIRCO
DE MEDIANOITE
M. LOURENZO
PARECE QUERER
ACABAR DE VEZ
CO MUNDO
HELÉNICO

vo, á satisfacción individual dos apetitos máis baixos, chegando ao grotesco máis absoluto nas "actividades culturais" de Clitemnestra que, con vocación de Alcalde da Coruña, transforma a cidade-estado nunha factoría Disney, en que non faltan os tranvías para turistas nin a reconstrución da Torre de Babel.

Da crítica demoledora de Manuel Lourenzo non se salva ninguén: os críticos teatrais, a política de privatizacións, a clase médica, o corpo de arquitectos, os xornalistas, os medios de comunicación e mesmo os activistas clandestinos. Cun humor acedo, negro ás veces, o noso dramaturgo mestura e fai escarnio das súas propias obsesións, para nos ofrecer a obra máis demoledora e pesimista de toda a súa produción.

Euloxio R. Ruibal (Ordes, 1945)

Inicia as súas actividades teatrais no grupo de cámara Ditea de Santiago, e dáse a coñecer como dramaturgo en 1973, ao gañar o premio Abrente coa obra *Zardigot*. A súa produción dra-

mática sufriu un silencio de máis de dez anos que levou a Damián Villalaín a diferenciar nela dúas etapas ou fases: a primeira comprende as obras escritas entre 1973 e 1975, e a segunda ábrese coa publicación, en 1988, de *Teatro Infantil* e prolóngase ata hoxe. Como característica da primeira etapa sinalou tamén Villalaín o intento de conxugar, por parte de Ruibal, as máis modernas tendencias das vangardas europeas coa tradición dramática galega representada por Castelao e Blanco-Amor.

Tanto *Zardigot* como *O Cabodano* (escrita no 73 e gañadora do Premio Abrente no 75) xiran en torno á guerra civil, e desenvólvense ambas as dúas no seo de familias confrontadas ideoloxicamente, xa que pais e fillos loitan en diferentes bandos. En *Zardigot* presenciamos a atrocidade da guerra fratricida no momento en que se produce, en *O Cabodano* asistimos ao horror de que os vencedores perpetúen a barbarie; de aí as diferentes técnicas utilizadas por Ruibal. *Zardigot*, reflectindo a caótica dispersión da



Euloxio R. Ruibal, terceiro pola dereita, acto nunha representación teatral en Santiago en 1963.

contenda, está estruturada en catorce secuencias, dislocadas cronoloxicamente, que se desenvolven en escenarios sen determinar, nun período de tempo que podería coincidir cos tres anos de guerra, e nela participan personaxes anónimos (Home, Soldado 1, Soldado 2, etc.). Fronte a isto, a acción de *O Cabodano* desenvólvese nun único espacio interior que o dramaturgo describe con sumo

EULOXIO R. RUIBAL INICIA AS SÚAS ACTIVIDADES TEATRAIS NO GRUPO DE CÁMARA DITEA DE SANTIAGO

o coidado, os personaxes están limitados a tres, e o tempo interno coincide exactamente co da representación, como corresponde á celebración dun ritual que continúa eivando os vencidos para gloria dos vencedores. O teatro da crueldade, o teatro litúrxico de *O cabodano*, alíase coa farsa para crear unha das obras máis celebradas de Ruibal, *A sonada e proveitosa enchenta do Marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida*. O expresionismo, a deshu-

manización, o esperpento, a desmesura, e mesmo a data de escrita (1973) e mais o festival de sangue con que se cerra esta farsa para monifates, remiten directamente ao *Proceso en Jacobusland*, de Eduardo Blanco-Amor, completando o seu enraizamento na tradición galega co extraordinario aproveitamento que o autor realiza das formas parateatrais populares. Se consideramos os epítetos atribuídos ao Marques ("pau de herexes", "tralla de extremistas") dentro do contexto dos anos en que foi escrita a obra —anos de terríbel censura en que a complicidade entre autor e público é básica para entendermos o sentido dos textos—, poderíase arriscar que *A sonada e proveitosa enchenta* cerra unha triloxía sobre a sublevación fascista e a Ditadura, interpretación xa apuntada por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado en *O teatro galego*.



Euloxio R. Ruibal co pintor aragonés Antonio Saura en 1977. Arriba capa de *Zardigot* obra editada na colección Illa nova.



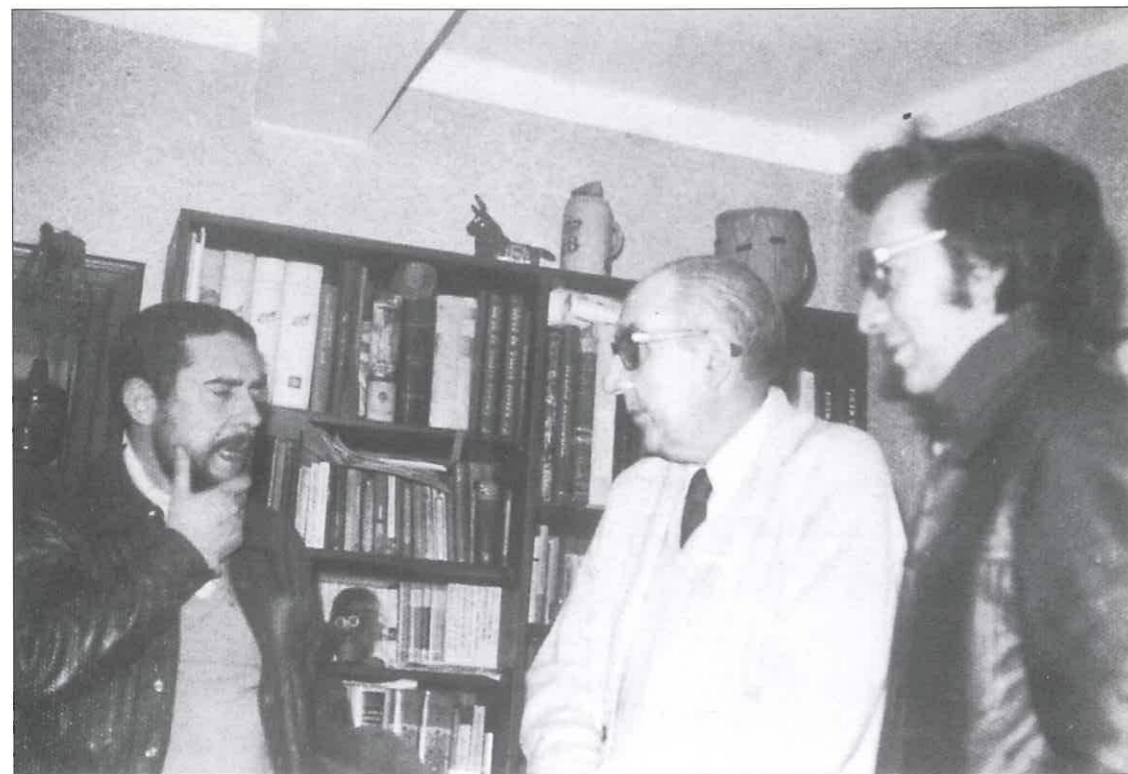
A sombra do bon cabaleiro representa un chanzo máis na dramaturxia de Ruibal. O frenético ritmo da obra anterior é substituído por un andar poucado en que as escenas de carácter fantasmagórico ou onírico alternan co realismo máis tradicional, creando un dobre nivel na obra. O plano realista resólvese cunha temática e unha técnica característica dun determinado tipo de teatro galego anterior ao 36 (ambiente rural, emigración, volta do emigrante enriquecido), mentres que no plano onírico os motivos son simbólicos (amor por un ser sobrenatural, o heroe debe pasar determinadas probas, viaxe interior) e a técnica volve a ser a do teatro ritual (ladaíñas, exorcismos, sacrificios de sangue, pranto). No nivel externo (social) o protagonista triunfa porque volve enriquecido; no interno (persoal), fracasa porque ao facer

EN 1989, AO
GAÑAR O PREMIO
Á. CUNQUEIRO,
EULOXIO RUIBAL
VOLVE Á PRIMEIRA
LIÑA DO TEATRO
GALEGO

realidade o soño, mátao; e mesmo admitiría unha lectura simbólica sobre Galiza e a emigración. O tratamento da lingua varia tamén nos dous niveis da obra: áxil, coloquial e de réplicas curtas no primeiro; retórico, barroco e moi traballado no segundo. Por último, nesta primeira etapa, Ruibal escribiu as peciñas *A volta do vello emigrante* e *Cousas da morte*, nesta última, como homenaxe

a Castelao, recrea os motivos e a temática do ilustre rianxeiro.

A segunda etapa ábrese, como xa dixemos, coas tres pezas que compoñen *Teatro Infantil*, ás que se sumarían, en 1990, as 24 que conforman o volume *Brinquemos ó teatro* e mais as 10 incluídas en *Teatro infantil e xuvenil* (1991). Nesta faceta do dramaturgo desaparecen temas recorrentes no resto da súa obra (Eros, a morte, a soidade, a violencia exercida



Ruibal e Salvador García Bodaño na casa de Cunqueiro en Vigo.

desde o poder) para crear un mundo lúdico en que as manifestacións dramáticas serían a canle perfecta para transmitir coñecementos e sensacións non incluídos nos currículos escolares: o sentido da luz, do son, da cor, da fantasía, do humor, do compañeirismo e da solidariedade.

En 1989, ao gañar o Premio Alvaro Cunqueiro con *Azos de esguello*, Euloxio Ruibal volve á primeira liña do teatro galego. Esta obra ten en común con *Zardigot* a estruturación en secuencias independentes que van configurando o panorama social da Galiza autonómica. A visión angustiada, abafante e desolada dos anos 70 está superada pola madurez dun autor que, xa de volta de todo, olla con ironía e desprezo as clases dirixentes da nova orde política. O desafío —a extorsión, a corrupción e mesmo o asasinato —enmascarado de atentado terrorista—, son as armas e argumentos desta nova clase social representada por Don Gali. Esta figura enlaza coa tradición literaria dos indianos desleigados de Celso Emilio Ferreiro, e fica caracterizada lingüisticamente polo uso dunha xerga “enxebre-crioula”, recurso xa utilizado por Ruibal en *A sonada e proveitosa enchenta*. A pericia do dramaturgo queda reflectida no dominio do ritmo escénico, na sobriedade de elementos con que diseña figuras e situacións, e na mestría no uso da linguaxe, que chega ao delirio no discurso de investidura do protagonista. Xa en clave de farsa, Ruibal retomou os personaxes desta obra para construír *Unha macana de dote*.

Coa sete peciñas incluídas en *Teatro mínimo*, verdadeiras xoias do teatro breve, Ruibal explora na psique humana —na profunda desolación do ser humano que procura en Eros unha saída a súa soidade (*Chacharachada*, *A gárgola*, *O tallo*, *Un enredo*),

na loucura como única forma de integración na sociedade (*A outra*), na profunda hipocrisía da dobre moral (*Papá querido*), ou no suicidio como única forma de asumir a realidade (*Aire fresco*)—, cun delicado humorismo que dulcifica o dramatismo das situacións. Humorismo que retoma en clave de farsa alegórica en *A greta Chirintolas* (1996).

Con *Maremia*, Euloxio Ruibal volve petar na conciencia adurmiñada de Galiza. Se coa triloxía iniciática recuperara a memoria histórica, e en *Azos de esguello* denunciaba os métodos mafiosos de certos persoeiros, con *Maremia* alerta do risco que agacha para o futuro a actual política medioambiental. Estruturada en catro “partes”, a obra podería transcorrer en calquera zona da Galiza costeira e estar protagonizada por calquera familia mariñeira, mais a vida cotiá vese interrompida por un accidente que provoca o amarre da flota pesqueira: a desinformación do pobo sobre o “obxecto” afundido na costa é absoluta e

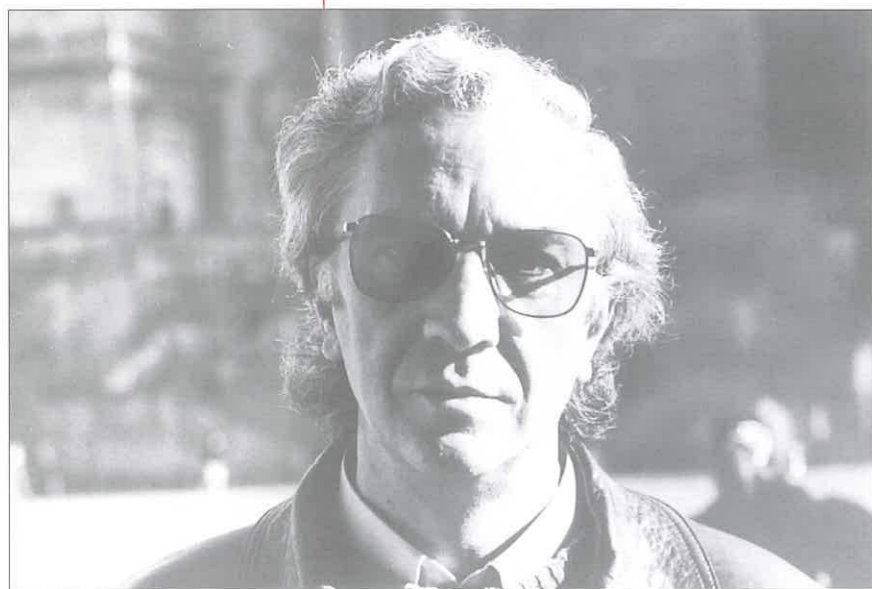


Euloxio Ruibal, durante o Congreso Internacional do Pen Club celebrado en Compostela, retratado entre dúas escritoras africanas.

a primeira pista sobre a súa identidade vén dada polo nacemento dun neno deforme. Aos cinco anos, o grupo malvive sitiado, como apestado, no seu reducto, e pasados outros dez o isolamento é total e a súa dexeneración física e moral completa.

Mais ao longo de toda a obra non se fala en ningún momento de materiais radioactivos, senón que o espectador presencia os seus efectos e consecuencias tanto na natureza como nas persoas. A obra desenvólvese toda no mesmo escenario (unha casa nun areal), mais tanto o aspecto da casa, como a súa perspectiva, e mesmo a luz e o mar, van evoluíndo desde a tardiña dun día de Agosto ata un perenne mediodía de luz cegadora en que xa non hai mar. E se a destrución da natureza é palpábel por medio da escenografía, a luminotecnia, os sons, o silencio e o aspecto físico dos personaxes; o deterioro mental, moral e espiritual, a bestialización do ser humano, fica patente nas súas actitudes, comportamentos e, sobre todo, nas súas palabras.

Euloxio R. Ruibal.



A OBRA DE
RUIBAL ESTIVO E
ESTÁ
COMPROMETIDA
CO PAÍS E CO SER
HUMANO

En principio, a situación podería darse en calquera parte do mundo, mais o dramaturgo pon moito interese na súa localización xeográfica concreta, xa que con Manecho e Paulo vivimos a historia da degradación da vida nas vilas mariñeiras por mor do esquilmo das rías e da redución de postos de traballo no sector pesqueiro (dinamita, contaminación, furtivismo, contrabando e narcotráfico). Se a isto engadimos que as costas galegas parecen ser paso obrigado de todo canto refugallo producen os países máis poderosos do mundo, e lembramos os apocalípticos días que viviu Fisterra co encallamento do Cason, a fuxida nocturna da poboación, a sinistra romaxe que realizaron a través do país aqueles misteriosos bidóns, e o hermetismo das autoridades, non fican dúbidas acerca de que *Maremia* e, outra volta, unha aldrabada na conciencia dos galegos. E partindo do próximo, do que se coñece, do individual e local, a obra adquire valor universal.

Miguel Pérez sinala que "nunca unha obra de Euloxio Ruibal fue tan inquietante, pesimista y desesperanzada", na nosa opinión isto débese a que nesta ocasión o dramaturgo está denunciando unha situación que se podería repetir en calquera momento, e da que poderíamos ser vítimas todos, por tanto, non caben distanciamentos nin escudos xa que o autor quere implicarnos nela.

A obra dramática de Ruibal estivo e está comprometida co país e co ser humano: recuperación da memoria histórica e crítica encuberta en tempos de censura, denuncia aberta (política, social e humana) nesta última etapa.

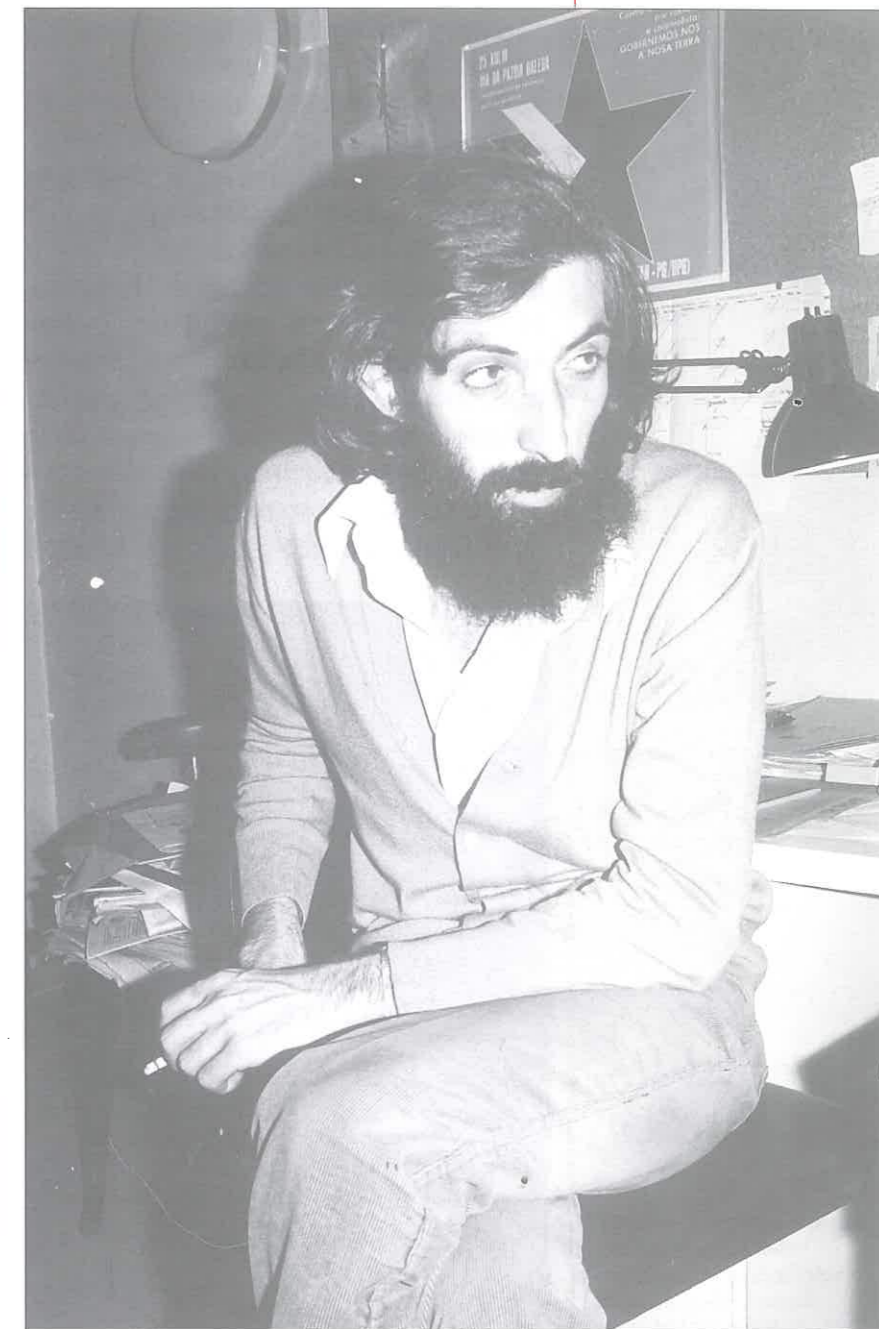
Roberto Vidal Bolaño
(Compostela, 1950)

A condición de home dedicado en exclusividade ao teatro que vimos en Manuel Lourenzo, dáse tamén en Roberto Vidal Bolaño, de forma que volvemos topar co problema de que practicamente a metade das súas obras permanecen inéditas. A súa forte personalidade como autor e as súas indagacións na teatralidade de todas as manifestacións da cultura popular levaron a Manuel Vieites a establecer dúas liñas ou tendencias dentro da produción dramática de Vidal Bolaño: a) "textos que destacan pola incorporación de personaxes, accións, elementos e técnicas da dramaturxia popular", e b) textos "que amosan unha maior complexidade formal e temática e unha visión pesimista da existencia humana mesturada coa aceda ironía e a aguda retranca da que sempre ten feito gala". No primeiro grupo, o estudioso inclúe *Ledaíñas pola morte do meco* (1976), *Ruada das papas e o unto* (1981) ou *Trouporrou tou da lúa e o sol (Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa)* (1982); e no segundo *Laudamuco, señor de ningures (Pandigada traxicómica de servo e señor)* (1975), *Bailadela da morte ditosa (Sete baileretadas de amor e unha de morte)* (1980), *Cochos* (1988) ou *Saxo tenor (Desgracia arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gángsters, chulos, currantes e putas)* (1991).

Sen negarmos a lexitimidade desta clasificación, nin a súa eficacia didáctica, coidamos que simplifica e mesmo banaliza de máis a complexidade e profundidade dun autor que, partindo e atendendo sempre á realidade socio-política e cultural que lle toca vivir, alicerza a súa obra no pasado teatral e histórico de Galiza para construír unha obra de validez e cualidade universais.

Inicia a súa andaina como dramaturgo con *Laudamuco, señor de ningures* (Premio Abrente 76), obra coa que, en clave esperpéntica, realiza unha profunda análise dos mecanismos psicolóxicos que manteñen empoleirado un poder que asenta unicamente na súa orixe divina. A acción transcorre na latrina en que o destronado Laudamuco agarda o momento de ser axustizado, coa única compañía do seu criado Rouco. En

Roberto Vidal Bolaño nun retrato de finais dos setenta.





principio, a fidelidade de Rouco a Laudamuco pode interpretarse como compaixón, mais a medida que avanza a obra e os caprichos do señor van humillándoo e degradándoo ata o límite de resistencia humana, ponse de manifesto a eiva moral do servo, que chega á entrega total unha vez morto Laudamuco, é dicir, cando xa non existen causas nin consecuencias que poidan xustificar tal actitude.

A outra cara da moeda, o proceso que leva á revolta contra un poder arbitrario e inxusto, é o que presenta Vidal Bolaño na súa seguinte obra, *Ledañas pola morte do Meco* (1976). A través da incorporación das formas parateatrais do Entroido, o autor presenta en escena o fluxo e refluxo dun proceso liberador que se enfronta cos poderes que manteñen sometida a Galiza: a Igrexa, a sociedade de consumo, a aculturización que xeran os mal chamados medios de comunicación e o poder. A ruptura co escenario á italiana, a procura dunha nova utilización do espazo escénico vén determinada non só pola integración



Un momento de *Anxeliños*, obra de Vidal Bolaño representada polo Teatro Do Aquí. Arriba, cartaz de *Agasallo de Sombras*.

das formas dramáticas populares, senón tamén pola adecuación do teatro á realidade galega e, sobre todo, pola vontade de renovación. Renovación que non consiste en simple experimentalismo, pois as diferentes técnicas utilizadas teñen unha funcionalidade intensificadora. Este é o caso de *Días sen gloria* (Premio Rafael Dieste 1992) en que o lector/espectador percorre o Camiño de Santiago sentindo o mesmo abafante cansazo que os protagonistas na súa derradeira peregrinación cara ao amor e á morte. Viaxe toldada pola inverniá, reflectindo as tebras duns seres á procura dun milagre que se produce por mor da solidariedade, a amizade e o amor, nun mundo baseado no engano. A vertixe da acelerada mutación de escenario no camiño acha repouso nas escenas das encrucilladas, en que o autor diseña o inframundo renacentista que marcou a decadencia do Camiño, ao tempo que permite a maduración psicolóxica e sentimental dos personaxes.

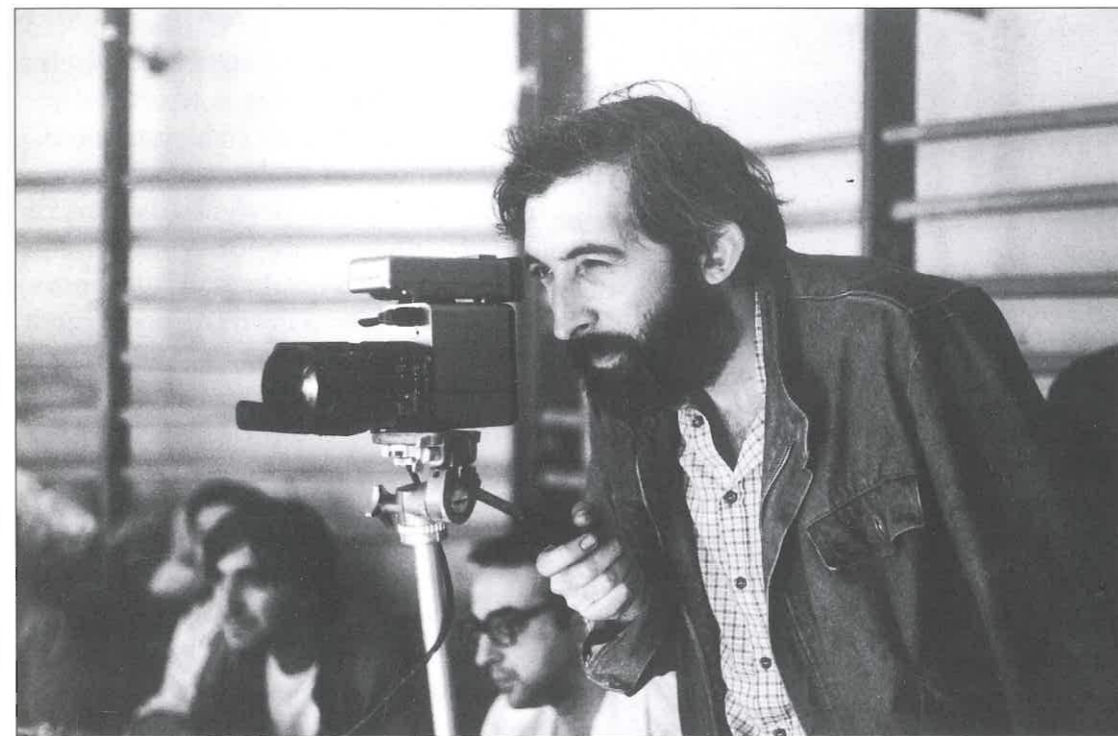
Unha outra forma de entender o espazo teatral amosa en *Bailadela da morte ditosa* (Premio Abrente 1980). Baixo o manto de Otero Pedrayo, esta impresionante mostra de suicidios galegos son o contrapunto (¿ou a continuidade?) do terrible sacrificio do monte Medulio, son a aceda denuncia dunha sociedade que destrúe e deixa a morte como único camiño de liberación, fronte a un pasado que optou pola morte como canto á liberdade. A grandeza do suicidio colectivo dos antergos ficou reducida a pequenas traxedias individuais provocadas pola inadaptación a un sociedade que renunciou ás súas raíces. A extraordinaria forza dramática das sete *bailadelas* que integran a obra está incrementada pola proximidade, a familiaridade dos episodios e mesmo dos métodos utilizados polos suicidas.

O emprego do teatro dentro do teatro, que aparecera xa nas *Ledañas*, é o soporte de *Trouporrou tou da lúa e o sol* (1982), farsada en que, mesturando humor e lirismo, o autor recrea a mitoloxía galega máis cunqueriana. É de salientar que Vidal Bolaño nunca intenta agachar o seu enraizamento na tradición dramática galega ou universal, e que en todos os seus textos —sexa en boca dun personaxe, sexa como apostila na publicación—, cita sempre os autores e obras que tiveron nel algunha influencia. Esta franqueza, propia de quen ten a seguranza de que ningunha influencia vai restar orixinalidade á súa obra, chega ao descaro nas palabras de presentación de *Agasallo de sombras (Romance de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas)* (1984), onde Vidal Bolaño afirma que a obra está "inspirada nunha idea roubada do *Teatro de Máscaras* de D. Ramón

VIDAL BOLAÑO
INICIA A SÚA
ANDAINA CON
LAUDAMUCO,
SEÑOR DE
NINGURES

Otero Pedrayo..." Atreverse coa figura de Rosalía de Castro nunha época en que privaba o mito da Santa, e cando aínda no se publicaran os estudos máis obxectivos sobre ela, era un reto que confirma a vocación provocadora do dramaturgo. Para esta homenaxe á grande poeta, o autor opta pola utilización das máscaras e a encarnación da Negra Sombra en todas as sombras que perturbaron, nun sentido ou noutro, a vida de Rosalía. *Agasallo de sombras* é a aportación dun poeta do século

XX á ardua tarefa colectiva de rozar a historia que nos contaron, limpando e desvelando as facetas humanas da máis grande poeta da nosa literatura. Nunha noite de 1862, antes dos *Cantares*, unha Rosalía de 25 anos recibe a visita da Rosalía que acaba de morrer e de todas as sombras que encheron, e encherán, a súa vida e a súa memoria. Facendo xustiza poética, o autor acredita nos amores de Rosalía



Vidal Bolaño durante os ensaios de *Agasallo de Sombras*.

con Aguirre e a través del enfronta á moza con dous futuros posíbeis: a rebelión contra as presións familiares seguindo a súa vocación de actriz, ou o de se converter na grande poeta de Galiza e da dor, manipulada e santificada pola historia e, sobre todo, polo seu home, Manuel Murguía.

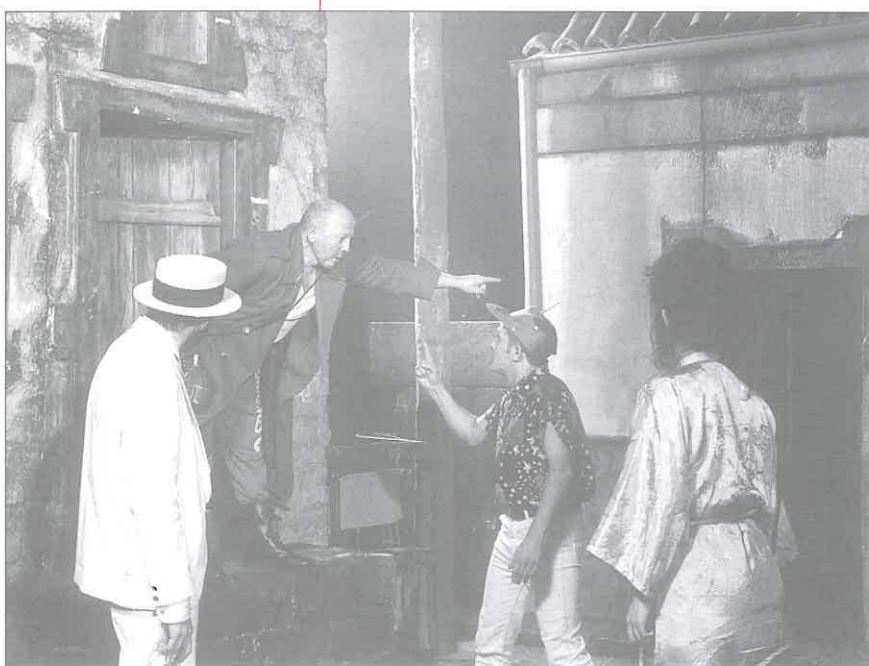
Se con *Agasallo de sombras* Vidal Bolaño realizaba unha incursión no pasado literario do país, con *Cochos* (*Relatorio valeroso en dous tempos, un prólogo e un epílogo, para porca e actor*) (1988) retoma unha das cuestións básicas da literatura, o teatro e a sociedade galegas: a emigración. A partir de situacións reais que no seu momento foron noticia bufa na prensa, o dramaturgo desvela a violencia socio-económica e cultural, o desamparo e indefensión, o illamento e marxinalidade, a soidade e desacougo a que se ven sometidos os emigrantes nunha sociedade e nunha cultura que non entenden nin os entende. O Sebas de *Cochos* intenta aliviar o desarraigo e protexer a súa identidade na civilizada sociedade centroeuropea de Frankfurt, incorporando a súa vida de emigrante un elemento propio da cul-

tura rural galega, a crianza dun porco. Esta decisión lévao a unha situación límite, desenvolvida nun extraordinario monólogo, en que a morte fica como única saída para manter a dignidade persoal.

En *Saxo tenor* (*Desgracia arrabaleira improbable entre loucos, chourizos, gangsters, chulos, currantes e putas*) (Premio Alvaro Cunqueiro 1991) utiliza a técnica do *flash-back* para trazar un drama social. Sen a máis mínima concesión á dozura nin ao sentimentalismo, Vidal Bolaño desenha a descarnada aculturización das nosas cidades, onde se superpoñen caoticamente costumes e valores do mundo rural (os veciños reunidos na praza para ver xuntos a TV, o sentimento de grupo, a solidariedade fronte ao alleo, e mesmo o exacerbado sentido da propiedade), con formas de vida marxinais puramente urbanas, adobiados con todas as andrómenas da cultura ianqui imposta polo poder desde a TV, o cine e a incorporación violenta á sociedade de consumo. Mentres se desenvolve a acción, a TV emite a versión cinematográfica da obra de Tennessee Williams, *Un tranvía chamado desexo*, de maneira que o drama da incapacidade "sureña" para adaptarse ao mundo contemporáneo, sirva de espello de avisados. O dominio perfecto da técnica dramática, do ritmo, da composición e do suspense, unido á sabia combinación da música e da imaxe, pode velar a carga de denuncia, a mensaxe de alerta que lanza o dramaturgo perante a colonización cultural a que está sendo sometida a sociedade galega e facilitar unha interpretación superficial da obra.

A proba máis evidente do compromiso da obra de Vidal Bolaño, é o acontecido con *As actas escuras*, que sendo gañadora do Premio Xacobeo 1992, non foi publicada nin estreada

Unha escena de *Saxo tenor* obra de Vidal Bolaño.



porque desde a Consellería promotora do certame se esixía do autor que realizase determinados cambios nela. Para poder entendermos tanto esta censura como o sentido da obra, hai que enmarcar a súa escrita no alarde conmemorativo desprezado pola Xunta de Galicia no ano Xacobeo, e os negocios que medraron á sombra destes fastos.

A acción, que se abre e cerra en 1884, cando o Papa León XIII confirma a recuperación definitiva das reliquias do Apóstolo, desenvólvese nun *flash-back* que a retrotrae ás escavacións realizadas na cripta da Catedral durante os anos 1878-79. Cunha mestura de figuras históricas (López Ferreiro, o arcebispo Payá i Rico, o catedrático Antonio Casares) e de personaxes de ficción, Vidal Bolaño traza un deseño maxistral do ambiente ideolóxico e político da Compostela de fin de século: a loita interna dentro da Igrexa entre o catolicismo máis radical e o lene aperturismo social de León XIII, o enfrontamento aberto entre o krausismo e a escolástica, o rexeitamento frontal á metodoloxía da "Escuela Libre de Enseñanza", a persecución a Vicetto, etc, etc.

O fío argumental son as investigacións que dous historiadores (D. Mauro e o seu sobriño) deben realizar para confirmar ou negar que os restos achados na cripta son as reliquias de Apóstolo. Ao longo dos catro días que dura a investigación seguimos unha viaxe apaixonante do presente ao pasado a través das laúdas, as actas do cabido e o Códice Calixtino para chegar a unha extraordinaria escena, *A xuntanza*, onde o teatro volve a recuperar o valor eterno da palabra e asistimos a un extraordinario debate en-

tre a fe e a ciencia, en que queda cuestionada a verdade como fin último da historia.

Polo argumento e a localización temporal podería creerse que o dramaturgo está facendo arqueoloxía, pero nada máis lonxe da realidade. A verdade agachada nas pedras da Catedral baixo os símbolos crípticos dos nosos canceiros, que coincide co resultado final das investigacións realizadas nos Arquivos e a Biblioteca, son a clave coa que os galegos de hoxe temos que

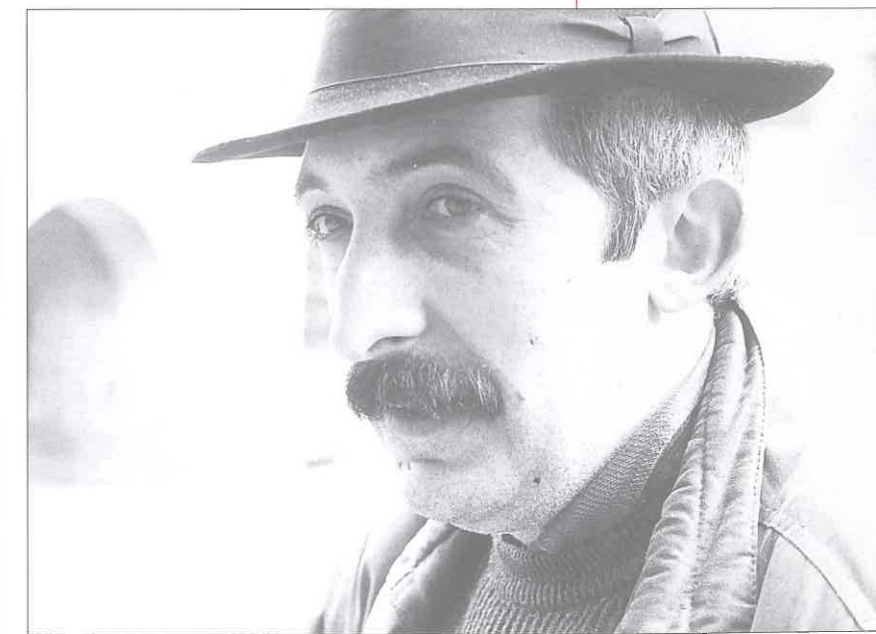
interpretar as conmemoracións xacobas deste fin de século. Nesta magnífica obra, como en *Agasallo de sombras*, Vidal Bolaño volve a cuestionar a Historia que nos contaron, para ofrecer unha fermosísima versión poética que quizais se axuste máis á realidade.

En cuestión de técnicas nada escapou á atención deste xenial home de teatro que asimilou todos os elementos teatrais da cultura popular galega e do teatro de vangarda, desde as celebracións de Entroido ata o

CON AS ACTAS
ESCURAS, VIDAL
BOLAÑO VOLVE
CUESTIONAR A
HISTORIA QUE
NOS CONTARON



Roberto Vidal Bolaño.



Ernesto Chao actor en *O coronel ten a quen lle escribir*, obra de Manuel Riveiro Loureiro.

máis sofisticado xogo do teatro dentro do teatro, pasando polos tradicionais bonecos e chegando á integración na súa obra de todos os medios audiovisuais e técnicos da nosa época. Malia isto, quizais a maior virtude do teatro de Vidal Bolaño sexa a súa enorme capacidade para conectar co público (lector), para enguedellalo e mantelo suspenso ata o final da representación (lectura), mais tamén é este o seu maior perigo, xa que o goce inmediato que produce pode levar, como xa dixemos, a interpretacións superficiais que transformen nunha serie de *thrillers* a obra dun dos dramaturgos máis comprometidos coa creación dun teatro nacional galego. Lamentamos non poder comentar, porque aínda non está publicada, *Doentes*, peza coa que volveu gañar o Premio Rafael Dieste en 1997.



Valoración do teatro actual

Durante moitos anos, e cunha teimosía pasmosa, os estudiosos da literatura galega repetiron ata a saciedade que non existía teatro galego, cerrando os ollos perante unha realidade que, ano tras ano, ía conformando un corpus literario dunha cualidade e solidez nunca coñecida na nosa historia. A esta cegueira voluntaria contribuían as loitas e divisións dentro do colectivo teatral e a desastrosa política do Centro Dramático Galego que para seguir mantendo a tiranía dos directores de escena, e non causar inquietudes na

Administración, unicamente representa a autores galegos vivos cando os considera inofensivos ou "politicamente correctos". Evidentemente, esta política exclúe dos escenarios oficiais a todos aqueles dramaturgos que, fieis aos valores máis perdurábeis da literatura dramática, entenden que o teatro ten que cumprir unha función social e non se prestan a ser utilizados como anestésicos. A consecuencia de todo isto foi que a literatura dramática practicamente non existe, ou acaba en Cunqueiro, nos programas de ensino, incluído o universitario.

A pesar disto e, en parte debido ao recoñecemento obtido no exterior polos nosos dramaturgos, nos catro últimos anos a investigación universitaria comezou a prestar atención a este eido da literatura, atención que probabelmente se intensifique a partir de agora, de 1997, por mor da entrega a un home de teatro, Darío Fo, do Premio Nobel, e pola concesión, en Madrid, do Premio Nacional de Teatro a Manuel Lourenzo. ☞

Bibliografía

- FERNÁN-VELLO, MIGUEL ANXO: "O teatro galego actual", *Grial* nº89, Vigo, 1985, pp. 298-308.
- LORENZO, MANUEL e PILLADO MAYOR, FRANCISCO: *O teatro galego*, A Coruña, Ed. do Castro, 1979.
- MARTÍNEZ PEREIRO, CARLOS PAULO: "Da cópula entre o lirio e o dragón", *A Nosa Terra*, nº 770, Vigo, 20.3.1997, pp. 23-24.
- PAZ GAGO, CHEMA e VILAVEDRA, DOLORES: "El teatro gallego actual", in *Primer Acto*, nº 262, Madrid, Xaneiro-Febreiro 1996, pp. 9-17.
- PÉREZ ROMERO, MIGUEL: "Limiar", in Euloxio R. Ruibal, *Azos de esguello*, Vigo, Xerais, 1990.
- QUINTÁNS S., MANUEL: "Camiños do teatro galego actual", in Roberto Vidal Bolaño, *Agasallo de sombras*, Compostela, El Correo Gallego, 1992.
- QUINTÁNS S., MANUEL: *Os Cadernos da E.D.G. unha escola aberta*, Cadernos da Escola Dramática Galega, nº 101, A Coruña, 1994.
- VIEITES, MANUEL F.: *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Compostela, Sotelo Blanco, 1996.
- VILLALAIN, DAMIÁN: "Limiar. Apuntes -de esguello- sobre o teatro de Euloxio R. Ruibal", in Euloxio R. Ruibal, *Unha macana de dote*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1990.