

A xénese do Teatro Independente Galego: a conquista da identidade

Cilha Lourenço Mória
Universidade da Coruña

1. Introducción

A expresión “Teatro Independente” remite directamente a unha corrente contestataria que se estendeu pola Península Ibérica nas décadas de sesenta e setenta do século XX¹ –aproveitando certas fendas legais das ditaduras franquista e salazarista– e que visaba a restauración da función social do teatro, ausente nas montaxes comerciais, así como a renovación da produción dramática –tanto textual como espectacular– por medio de linguaxes experimentais.

Este movemento –que entrou en Galiza da man de colectivos como o Grupo Teatral O Facho (1965) e, nomeadamente, o Teatro Circo (1967)– protagonizou un dos momentos máis decisivos da nosa historia teatral e as súas conquistas resultaron determinantes na configuración da escena galega tal e como hoxe a coñecemos. A experiencia independente galega –debedora da presenza no

1 A pesar de que o Teatro Independente se popularizou no panorama ibérico nestes anos, se profundarmos nas súas orixes comprobaremos que se trata dun movemento de raíces europeas xestado a fins do século XIX. Como sinala Alba Peinado, “la génesis del Teatro Independiente en España se remonta a los propios orígenes del movimiento en Europa. El Independent Theatre Movement aparece en París con el Théâtre Libre de André Antoine (1887), en Berlín con el Freie Bühne de Otto Brahm (1889), y en Londres con el Independent Theatre de Jacob Thomas Grein (1891). Sin embargo será un grupo tardío y el más oriental de todos, el Teatro de Arte de Moscú (1898), dirigido por K. S. Stanislavsky, el que llegaría a traspasar los límites europeos y se introduciría con gran fortuna en la escena americana” (Alba Peinado 2005: 17).

país de grupos como Los Goliardos e do labor continuado da revista madrileña *Primer Acto*— reclamou o teatro como un dereito, desmarxinalizándoo, e, alén diso, trouxo consigo a recuperación, o afianzamento e modernización da nosa dramaturxia, mostrando como debía desenvolverse a reconstrución orixinal e descolonizadora dun teatro propio após longos anos de silencio obrigado.

Desde a posguerra até a chegada do Teatro Independente a Galiza, producíronse algunhas tentativas isoladas de restauración do noso teatro, fundamentalmente no plano literario. Porén, o traballo dos grupos independentes, moi activo e interventivo, deu lugar a unha verdadeira revolución teatral, pois supuxo a instauración da lingua galega como medio expresivo —nunha época en que o noso idioma carecía de recoñecemento oficial—, ben como a identificación de *teatro galego* con *teatro en galego*².

Para enxergar con claridade o que significou o proxecto independente, cómpre desvendar as súas raíces, esclarecer a súa xénese, propiciada polo lento rexurdir do galeguismo após a guerra civil e pola crise social da segunda metade do século XX, vinculada ás políticas imperialistas dos grandes bloques.

2. Os primeiros pasos

Como sabemos, a instauración do fascismo tras a sublevación de 1936 trouxo consigo a represión sistemática do movemento nacionalista encetado polas Irmandades da Fala e o Grupo Nós, que foron artífices da construción dunha dramaturxia de noso que non chegou a se consolidar. En opinión de Laura Tato:

a dictadura do xeneral Francisco Franco paralizou tódalas actividades culturais e políticas tanto galeguistas como nacionalistas, mais isto tivo como excepción a determinados coros populares. Neste aspecto, o réxime franquista seguiu o modelo da dictadura de Primo de Rivera ó permiti-la continuidade daquelas manifestacións que non resultasen politicamente perigosas [...]. Así, os coros seguiron levando a escena, nos seus festivais,

2 O monolingüismo en galego do noso teatro quebraríase en 1998 dunha maneira lacerante, cando o Centro Dramático Galego levou á escena textos de Valle Inclán en español (Lourenço / Vizcaíno 2000).

pezas de carácter costumista, é dicir, obras breves de ambientación rural, con tipos populares e de temática festiva. (Tato 2000: 445-446).

Como afirma esta autora, os coros populares perderon interese pola montaxe de obras costumistas e zarzuelas por volta de 1945, o que facilitou o camiño para que a finais dos anos cincuenta se estreasen as primeiras obras non ruralistas da época³.

Non obstante, este proceso desgaleguizador iniciado co franquismo comezou a remitir moi paseniñamente a partir de 1950. A morte de Castelao actuou como revitalizador do sentimento nacional galego e, nese mesmo ano, un grupo de intelectuais decidiu promover un galeguismo culturalista, afastado de calquera intencionalidade política. Consoante a este espírito naceu a editorial Galaxia, que veu ser canalizadora dun conxunto de iniciativas –como a recuperación da nosa dramaturxia clásica ou a difusión de pezas contemporáneas orixinais ou traducidas– que trazaron unha ponte entre as xeracións autorais de preguerra e de posguerra.

Desta maneira, tras anos de dominio absoluto do xénero poético, tiña lugar por fin a reaparición da narrativa e do teatro na nosa lingua. Nun momento en que a dramaturxia galega era unha utopía, a editora viguesa –na colección “Illa Nova”, na revista *Grial*– daba a coñecer un amplo abano de pezas orixinais e traducións; desde obras de Castelao, Cunqueiro e Jenaro Marinhas e da promoción universitaria galaxiana (Xosé Luís Franco Grande, Manuel María, Xohana Torres, Arcadio López-Casanova, Bernardino Graña) até textos clásicos latinos e orientais e de autores vangardistas europeos.

Á volta de Galaxia agromou unha nova xeración dramática conformada por un grupo de poetas novos –os máis deles, universitarios– que recorrían a formas parabólicas (o mito clásico, a fábula histórico-literaria ou o drama histórico) para reflectiren un mundo abafado pola falta de expectativas, e, aínda,

3 En 1958 o coro compostelán Cantigas e Agarimos, dirixido por Rodolfo López Veiga, presentaba a *Antígona* de Anouilh –en versión galega de Xosé Manuel Beiras, Xosé Luís Franco Grande e Ramón Silver, que sería publicada no nº 17 da *Revista Grial*, en 1967–. E, no ano seguinte, o Teatro de Cámara da Asociación Cultural Iberoamericana da Coruña subiría ao palco, baixo a dirección de Antonio Naveyra Goday, *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Cunqueiro.

para salvaren as reticencias da censura e dun público desinformado. Este colectivo realizou, en moldes dramáticos cultos, diversos ensaios tendentes a situar no noso tempo e na nosa circunstancia as principais correntes do pensamento europeo da época. Mais o carácter elitista dos textos, a diglosia dominante na sociedade da altura e os obstáculos que encontraba calquera tentativa de representación en galego –nomeadamente cando os autores non tiñan unha relación directa co teatro– reduciron o alcance desta produción, á que se deu en chamar, por veces pexorativamente, *teatro para ler*.

Esta dramaturxia literaria –escenicamente ineficaz por falta de tradición e vinculación co palco– era, en definitiva, consecuencia directa da inexistencia dun teatro galego non ruralista inmediatamente anterior e continuado no tempo.

Con todo, pouco a pouco comezou a frutificar o proceso de regaleguización social inaugurado nos anos cincuenta. As estruturas fechadas do franquismo asfixiaban o ambiente (impúñase a uniformización en todos os ámbitos, a literatura chegaba de maneira clandestina, a saída ao exterior era bastante infrecuente etc.), mais as filosofías anti-imperialistas e anti-capitalistas vindas do estranxeiro traían ares novos. Neste contexto o réxime fascista precisaba relexitimar o seu sistema ditatorial, caduco e cada vez máis contestado, e adoptou unha serie de medidas económico-sociais orientadas ao aumento do nivel de vida e á introdución dunha leve liberalización nos costumes que xeraron unha maior autoconfianza nos sectores contrarios ao franquismo.

Como consecuencia disto, a oposición⁴ á ditadura creceu de maneira significativa na década dos sesenta e manifestouse en frentes moi diversas. Para a mocidade, verdadeira protagonista de tal oposición, a intervención –estritamente relegada ao papel– do apoliticismo cultural liderado por Galaxia levaba un paso

4 Desde o inicio dos anos sesenta, labregos, mariñeiros, obreiros e estudantes foron aumentando paulatinamente a intensidade das súas reivindicacións. Como exemplos podemos citar as protestas en Mazaricos pola concentración parcelaria (1962); a mobilización dos universitarios en Compostela como resposta contra o carácter autoritario da institución (1968); a reacción perante a violencia policial nunha misa por Rosalía de Castro (1969); a repulsa social a causa do despido dos líderes comunistas Aneiros e Pillado (1970); a loita contra a cota da Seguranza Social Agraria (1971); o paro xeral na Bazán ferrolá –as primeiras folgas tiñan comezado en 1967–, que se saldaría coa morte de dous obreiros por disparos policiais e case cincuenta feridos nunha manifestación multitudinaria (1972); as mobilizacións na Citróen de Vigo (1972); as protestas en Xove motivadas pola instalación dunha central nuclear (1974) etc.

vagaroso de máis e comezou a se organizar en grupos políticos clandestinos de corte socialista e nacionalista que, a pesar das súas diferentes estratexias, coincidían nun aspecto fundamental: a concepción da cultura como elemento de transformación social imprescindible para a proxección dos novos ideais.

Así, como indican Lourenzo e Pillado (1979), podemos apreciar xa na primeira metade dos sesenta os primeiros signos (aínda que moi tímidos) de que algo estaba a se fraguar. Do punto de vista da escrita, por exemplo, resultan significativos do desexo de restauración e actualización dramática acontecementos como a celebración en Lugo do “I Certame Literario do Miño” (1960), ao que concorreron autores como Cunqueiro, Cortezón, Franco Grande, Manuel María ou López-Casanova, ou, tres anos máis tarde, e a convocatoria do “Concurso Castelao de Teatro Galego”, precedida da “Campaña do Peso” en apoio á nosa dramaturxia.

Canto á escena, as perspectivas eran menos alentadoras. O teatro galego na primeira metade dos anos sesenta era case inexistente e nin sequera había un teatro comercial feito en español desde a Galiza. A subordinación sociocultural do galego provocaba que as representacións en lingua propia non se demandasen como unha necesidade, o que atrapallaba a aparición de iniciativas teatrais cunha certa continuidade.

No entanto, a máxima aspiración do pobo galego conscienciado naquela altura era unha democratización que chegase ás clases populares, tradicionalmente marxinalizadas da vida pensante da Galiza. Así, foise rexeitando paulatinamente a concepción minoritaria e elitista da cultura e, cando a preocupación polo país saltou á rúa, tamén atinxiu un espazo no teatro. Non estraña, entón, que se aproveitase a “Lei de Asociacións”⁵ de 1964 para crear unha extensa rede de agrupacións culturais por toda a nosa xeografía; regaleguizadoras das clases medias –aparecerían primeiramente nas urbes–, estas entidades de vontade popularizadora unirían os seus esforzos a prol da normalización da cultura e da lingua galegas a través de todo tipo de actividades, fundamentalmente o teatro e a canción⁶. Como ben apuntou Manuel Caamaño (1974), a consciencia

5 A “Ley Reguladora de Asociaciones”, do 24.12.64 nº 191/64, foi publicada o 28.12.64 no n.º 311 do “Boletín Oficial del Estado Gaceta de Madrid” en 1964.

6 Para un achegamento aos inicios da Nova Canción Galega véxanse Araguas (1991) e Fraga (2008).

galeguista espartaría da man destas asociacións en campos tan significativos como o ensaístico, o pedagóxico, o eclesiástico ou o xornalístico, potenciando a capacidade de iniciativa e acción da esfera cultural galega.

Para alén diso, os colectivos recreativos funcionaban, en moitos casos, como verdadeiros encubridores dos partidos na clandestinidade:

Mediante unha actividade cultural en aparencia folclorista e politicamente inocua (cursos de galego, de gaita ou de danza, constitucións de grupos e escolas de teatro, nalgúns casos emisións radiofónicas en galego, etc.), as novas asociacións serviron ao mesmo tempo de centros de adoutramento e de debate político sobre problemas políticos, sociais e económicos, e marcaban os novos rumos que estaba a tomar o galeguismo nos anos 60. (Beramendi / Núñez Seixas 1995: 216).

Estas agrupacións culturais –xunto cos sindicatos ilegais, as asociacións de veciños, os teleclubes e algúns particulares vinculados á esquerda– foron os aliados de excepción do Teatro Independente, os principais intermediarios entre as novas propostas dramáticas e o público: tencionaron dar resposta ao minifundismo folclórico da cultura estatal –buscábase máis que nunca a (in) formación e a intervención no plano artístico (música, pintura, literatura, teatro) e lingüístico-literario–; alentaron a aparición de colectivos teatrais ofrecéndolles un marco legal e un público fiel; axudaron a difundir a obra de autores significativos por medio das propias representacións, os coloquios e as mesas redondas; e, se callar o máis importante, contribuíron a dotar o Teatro Independente da súa ubicuidade característica, construíndo, en colaboración cos grupos, un verdadeiro circuito teatral.

3. Á procura dunha identidade

Á marxe dalgunhas compañías comerciais que se desprazaban pola xeografía estatal durante a época estival, a administración franquista puxera en andamento os “Festivales de España” (mostras de teatro, zarzuela e ballet) e as “Campañas Nacionales de Teatro”; a prezos módicos ou mesmo gratuitamente,

o público dalgunhas cidades podía contemplar en enormes escenarios varios espectáculos. Este teatro, ao servizo dunha burguesía culturalmente ancorada no pasado, respondía a uns patróns estéticos anacrónicos; resultaba “retrasado con respecto a las realizaciones de la escena internacional y estéticamente pobre con relación a una concepción objetiva del hecho dramático como arte” (Sanchis Sinisterra 1965: 63).

Coa chegada dos grupos foráneos –axentes do aparello pretendidamente descentralizador do goberno estatal– e sen a contrapartida dunha escena galega, a estrutura teatral imperante en Madrid reproducíase nas *regiones de reconocida personalidad* cunha determinada finalidade.

Tanto los Festivales como las Campañas de Teatro no son remiendos, sino algo más serio: la sujeción del artista a la maquinaria del estado, del hombre de teatro a las directrices del político, para el que, en esta hora, un Sartre significa, al margen de cómo se haga, un título de prestigio cara a las alianzas del mercado, cuando no la mordaza a cualquier radicalismo cuyo grito de batalla haya sido la reclamación de un Sartre, por ejemplo. (Lourenzo 1974: 74).

Paralelamente ao teatro institucional –e en clara desvantaxe, pola súa escasa repercusión social– desenvolvíase o Teatro de Cámara e Ensaio, organizado en colectivos escasos e pouco representativos que dependían directamente dos concellos, da “Organización Juvenil Española” (OJE) ou dalgunha entidade de tipo cultural ou folclórico.

A aparición do Teatro de Cámara e Ensaio –nacido a partir dunha disposición legal de 1955– supuña, teoricamente, un avance no paupérrimo panorama cultural da España franquista, xa que abría un camiño cara a experimentación, mais a súa verdadeira función era ofrecer desde a oficialidade unha alternativa cultural nun momento en que politicamente interesaba calquera medida de control das tensións sociais. As formacións de cámara convertéronse, entón, en grupos elitistas dominados –e, en certa medida, colaborantes– aos que se concedía un pequeno espazo para se expresaren teatralmente:

El espacio estético abierto por los teatros de cámara, y la constante atención política (decretos, leyes, reformas, subvenciones, etc.) que recibieron, no fue sino un modo de conseguir construir sociedad negociando una simbólica del consenso, de mantener a la pequeña burguesía dentro del Régimen (tal y como sucedió en la Italia fascista y la Alemania nazi con algunos futuristas y expresionistas) (Vicente Hernando 2001: 39).

O Teatro de Câmara e Ensaio tiña un carácter minoritario, pois o estatuto legal destes grupos limitaba tanto o número de representacións como a asistencia –un máximo de catrocentos espectadores, sendo na súa maioría un público próximo–. E, para alén do escaso número de funcións –sempre realizadas no ámbito urbano– e da relativa complexidade das obras representadas, o Teatro de Câmara e Ensaio mostrábase en locais pouco frecuentados, orientados para a recepción dun público restrinxido, o que contribuía a facer deste teatro un produto caro e cun mínimo impacto social:

al teatro no-profesional se le conceden, en efecto, cosas muy importantes, como son una cierta libertad en la selección de las obras, autonomía de montaje, posibilidad de realizar éste sin tener en cuenta para nada los gustos anacrónicos del público medio habitual de los teatros comerciales, etc., etc. Todo esto que, efectivamente, es muy serio se concede a los teatros de cámara... pero al mismo tiempo que se les niega lo fundamental, el acceso material al público [...]. Y la regla sigue siendo que la inmensa mayoría del amateurismo teatral español hace teatro “en” una sociedad, pero no “para” una sociedad. [...] los grupos de cámara, necesariamente constreñidos a hacer teatro sabiendo de antemano que ningún público real va a acudir a sus representaciones, acaban volviendo la espalda a la realidad del país y terminan por construir una especie de castillo en el aire, un teatro ajeno a la vida, un teatro enrarecido, que se consume en sí mismo sin objeto ni destino, un teatro que es pura estética. (Fernández-Santos 1966: 7-9).

Asemade, o Teatro de Câmara e Ensaio estaba condicionado non só pola sesión única e do repertorio minoritario, mais tamén pola inexistencia dunha

compañía propiamente dita —os actores eran contratados para cada montaxe, o que redundaba negativamente no proceso de traballo—, os elevados prezos das entradas, as ínfimas subvencións percibidas da Administración, a escasa dispoñibilidade dos locais, os horarios das representacións etc.

Nos grupos de cámara galegos a investigación e a experimentación (elementos que, en teoría, definían o teatro de cámara) non chegaron a existir; o que si existiu foi a imitación dos modelos propostos polo teatro oficial, que levaba a provincias suntuosos títulos e decorados xigantescos. En palabras de Manuel Lourenzo:

el teatro de cámara se dio en Galicia con unas características propias, de semioficialidad, a medio camino entre el festejo público municipal y la exploración del futuro a través de una enorme —y siempre desordenada— puesta a prueba de textos y tendencias, e incluso la incursión, en ocasiones señaladas, a las más prestigiosas muestras del teatro en gallego. Recordemos, por ejemplo, las multitudinarias representaciones de “Os vellos non deben de namorarse”, en Santiago —grupo “Cantigas e Agarimos”; director, Rodolfo López Veiga—; “Don Hamlet”, de Álvaro Cunqueiro, en costosísima puesta en escena del Teatro de Cámara de la A.C.I. coruñés, dirigido por Antón Naveyra, y algunas representaciones del grupo compostelano “Ditea”. Llevado de la mano por Agustín Magán, tal vez el más ecléctico y activo de los grupos de posguerra. (Lourenzo 1974: 74).

Para alén diso, os colectivos que traballaban en réxime de Cámara ou como amadores (o Teatro de Cámara Ditea, o Teatro Keyzán, a Asociación Teatral Valle-Inclán de Ourense ou o Teatro de Cámara da Asociación Cultural Iberoamericana) só podían representar tres veces un mesmo espectáculo e

raramente recorrían ao galego⁷ nas súas montaxes (Lourenzo / Pillado 1987). Só a partir de 1970, seguindo o exemplo do Teatro de Cámara Ditea, comezarán a utilizar o noso idioma con maior frecuencia, aínda que de maneira esporádica.

Porén, a indixencia da actividade dramática no país non radicaba unicamente no distanciamento do público a respecto do feito escénico –só se podía asistir ao teatro nas cidades– ou nos atrancos impostos polo aparello legal do franquismo para o desenvolvemento do teatro, reducido á estreita actividade de Cámara e sometido á férrea censura. O rexurdimento do teatro galego, protagonizado polos grupos independentes, demorou en chegar debido a varios factores. En primeiro lugar, a xente nova que comezaba a traballar na altura ignoraba totalmente a existencia da nosa tradición dramática, o que levaba a recorrer á tradución de obras en español –consideradas na súa maioría reaccionarias e obsoletas– ou á montaxe das poucas pezas galegas que se coñecían. E, en segundo lugar, foi determinante a contradición existente entre o Teatro de Cámara e Ensaio –urbano, en español e sucursalista da cultura estatal– e a situación sociocultural de Galiza, eminentemente rural, galegofalante e moi retraída en relación á personalidade propia e á lingua.

Como consecuencia dunha política fortemente perturbadora do corpo histórico galego, facíase patente neste momento o evidente desequilibrio entre un posíbel destinatario para a nosa dramaturxia –a maioría galegofalante do país– e un teatro sucursalista da cultura estatal.

4. A alternativa do proxecto independente

Grazas aos grupos independentes, a mocidade, que estaba farta de conformismo e precisaba urxentemente de novos camiños, redescubriu o teatro en Galiza como potentísima arma de conscienciación ideolóxico-linguística e como reflexión sobre a nosa identidade dentro da historia. Compría romper o

7 Durante os anos sesenta os grupos teatrais en réxime de Cámara que introduciron no seu repertorio pezas en galego foron o Teatro de Cámara As Burgas (1969), de Ourense (*Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, en 1969); o Teatro Popular Galego (1966), de Vigo (*A raposa e as uvas*, de Figueiredo, traducida por Xosé Luís Méndez Ferrín e María Xosé Queizán, e *A p... respetuosa*, de Sartre, verquida ao galego por Francisco Fernández del Riego, estreadas en 1966 e 1968 respectivamente); e a Aula de Teatro do Liceu de Betanzos “Candilejas” (1968) (*O que di sí, o que di non*, de Bertolt Brecht, en tradución de Xesús Alonso Montero, en 1968).

silencio, (re)inventar o teatro galego e, baixo o prisma do novo movemento, levar o teatro á xente. O binomio *cultura-política* provocou, en definitiva, unha tensión interna enormemente produtiva que inseriu o traballo teatral nun proceso de contestación ao andaime estatal.

Os trazos definidores do proxecto independente foron, alén da omnipresenza, a loita contra o teatro burgués e a ruptura formal. Mais estes principios non serían doados de asumir para o renacente teatro galego –de lonxincua tradición e profunda impronta ruralista–, que tería de encarar varios retos inmediatos; desde unha óptica escénica, a fuxida das limitacións impostas por unha lexislación arcaica e, desde a perspectiva autoral, a necesidade de incorporar novas formas superadoras do tradicional sainetismo, moi enraizado en Galiza.

No que atinxe á superación da legalidade do Teatro de Cámara e Ensaio, a primeira medida adoptada foi a violación sistemática do número de representacións permitidas; aliás, os colectivos independentes procuraron un público amplo e intentaron non só levar o espectador ao teatro, mais o teatro ao espectador, buscando locais de actuación impensados para dificultaren no máximo o exercicio da represión. Eliminar as barreiras que afastaban a xente dos escenarios desestabilizaba as bases da vella dramaturxia e supuña o comezo dunha guerra contra o teatro institucionalizado –tildado de *burgués*–.

Sexa como for, a desobediencia á legalidade vixente non supuña a negación da totalidade dos supostos do Teatro de Cámara e Ensaio. Vicente Hernando chamaba a atención para certos aspectos reciclábeis:

El teatro de cámara y ensayo se caracterizaría por una oposición a las grandes manifestaciones teatrales, piezas de gran envergadura escénica y obras operísticas. Por ir contra el gran teatro burgués del XIX, el teatro que ha comercializado las relaciones sociales y la sentimentalidad. (Vicente Hernando 2001: 39-40).

Como acontecía no resto do Estado, a diverxencia entre as agrupacións de Cámara e os independentes era, esencialmente, de orde ideolóxica –a súa estética, salvo excepcións, non sería radicalmente diferente–. Aspirábase a que o

teatro deixase de ser un ceremonial de clase situado de costas á vida colectiva, polo que a súa proposta organizativa se concretou en puntos como a autoxestión, a economía de recursos, a itinerancia e mesmo, en certos casos, unha forma de vida comunitaria; con isto pretendíase configurar grupos que puidesen desempeñar un labor constante, favorecendo así a evolución da súa linguaxe e a solidariedade artística –inexistente no Teatro de Cámara e Ensaio–.

Formalmente o Teatro Independente supuña a superación do tradicional sainetismo, moi enraizado no país, a destrución das gastas fórmulas burguesas (Realismo, Naturalismo) aínda imperantes e a incorporación das opcións filosófico-estéticas do momento, que viñan determinadas en grande medida polas reaccións que o autoritarismo político provocaba na sociedade. En consecuencia, saltaron a un primeiro plano autores como Eugène Ionesco ou Samuel Beckett polo absurdo histórico e ontolóxico da súa escrita, chamado pola necesidade de transmitir un pesimismo de teor existencialista.

A asunción dos postulados marxistas conduciu tamén a unha revisión das pezas brechtianas, testemuñas da loita de clases, e ao antidogmatismo –reflectido en diversas solucións experimentalistas, como o teatro da crueldade artaudiano– no contido e na expresión.

As ansias de liberdade social e política condicionaron tamén a organización interna das formacións do Teatro Independente. Como se sabía polo marxismo imperante na época, a posesión dos medios de produción outorgaba unha maior independencia, polo que para os novos grupos resultaría case indispensábel contar con transporte e elementos técnicos que garantisen a montaxe rápida de escenarios para facer presente o teatro en calquera lugar.

O Teatro Independente fíxose dono da esfera cultural; a clave da súa repercusión radicou na imposibilidade de competición do teatro de Cámara coa nova fórmula teatral e, nomeadamente, no seu acentuado carácter contestatario. Nestes anos o teatro sentiuse na obrigación de se comprometer; as cabezas visíbeis do movemento independente estaban bastante aliñadas e, mesmo cando non había implicacións políticas directas, o propio ambiente provocaba que os espectáculos resultasen políticos –o que facía os locais se encheren–. Alén diso, a alternativa dramática presentada nestes anos manifestou o seu compromiso con Galiza e co ideario independente, que abría enormes posibilidades canto a novas

estéticas e linguaxes valentes. Os coloquios, escenarios das maiores diatribas, resultaban practicamente obrigatorios tras as funcións.

Cales virían a ser os trazos específicos do noso Teatro Independente? A pesar da forte coherencia estética existente entre os novos grupos —independentemente da súa filiación— a nivel peninsular, daríanse numerosas diverxencias entre os colectivos, moi condicionados pola situación sociocultural do lugar en que se traballaba. No país nunca existira un teatro comercial en lingua propia —o noso idioma estivo ao longo da historia irremediabelmente ligado á política— e, por outra parte, un amplo sector do público tiña rexeitado sempre o espectáculo en galego, o que determinou que o teatro nacional nunca recibise por parte do empresariado o mesmo tratamento que o foráneo.

Tampouco se chegou a contar nesta etapa con salas de teatro⁸ que ofrecesen unha programación estábel de Teatro Independente a imitación, por exemplo, do barcelonés Teatre Capsa; a revolución teatral de Cataluña —no seo dunha sociedade industrializada, de estudantes organizados, cunha sólida rede de teatros, gremios e sociedades auspiciadores da dramática nacional— viría da man dos universitarios, o que non aconteceu na nosa terra:

O que singulariza o teatro independente galego fronte ó español é que aquel non naceu nos ambientes universitarios, de forma que, ó non estar vinculado ás elites, non caería nas profundas contradicións ás que chegaron moitos deses grupos no resto do Estado. Por último, os grupos independentes serviron de acicate para que todo o teatro que se facía en Galicia acabase sendo galego. (Tato 2000: 448).

Malia as escasas facilidades que o país ofrecía para a posta en andamento do programa independente, a descentralización do fenómeno teatral —unha das maiores preocupacións do momento— produciríase en Galiza con maior radicalidade que no resto do Estado debido ás especiais condicións do público, eminentemente rural.

8 A primeiras salas independentes en Galiza chegarían na década dos oitenta: a Sala Luís Seoane (1980), na Coruña, dependente da Compañía Teatral homónima, e a Sala Caritel (1982) —cedida polo Ministerio de Cultura ao TEATRO CARITEL en Ourense— (Compañía Luís Seoane, 1999).

Estes tres aspectos que vimos de sinalar (ubicuidade, carácter contestatario e renovación valente da linguaxe) foron as chaves da repercusión do Teatro Independente. O Teatro de Cámara e Ensaio non puido competir coa nova fórmula teatral, que ofrecía “un teatro máis vivo, máis barato e máis ubicuo”. (Lourenzo, 1999: 37).

4. Conclusión

Se ben o noso Teatro Independente estivo formado por un reducido grupo de colectivos (con presenza e resultados desiguais), a vangarda deste movemento –representada fundamentalmente por Teatro Circo e Teatro Antroido– conseguiu dotar de identidade a nosa expresión teatral a través da galeguización consciente de toda a súa actividade.

Desde estas agrupacións impulsouse a literatura dramática galega, coa recreación e confección de textos (ben a partir dos textos teatrais ou poéticos xa existentes, ben coa escrita de novas pezas); proxectouse a nosa dramaturxia dentro e fóra de Galiza, non só a través dos espectáculos, mais tamén con diversas publicacións na prensa diaria e nas revistas especializadas (*Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina* etc.) e coa participación e organización de conferencias, mesas redondas ou xornadas de estudo; e, aínda, reivindicouse unha preparación teórico-práctica que orientase e facilitase o traballo escénico e demandouse a profesionalización teatral⁹.

Por outra parte, o novo movemento posicionouse de maneira decidida fronte ao estancamento ideolóxico e escénico das compañías comerciais e institucionais. Os colectivos independentes situáronse á marxe do sistema e, desde esa posición, cuestionaron tanto a lexislación como o concepto teatral das realizacións comerciais e de cámara e loitaron para tornar a arte teatral presente e necesaria na sociedade.

9 “Teatro Independente” foi a denominación de facto con que moitas agrupacións reclamaron un profesionalismo de dereito. Os primeiros colectivos profesionais (Teatro Antroido, Escola Dramática Galega, Artello, Troula, A Farándula etc.) eran grupos independentes en procura da dignificación das representacións nos escenarios do país e da elevación do teatro galego á altura do mellor Teatro Independente peninsular.

A partir deste momento plasmaríanse nas táboas –ás veces con propostas atrevidas e moi pouco convencionais– o descontentamento e rebeldía da mocidade e, como consecuencia da acción rotunda dos independentes, a maior parte dos grupos de Teatro de Cámara e Ensaio de Galiza desaparecería –aínda que non inmediatamente– e outros, como o Teatro de Cámara Ditea, irían galeguizando progresivamente o seu repertorio, chegando mesmo a estar presentes entre os participantes na “Mostra de Teatro Galego” de Ribadavia, como apuntan López Silva e Vilavedra (2002).

E por último, o noso Teatro Independente foi determinante na formación e consolidación do que se denominaría Movemento do Teatro Galego, un considerábel número de agrupacións dramáticas moi diversas, inseridas ou non na engranaxe independente.

Referencias Bibliográficas

- ALBA PEINADO (2005): *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá).
- ARAGUAS, V. (1991): *Voces Ceibes* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- BERAMENDI, J. G. / NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (1995): *O nacionalismo galego* (Vigo: A Nosa Terra).
- CAAMAÑO SUÁREZ, M. (1974): “Novas xeneracións e grupos culturais”, in *Galaxia Almanaque 1950-1975*: 137-140.
- COMPAÑÍA LUÍS SEOANE (1999): “Compañía de teatro Luís Seoane”, *Revista Casahamlet* 2: 42-43.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1966): “Situación del teatro no-profesional en España”, *Primer Acto* 80: 4-14.
- FRAGA, X. (2008): *Miro Casabella e a Nova Canción Galega* (Vigo: Editorial Galaxia).

- LÓPEZ SILVA, I. / Vilavedra, D. (2002): *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia* (Vigo: Editorial Galaxia).
- LOURENÇO MÓDIA, C. / Vizcaíno Fernández, C. C. (2000): *Talía na Crónica de Nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)* (Ourense: Editorial Abano).
- LOURENÇO, M. (1974): "Ribadavia, pedra de toque", *Primer Acto* 175: 74-77.
- LOURENÇO, M. / Pillado Mayor, F. (1979): *O teatro galego* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro).
- LOURENÇO, M. / Pillado Mayor, F. (1987): *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (Barcelona: Sotelo Blanco Edicións).
- LOURENÇO, M. (1999): "Teatro Circo: a consolidación do Teatro Independente galego", *Revista Casahamlet* 2: 34-37.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1965): "Carta a los grupos no profesionales españoles", *Primer Acto* 60: 63-64.
- TATO FONTAÍÑA, L. (2000): "O teatro desde 1936", en *Galicia. Literatura*. Vol. XXXIII. *A literatura desde 1936 ata hoxe*: 445-446 (A Coruña: Hércules Ediciones).
- VICENTE HERNANDO, C. (2001): "Los teatros de cámara y ensayo: un espacio de negociación estética para la posguerra", *Revista de la Asociación de Directores de Escena* 84: 38-45.