

As representacións da nación no teatro galego (A propósito de *Alén*, un texto inaugural de Xaime Quintanilla)

Representations of Nation in Galician Theatre (Concerning Alén, an inaugural text by Xaime Quintanilla)

Manuel F. VIEITES

Universidade de Vigo
mfvieites@edu.xunta.es

RESUMO

Neste artigo queremos determinar algunhas relacións entre creación dramática e contrucción nacional a través do estudo das representacións da rexión e da nación en Galicia no primeiro cuartel do século XX, ao tempo que se consideran tentativas para crear unha literatura nacional, na que o discurso literario gaña autonomía fronte á intrumentalización propia do rexionalismo e do nacionalismo. En todos estes procesos destaca a obra singular e anovadora de Xaime Quintanilla.

VIEITES, M. F. 2003. «As representacións da nación no teatro galego (A propósito de *Alén*, un texto inaugural de Xaime Quintanilla)». *Madrygal (Madr.)*. 6: 125-144.

RESUMEN

En este artículo queremos determinar algunas relaciones entre creación dramática y contrucción nacional a través del estudio de las representaciones de la región y de la nación en Galicia en el primer cuarto del siglo XX, al tiempo que se consideran tentativas para crear una literatura nacional, en la que el discurso literario gana autonomía frente a la intrumentalización propia del regionalismo y del nacionalismo. En todos estos procesos destaca la obra singular e innovadora de Xaime Quintanilla.

VIEITES, M. F. 2003. «Las representaciones de la nación en el teatro gallego (A propósito de *Alén*, un texto inaugural de Xaime Quintanilla)». *Madrygal (Madr.)*. 6: 125-144.

ABSTRACT

With this article we intend to determine some relationships between dramatic creation and national building, through the study of regional and national representations in Galicia during the first quarter of the 20th century. At the same time, we also consider the attempts to create a national literature, in which the literary discourse gains autonomy from the capitalisation made on it by regionalism and nationalism. The renewing and unique work of Xaime Quintanilla stands out all through these processes.

VIEITES, M. F. 2003. «Representations of Nation in Galician Theatre (Concerning *Alén*, an inaugural text by Xaime Quintanilla)». *Madrygal (Madr.)*. 6: 125-144.

SUMARIO 1. Definido o territorio. 2. Do rexionalismo literario a unha literatura nacional. O caso da creación dramática. 3. *Alén* e a procura dunha literatura dramática e dun teatro nacional. 4. Conclusións. 5. Referencias bibliográficas.

Lembrando a Xoán González Millán: a súa amizade, a súa xenerosidade, a súa sabedoría.

O título deste relatorio¹ vai acompañado dun subtítulo que centra a nosa atención nunha obra e nun autor que resultan particularmente descoñecidos no discurso histórico da literatura dramática e do teatro galegos. Texto e autor que teñen considerable relevo na hora de estudar as relacións entre sociedade e creación cultural, ou entre nacionalismo cultural e cultura nacional, por utilizar propostas de Xoán González-Millán (2000) ou Antón Figueroa (2001), que realizaron achegas transcendentais para superar o marco insuficiente dos estudos literarios, aumentar a profundidade de campo e ampliar o enfoque nas lecturas posibles.

Os estudos sobre o campo teatral teñen particular interese na hora de analizar as relacións entre sociedade e creación artística, pois o teatro constitúe un dos espazos privilexiados de creación e difusión cultural, e máis na altura en que imos situar a nosa análise. Resulta difícil explicar e interpretar a configuración dunha esfera pública galega ou dun espazo cultural nacional sen considerar un campo de expresión, difusión e recepción sociocultural de considerable transcendencia e proxección social. Pois se o recoñecemento social, público e colectivo da identidade, por propios e alleos, é unha maneira de que esa identidade se legitime, o teatro vai ser un dos espazos onde se presenten, analicen, valoren e/ou validen as representacións da identidade que sectores específicos dun determinado corpo social queren propoñer, defender, reivindicar ou legitimar. Velaí unha lectura posible de textos como *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas, *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste, *A morte de Lord Staüler* de Álvaro de las Casas ou *Os vellos non deben de namorarse* de Daniel R. Castela, onde se presenta unha Galicia ideal, mítica ou censurable. E nese conxunto de discursos e imaxes sobre a identidade e de representacións da nación, tamén como un espazo lúsi co representable e en proceso de construc-

ción, temos que situar o carácter inaugural e rupturista de *Alén*, segundo texto dramático do médico socialista asasinado en 1936. Pero as representacións da rexión, ou da nación, segundo os casos, teñen unha relación directa coa procura dunha literatura nacional e dun teatro igualmente nacional, desde os que superar a etapa do rexionalismo e do nacionalismo literario e teatral e potenciar plenamente a autonomía artística dos campos literario e teatral. Esa é outra das lecturas posibles na hora de afrontar un amplo corpus textual que Laura Tato Fontaiña documentaba non hai moito (1999: 159-161).

Pero o feito de estar diante dun sistema teatral e dun sistema literario en proceso de configuración e asentamento — que contribúen na construción de espazos e tempos públicos para a cultura galega, na súa loita por ocupar un sector da esfera pública, en tanto poder contrahexemónico que aspira a exercer a hexemonía e transformar substancialmente unha esfera pública dependente doutro sistema lingüístico e cultural —, engade novas perspectivas a ter en conta, que nos sitúan na lóxica da complexidade e que en boa medida tamén nos obrigaria, de seguirmos os criterios teóricos e metodolóxicos da historia do teatro, a considerar que o campo teatral en Galicia está configurado por dous sistemas que tamén están en loita, ben que sexa desigual: o teatro en castelán e o teatro en galego, analizando as diferentes interferencias que se producen entre ambos. Unha lóxica da complexidade que esixiría pois ampliar o campo de traballo, partindo da lectura científica da realidade pola que tamén apostaba Pierre Bourdieu na presentación de *Las reglas del arte* (1995), máis necesaria aínda se pretendemos establecer unha lectura de literatura e sociedade desde os prismas da ciencia que denominamos Socioloxía.

1. Definindo o territorio

Convocar a palabra teatro implica moverse por territorios nos que é doado perderse e bo-

¹ Presentado nas xornadas *Literatura e Sociedade: novas achegas desde a socioloxía e o feminismo*, celebradas os días 26, 27 e 28 de xuño de 2002 no Auditorio do Rectorado da Universidade de Vigo, e organizadas polo Departamento de Filoloxía Galega e Latina con dirección de Camiño Noia e Manuel Forcadela.

tarse a perder, cando menos se nos situamos na perspectiva da ciencia e non na do coñecemento común. José Luís García Barrientos (1991: 22) comezaba un traballo establecendo aspectos básicos desa problemática conceptual e terminolóxica, pois:

No es todavía posible hablar de teatro sin declarar primero qué se entiende por tal, o lo que es lo mismo, sin definir (decidir) la carga conceptual que se atribuye al término. El procedimiento tradicional de comenzar un estudio definiendo su objeto es, en el caso de la teoría del teatro, insoslayable.

Sen embargo, esta situación de balbordo conceptual e terminolóxico hai moitos anos que foi superada noutras áreas lingüísticas e culturais, onde existe o costume de chamar cada cousa polo seu nome, cando menos no caso que nos ocupa. Cando Theodore Shank escolle o título *Contemporary British Theatre*, sabe perfectamente que os ámbitos de estudio non son os mesmos que Christopher Innes analiza no seu *Modern British Drama*. Os dous volumes establecen no título, con absoluta claridade, cal é o obxecto central de estudio, da mesma maneira que o facía Keir Elam nun traballo titulado *The Semiotics of Theatre and Drama*, traducido para o italiano como *Semiótica del Teatro* quizais porque os responsables da tradución non repararon que xa nas primeiras páxinas, e en relación co título orixinal da súa obra, Flam preguntaba: «How many semiotics?». A propia María del Carmen Bobes Naves (1994: 242), chegaba a sinalar que sería máis axeitado que se fixasen máis e mellor os termos, de xeito «que "drama" se refiriese a los textos literarios escritos para la representación y "teatro" se reservase para el espectáculo representado».

Non imos iniciar unha longa exposición para explicar que existen dous campos de produción cultural diferenciados nos seus trazos substanciais e pertinentes, que esixen, en consecuencia, dúas disciplinas científicas que se ocupen do seu estudio, pois esa non é a finalidade deste relatorio. Só presentaremos algún dos problemas de orde metodolóxica a que nos pode levar esa confusión conceptual e terminolóxica e que tanto poden condicionar un estudio como o que se propón no título deste relatorio.

Se eu quixese analizar, por exemplo, as representacións dos habitantes da nación en Os

vellos non deben de namorarse, tería considerables dificultades para considerar a maneira en que esas representacións da identidade que Castelao reflicte no texto foron presentadas nos espectáculos creados nos últimos anos. Poderíamos falar, alén dos espectáculos das agrupacións afeccionadas, das propostas escénicas realizadas por Rodolfo López Veiga en 1961 con *Cantigas e Agarimos*, Manuel Lorenzo en 1977 con *Teatro Circo*, Eduardo Alonso en 1985 co Centro Dramático Galego, Manuel Areoso en 2000 tamén co CDG, Celso Parada en 2001 con *Teatro do Morcego* ou Manuel Guede en 2002 co Centro Dramático Nacional. Pois se ben é certo que en ocasións os directores de escena non saben ou non queren ir máis alá da simple tradución dos signos verbais en signos escénicos, noutras moitas ocasións a dirección de escena constitúe un acto de creación dificilmente explicable a través de procesos de transmodalización ou tradución. Por iso, nos círculos máis especializados da crítica teatral se fala do *Rei Lear* de Bergman ou do *Hamlet* de Peter Brook, en tanto estamos diante de directores que crean un espectáculo con sinais de identidade propios, no que o texto é un máis entre os elementos de significación.

Entre os espectáculos sinalados hai diferenzas substanciais que afectan á posta en escena, á interpretación, ó vestiario, á escenografía, á convención escénica... e como non, ás representacións da nación, mais resulta ben difícil analizar esas diferenzas se non contamos co espectáculo histórico, pois o texto permanece case inalterable, mesmo se partimos de adaptacións ou versións. Importa moito máis a presenza escénica dos personaxes, a súa maneira de falar, de relacionarse co contorno, os trazos singulares dese contorno..., pois é entón cando a nación (ou a rexión) e os seus habitantes cobran vida de verdade e se manifestan en toda a súa riqueza e forza expresiva. A serie da TVG, *Mareas vivas*, é un exemplo de canto dicimos.

A ausencia do obxecto central de estudio, o espectáculo histórico, é un dos problemas que hai que afrontar na hora de traballar no eido da Historia do teatro, razón pola que os investigadores teñen que botar man de moi diversas fontes, a maioría delas de carácter secundario, coas que non resulta moi doado

reconstruír o espectáculo. Podemos, sen embargo, analizar as representacións da nación na literatura dramática galega, pois sempre podemos contar co texto literario, por moito que o contexto de enunciación teña cambiado e mesmo podemos analizar a relación entre creación dramática e creación teatral, para ver que interaccións se producían entre escrita e realización escénica, entre canon dramático e canon teatral, entre tendencias literarias e tendencias escénicas. Que representacións se mostraban en escena e cales non.

Con todo, abordar o tema das representacións da nación na literatura dramática galega e considerar hipóteses de traballo no eido da creación teatral é unha empresa complexa, máis propia dunha investigación de carácter interdisciplinario. Por iso insistimos en que o que agora propoñemos non é máis que a simple presentación de hipóteses de traballo a partir dun caso que para nós resulta especialmente significativo e que nos permite establecer liñas de continuidade, e/ou ruptura, na peripecia diacrónica da literatura dramática galega desde 1882 ata o día de hoxe. Un caso do que podemos derivar hipóteses cunha certa lóxica e coherencia máis que deberán ser desenvolvidas, validadas e contrastadas con investigacións e traballos específicos que tampouco poden esquecer outros campos de creación, difusión e recepción cultural, co que nos situamos no marco dun proxecto interdisciplinario na hora de describir, explicar e interpretar feitos culturais, sociais e artísticos.

2. Do rexionalismo literario a unha literatura nacional. O caso da creación dramática

En 1921 saían do prelo tres textos dramáticos de singular transcendencia no desenvolvemento da literatura galega. Falamos de *Alén*, de Xaime Quintanilla, *Cathleen ni Houlihan* de William Butler Yeats, en versión galega de Antón Villar Ponte, e *A man de Santiña* de Cabanillas, texto que tiña servido como pretexto dun espectáculo estreado na Coruña en 1919 con dirección de Fernando Osorio Docampo polo Conservatorio Nazonal do Arte Galego, primeira tentativa de crear unha estrutura desde a que potenciar un verdadeiro teatro nacional. Num artigo no que anunciaba a estrea

do espectáculo, Antón Villar Ponte (1919) sinalaba como «*A man de Santiña*, marca una etapa nueva y una nueva orientación en el aun naciente teatro gallego», e subliñaba que se trataba «de una obra de transición, verdadero puente entre los tímidos y no siempre afortunados ensayos del teatro gallego habidos hasta aquí y los que sobrevendrán ahora. Más allá de lo rústico puede triunfar la lengua armoniosa».

En efecto, *A man de Santiña* supón unha verdadeira transición, por canto marca o punto de arranque do que temos denominado Movemento Dramático Nacional, mentres o espectáculo homónimo constitúe unha proposta de ruptura co Teatro rexionalista, alentado e alimentado polos textos que agrupamos ó abeiro do Movemento Dramático Rexional (Vieites, 2001). Desde *A Nosa Terra*, tamén se sinalaba ese importante chanzo que estaban a dar as letras galegas e o teatro, salientando a novidade do texto e a súa capacidade de inaugurar unha nova xeira (Anónimo, 1919a):

E camiño luminoso a seguirmos para ter un teatro novecentista, pois de grito oitocentista e partidista son cose total-as escasas produciós feitas até a data.

Non significa isto que nós sintamos gencreira hacia os asuntos rurás e d' esencia popular. Coidamos que os ditos asuntos son os mais pintorescos e os mais interesantes no senso que poderíamos chamar *folklorico*. Mais para a diminución *momentánea e urgente* do noso idioma nada juzgamos millor que as obras teatraís de tema universal nas que interveñan persoages d' altura, escritas en galego.

Son varios os aspectos a considerar neste parágrafo verdadeiramente revelador, por canto *A Nosa Terra* participaba activamente nos procesos de canonización das diferentes tendencias que se estaban a desenvolver na creación e difusión cultural galega naquela altura. Pero quizais o máis rechamante de todos sexa a transición reclamada entre o teatro oitocentista, representado polo teatro rexionalista, e o teatro novecentista, que é tanto como dicir teatro modernista, como sinalaba ese anónimo publicista ó afirmar que *A man de Santiña* era «obra que demostra como o galego sirve millor que para porcadas e cousas rústicas, para cousas finas, delicadas e velas. Son señoritas e señores os protagonistas» (Anónimo, 1919a). Velai un dos feitos máis significativos e transcendentais: o dos mundos representados e os habitantes des-

es mundos, como tamén lembraba Antón Villar Ponte (1919) falando de *Aman de Santiña*:

En ella ni se ahorcan caciques, ni se habla de mujeres deshonradas, ni de supersticiones y brujerías. En cambio, canta a las rosas de mayo —que en mayo y en el campo gallego se desenvuelve la acción— se canta al amor primero y a los viejos amores marchitos y guardados en el corazón, como en un gentil devocionario de recuerdos: se canta a la Tierra, divinizando la Patria... se censura el abandono de los lares nativos por los que creen en la cólquida americana, y se define con verdadera objetividad parnasiana la nueva política regional....

Un cambio de paradigma, tamén no eido político, pois hai unha relación evidente entre os movementos rexionalista e nacionalista e a creación dramática de corte rexional e cunha orientación nacional. Outro tanto acontece co

teatro, se ben neste eido diferenciado da creación, o teatro rexionalista domina o campo. E non debemos esquecer que eses mundos que mostran e tentan lexitimar unha nova proposta identitaria, unha nova representación da nación e dos seus habitantes, lonxe do hiperenxebrismo, do ruralismo e do costumismo, teñen un destinatario, un público implícito, que tamén se fai explícito en diversos documentos da época, cando se sinala a necesidade de procurar novos públicos nas cidades: os que podían lexitimar o proxecto de nación que construía o movemento galeguista e os que podían consolidar no plano económico a creación cultural en galego. En relación cos trazos que definen o Movemento Dramático Nacional fronte ó Movemento Dramático Rexional, serían (Vieites, 2001: 79):

REXIONALISMO MOVEMENTO DRAMÁTICO REXIONAL	NACIONALISMO MOVEMENTO DRAMÁTICO NACIONAL
Escuela Regional Gallega de Declamación (<i>sic.</i>), coros e agrupacións folclóricas e outras agrupacións dramáticas locais (Escola Dramática Galega...).	Conservatorio Nazonal do Arte Galego (<i>sic.</i>), Conservatorio Nacional de Arte Dramática, como proxecto. Teatro nacional.
Folclorismo/particularismo (hiper)enxebrismo.	Tendencia ó universalismo.
Ámbito rural e marítimo.	Maior riqueza ambiental.
Énfase nos contidos, na mensaxe.	Maior preocupación por aspectos formais.
Narratividade.	Maior dramaticidade.
Drama rural e social, comedia rural, sainetes e entremeses.	Novas formas dramáticas e introducción de novas tendencias (simbolismo, modernismo e expresiónismo).
Dualidade entre a Galicia rural (verdadeira) e a Galicia urbana.	Tentativas de ruptura da dualidade rural/urbano.
Intencionalidade didáctica e social.	A instrumentalización da creación dramática combínase coa procura de calidade artística
Escasa implantación política.	Representantes nas Cortes.

Hai unha transformación progresiva e cualitativamente importante dos mundos representados, que se deixa sentir noutras pezas emblemáticas escritas na época, como *A fies-tra valdeira* de Rafael Dieste. Antón Villar Ponte mesmo chega a marcar distancias respecto da dramática de orientación social que escribían Manuel Lugrís Freire, Xesús San Luís Romero ou el mesmo, con obras como *A patria*

do labrego. Mais a creación dramática non perde a súa dimensión instrumental, pois texto e espectáculo seguen a ter esa pulsión didáctica e exemplificadora, en tanto existe unha relación manifesta entre construción nacional e educación popular, que provocará non poucas tensións entre intelectuais e creadores, as mesmas que podían existir entre público e creadores, se estes collían os camiños da uni-

versalidade que propoñían as tendencias máis anovadoras, o que necesariamente nos podería levar a analizar as expectativas e intereses dos públicos e o que se podería denominar *capital teatral*, tomando prestado unha formulación de Pierre Bourdieu (1988). Sobre ese capital cultural e teatral, escribía dous artigos ben interesantes Fernando Osorio, pouco antes de abandonar o Conservatorio Nacional do Arte Galego, partida que supuxo a fin daquela primeira tentativa de crear un teatro nacional en Galicia. No segundo (Osorio, 1919b), analiza dúas pautas que semellan ter sido dominantes na escena galega: o *furor* na interpretación e a *gargallada* na recepción, que poden ser bastante indicativas de cales eran as liñas dominantes na creación escénica e cales os intereses e expectativas do público, que chocaban con calquera tentativa de renovación ou innovación. Se a iso sumamos o desprezo que as clases acomodadas de vilas e cidades tiñan para a lingua galega, non resulta moi difícil entender que o teatro rexionalista, coa súa deriva popular, ruralista e costumista, fose a única alternativa escénica posible. Ou quizais non, se atendemos á excelente acollida de crítica e público que tivo *A man de Santiña*.

Vicente Risco, tan pouco amigo da instrumentalización da creación artística, admitía a súa necesidade diante da situación de marginalidade en que se atopaba a cultura galega (Martínez-Risco, 1928): «O movemento galeguista, de costas viradas á vida oficial do país, que lle é indiferente cando non hostil, tendo pechadas as portas dos establecementos d'enseño público, acode naturalmente á todos os medios extraoficiais de cultura popular, aos que dedica unha atención preferente». E aí asomaban as tensións. Johán Carballeira publicaba en *El Pueblo Gallego* un interesante artigo no que salientaba a contradición permanente en que vivía o teatro galego. Subliñando que «la vida es fácil, pero el Arte es difícil», toda unha declaración de principios dunha nova xeración que establecía así a distancia necesaria coas xeracións anteriores e reclamaba vieiros novos. Carballeira apuntaba (1934):

La necesidad y urgencia de crear un teatro propio, por un lado. De otro, el teatro como medio de galleguización. (Qué razón atender primeramente? Primero, lo inme-

diato; lo inmediato será atender a lo segundo, « como medio de galleguización » y como instrumento para preparar el advenimiento de ese teatro propio que anhelamos.

Desde os seus inicios a creación dramática e o teatro galegos van ter esa deriva instrumental da que falamos, en tanto se establece unha relación de interdependencia entre creación cultural e construción nacional, proposta que atopamos plenamente desenvolvida no traballo de Galo Salinas. *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*, editada en 1896. Catorec anos antes, en 1882, tiña lugar na Coruña a presentación do espectáculo *A Fonte do Xuramento*, creado a partir dun texto homónimo de Francisco María de la Iglesia polo cadro de declamación do Liceo Brigantino, asociación que destacaba polos seus programas teatrais en castelán. Dous anos despois, en 1886, estreábase na Habana, o espectáculo *Non-mais emigración*: a partir dun texto de Ramón Armada Teixeiro, e en 1894 tiña lugar en Bos Aires a estreita de *Filla!*, sobre un drama de costumes galegos escrito por Galo Salinas. Comezaba así a longa xeira do teatro rexionalista, que partía dun conxunto de textos dramáticos que presentan moitos trazos comúns e que establecían con suficiente claridade o espectáculo a crear nunha época e nun país onde nin a interpretación nin a dirección de escena constituían campos profesionais desenvolvidos senón simples instrumentos para ilustrar, coa maior fidelidade posible as intencións do autor. Entre eses trazos, indicativos das representacións da rexión (nación), da identidade, das súas xentes e dos seus costumes e tradicións culturais, cómpre salientar:

— Os mundos recreados, que reflicten unha Galicia rural oposta á Galicia urbana e que mostran toda unha serie de tipos populares, como o tío Mingos, exemplo de vello petrucio, ora posuidor dunha considerable ironía e dunha fina retransa, ora exemplificación dos males que padecían as xentes do país (emigración, caciquismo, rendas, trabucos, control social...). Tamén resultan interesantes as antinomias desde as que se constrúen os personaxes (os bos e xenerosos fronte ós explota-

dores e estranxeiros). ou o rol da muller e as funcións que cumpre, e que normalmente non pasa de ser un obxecto, aspecto sobre o que pouco se ten escrito, mais configura un campo de traballo moi rico, que existe investigacións específicas.

— A incorporación de festas e elementos da dramaturxia popular seguindo nesa liña esencialista de destacar elementos da cultura tradicional, desde a versificación que se recrea en (*Filla!* e tan presente, por exemplo, nos sermóns do Entroido, ata as celebracións festivas presentes noutros espectáculos.

— A deriva popular e populista da creación dramática, que provén dos dous trazos anteriores e que se manifesta na xeografía humana reflectida, verdadeira representación dos habitantes da nación.

— A recreación dunha fala popular, que trata de reproducir, sen ningún tipo de depuración, os usos lingüísticos do mundo rural, o que provoca a consagración dun rexistro case dialectal.

— A incorporación dos elementos propios do melodrama, en tanto se recrean conflitos amorosos adobados con doses de traizón e virtude, recompensa e castigo, agresión e defensa, separación e reconciliación, antinomias que constitúen a base dun enfrontamento entre o polo da bondade, representado pola Galicia rural, e o polo da maldade, que vai desde a Galicia urbana ata Castela, sen esquecer a renuncia ós sinais de identidade propios. Estas dicotomías caracterizan, en calquera caso, unha boa parte da creación dramática que se escribe entre 1882 e 1936 e podemos documentalas en textos tan dispares como: *Filla!* de Galo Salinas Rodríguez e *O Mariscal* de Ramón Cabanillas.

— Apropiación ou desenvolvemento de elementos tirados de xéneros moi populares como o *sainete*, que se na escena madrileña aparecía envolto nunha grosa capa de casticismo, noutras xeografías e culturas serve como vía de expresión do autóctono (os rexionalismos doutras comunidades peninsulares) e en Galicia serve para mostrar as esencia rurais da tradición cultural propia. Cómpre lembrar, por exemplo, que o denominado «apropósito», tan popular na dramaturxia tradicional galega, acostumaba ser unha representación teatral breve propia de

determinadas épocas como o Entroido, e a súa conexión coa tradición é manifesta. Aquí tamén cómpre subliñar a querencia polos parlíques, parrafeos, desafíos, lerías, enredos e cadros líricos.

— A escollo dunha escenotecnia baseada en decorados pintados e en útiles escénicos tirados da vida cotiá, cos que crear a atmosfera rural, fundamental na creación dunha vida esencialmente galega e na representación física da identidade e das diversas paisaxes que configuraban a Galicia ideal (rural e tradicional) no imaxinario colectivo.

— O uso dun vestiario cun marcado carácter «rexional» e folclórico, coa incorporación do «traxe rexional» e dun vestiario no que se apostaba polo «tipismo».

— A aposta por unha interpretación baseada tanto no dominio da palabra, con grandes doses de narratividade (contar antes que mostrar), como na forza explicativa do tipo, na que as claves fundamentais son a hipérbole expresiva (ou sobreactuación) e a ausencia de acción e tensión dramáticas.

— Unha certa dimensión crítica que tiña como obxectivo denunciar os males que afectaban ó país, fundamentalmente a emigración, o caciquismo, a falta de unión...

— O carácter afeccionado e circunstancial da escrita e da realización teatral, que en boa medida condiciona negativamente os trazos anteriores, en tanto aquelas iniciativas escénicas tiñan unha dimensión máis instrumental que artística. Ese carácter afeccionado que se pode documentar tanto na escrita de textos como na realización espectacular foi unha das causas que impediu a constitución de elencos estables que puidesen abrir camiños de renovación e innovación. A historia da Coral Polifónica de Pontevedra é un exemplo do fracaso de Castela por crear unha agrupación escénica cunha nova orientación.

Na súa *Literatura Gallega*, Eugenio Carré Aldao (1911: 122-128) inclúe un apartado dedicado á creación dramática que contén unha crítica das primeiras obras, que «aparecían inexpertas y tímidas», salientando que «la elección del asunto y trama era fuera de toda realidad y conocimiento de la escena», «los asuntos eran únicamente buscados en la po-

blación rural» ou «el lenguaje estaba lleno de defectos y vicios de pronunciación». Certamente Carré Aldao camiña entre medias dunha crítica frontal ó que consideraba unha estética superada e as necesidades dun movemento aínda nacente, do que destaca a obra de Manuel Lugris Freire. Mais nunha nota a rodapé aproveita a crítica ó texto de Ricardo Caruncho Croa, *La vuelta de Ferruco*, para realizar unha valoración negativa da tendencia dominante na escrita dramática galega, que supón unha certa desautorización daquela estética rexionalista de corte enxebrista, se ben a palabra *enxebre* chegou a ter naquela altura connotacións moi positivas, en tanto sinónimo de esencial:

Haciendo gala del más repugnante realismo, dedícanse á cantar los pseudopoetas gallegos, todo lo que de grosero y material hay en la vida rústica. ¿Y en qué lenguaje? Echan mano del más soez, ordinario y lleno de barbarismos: no sólo del de los labradores, sino del de la clase baja de las ciudades...

Máis que de realismo, habería que falar de naturalismo (ruralista, costumista e enxebre), se ben hai un desexo de reflectir de modo veraz, con fidelidade, estampas da vida real, en ocasións asumindo fronte a esta unha certa lectura crítica, particularmente se consideramos algúns espectáculos da época, sobre todo aqueles máis vinculados co realismo social que potenciaban autores como Enríque Gaspar, Joaquín Dicenta, Benito Pérez Caldós ou Ignasi Iglesias, autores presentes en diversos comentarios críticos aparecidos na *Revista Gallega* ou nas carteleiras dos principais teatros de Galicia, se ben os seus textos tamén eran moi utilizados polas agrupacións obreiras para presentar funcións de teatro con motivo da celebración do Primeiro de Maio. Falamos, claro está, de Manuel Lugris Freire, iniciador dunha tendencia dramática na que as cuestións sociais se mesturan con conflitos de honra. Así se configura un realismo ruralista, que por veces presenta esa dimensión social e crítica, e un naturalismo costumista orientado a mostrar as esenciais patrias; dúas tendencias ben similares, no fondo e na forma, que aparecen claramente desenvolvidas na obra de Xavie Prado «Lameiro». Dese xeito, entre os trazos que mellor definen o teatro rexionalista hai que considerar o seu ruralismo e o seu costumismo, unhas veces cunha dimensión crítica que

o achega ó realismo, e outras cunha dimensión moito máis folclorista, co que camiñamos pola senda dun naturalismo enxebre, que alentaba as esenciais da rexión galega, vella terra de labregos e mariñeiros que se quere reflectir nos seus aspectos máis concretos e particulares.

Vaíamos agora, por poñer un exemplo das representacións dominantes da identidade, coa lectura do texto secundario dunha desas obras que se encadran na dramática rexionalista para ver como se representaba a «rexión». Falamos da peza de Ricardo Frade Giráldez, *O Rey da carballeira*, onde atopamos, tempos, espazos e personaxes que constituían unha representación fiel da identidade galega (Frade, 1932: 22):

(Campo d'a romería n' a aldea de Valladares, que se estende ó pé d'a Hermida d'a virxe d'a Coba. - Pol'a esquerda entrada ó campo; pol'a dereita á Hermida que collerá tod'aquela banda d'o escenario. - O fondo un rústeco taboado, feito adrede prá que ó gaiteiro poida tocar dendes d'él mais libremente; estará arrinado á parede d'a Hermida. - Mais a esquerda unha mesa con algunhas rosquillas, dúas ou tres botellas con augardente y' outras tantas copas. - N' a banda d'a entrada, pol'a esquerda, a rentes d'a batería, sentados n' ó chan, arrededor d'un mantés n' ó que inda se ouservan as sobras d'a merenda. Xán, Xacinto y' as respectivas parentas, danlle ós derradeiros toques a unha gran bota de viño por unha cunca de barro, mentres a xente moza repenica unha muñeira que rematará tan presto como acaba de subir ó telón.)

Un ambiente tipicamente galego, que se quere idealizar e presentar como unha imaxe da Galicia rural, ben semellante ós que presentaban Francisco María de la Iglesia en *A Fonte do Xuramento* (1882) ou Ramón Armada Teixeira en (*Non máis emigración!* (1985). Unha ambientación que tamén atoparemos en moitas outras pezas, se ben nalgunhas delas prima o ambiente mariñeiro *Mareiras* (1904) de Manuel Lugris Freire, ou *Beiramar* (1931) e *Mourzenza* (1931) de Armando Cotarelo Valledor— e noutras o ambiente dos pazos da burguesía villega, como en *O pecado alleo* (1924) de Leandro Carré Alvarellós. Esas coincidencias na hora de reflectir tanto a Galicia real como a Galicia ideal, dan conta non só do predomínio dun modelo identitario pechado, suxeito a moi poucas variacións, senón tamén da considerable forza que en diversos sectores do movemento galeguista vai ter o ideario estético do rexionalismo, pois mesmo destacados militantes do movemento nacionalista como Ramón Otero

Pedrayo ou Vicente Risco van optar en ocasións pola defensa radical dun esencialismo agrarista e ruralista (mais sen caer nos remuíños do naturalismo costumista) e mostrar unha oposición frontal ós proxectos de modernización, entendendo que supoñían un atentado contra unha cultura tradicional que podía desaparecer (Martínez Risco, 1922a): «Dende logo, e antes que nada, teño que dicir que, no meu concepto, para ser algo no futuro, o agrarismo ten que ser nacionalista, e o nacionalismo ten que ser agrario». Desde esa perspectiva podemos analizar a coñecida peza de Otero Pedrayo, *Alagaruda* (1929), que amais de constituir toda unha lembranza da cultura do viño e da vendima, con toda a súa deriva diónisiaca e panteísta, tamén contén fortes críticas á modernidade, simbolizadas tanto no automóbil do «Canalegas», o emigrante que presume do diñeiro gañado, como no que lle acontece ó Arqueólogo, que contempla desesperado como o seu prezado tesouro, un vaso campaniforme, arrincado do ventre da terra, remata por escachar despois de que as mulleres o culpen de traer as desgracias ó lugar. Pero aí temos algunhas das pontes que se van establecer entre os oitocentistas e os novecentistas, entre os rexionalistas e os nacionalistas, unhas veces para recrear desde unha perspectiva diferente as mesmas temáticas e outras para apoiar as creacións dramáticas ou escénicas dos primeiros, como acontece con Vicente Risco, que en diversos traballos salienta o labor desenvolvido por autores como Euxenio Charlón, Manuel Sánchez Hermida ou Xavier Prado «Lameiro» (Martínez-Risco, 1929).

Nesas representacións agrarias e rurais da rexión e da nación pesa moito o concepto de identidade asumida ou ideal, pois como ten sinalado Marcial Gondar Portasany (1993: 12), «unha cualidade que non diga nada ao que a observa dificilmente será percibida». Un concepto da identidade no que a lingua xoga un papel fundamental, non só como elemento conformador da identidade senón como elemento de diferenciación. Nacía así a dicotomía entre a Galicia labrega e mariñeira, onde se mantíña a identidade «racial», se falaba a lingua que continúa a verdade das cousas e se conservaban vivas a cultura e a tradición que se consideraban propias, e a Galicia urbana, ámbito castelanizado e fonte de todo mal, a penas pre-

sente na maioría dos textos dramáticos escritos entre 1882 e 1936. E esa reivindicación da Galicia rural e mariñeira derivou nun hiperenxebrismo moi marcado do que son bo exemplo algúns dos títulos máis recorrentes na produción teatral, como *Mal de moitos*, texto de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, ou *O zoqueiro de Vilaboa*, de Alfredo Nan de Allariz. Sobre este último, sinalaba Evaristo Correa Calderón (1926): «Querir hacer patria a base de representaciones de *O zoqueiro de Vilaboa* o de *O corazón d'un pedaneo* sería pueril. No conseguiríamos más que reirnos de nos outros mismos, de lo que hay en nuestras costumbres de grotesca animalidad».

Con todo, tampouco podemos esquecer que alén do capital teatral do público do teatro galego, na Galicia da época había unha mancha de prexuízos moi arraigados no inconsciente colectivo, moitos deles vinculados precisamente ós usos da lingua e ás súas implicacións sociais. Prexuízos dos que dá conta o crítico de *La Voz de Galicia*, que na crónica que escribe trala estreia de *A Fonte do Xuramento* sinala: «Corrióse la cortina, y apareció en escena el drama *A Fonte do Xuramento*, del que en castellano se llama don Francisco María de la Iglesia González, y en gallego Farruco d'a Igrexa González» (Trompa, 1882). O crítico do xornal da Coruña establece con claridade unha transición entre o rexistro culto e o rexistro case vulgar que quere salientar co «Farruco», apelativo que podería parecer especialmente rechamante se pensamos que Francisco María de la Iglesia pertencía ás elites ilustradas e cultas da cidade. Anos despois, nas páxinas da revista *Vida Gallega* atopamos xuízos similares nos que o uso da lingua se vincula con determinados estamentos sociais. Nesta ocasión estamos diante dunha crónica na que se analiza o espectáculo *Trebón*, presentado en Vigo pola Agrupación Gallega (Anónimo: 1928).

Hay perfecta proporción en las escenas y ninguna situación resulta inusitada, ni menos inverosímil. Todo esto, claro está, dentro del patrón rigurosamente galleguista, que, para el caso, no es lo mismo que gallego.

Y decimos esto porque para nosotros lo gallego, lo positivamente gallego, sería lo real, y real no es que varias personas de elevada condición social hablen entre sí en lengua vernácula. En Galicia, en este caso, se habla en español.

Pero esto no es un defecto de la obra sino del concepto que se ha forjado de lo que debe ser el teatro gallego. Nosotros no podemos admitirlo. El teatro en el que todos hablen la misma lengua, no puede pasar, en nuestro país, de una verdad convencional.

E non debemos esquecer como moitos dos galeguistas da época, sobre todo os máis vinculados o movemento rexionalista, facían un uso ritual da lingua, ó punto de que nas páxinas de *A Nosa Terra* atopamos numerosas recomendacións e queixas verbo das actitudes que cara a lingua galega mantiñan persoas chamadas a usala e defendela. Sendo así, e partindo dos criterios estéticos do naturalismo ruralista, parece lóxico que os mundos reflectidos na creación dramática e teatral sexan os habitados por labregos e mariñeiros, que, na fin, eran os únicos que día a día, e non en festas de afirmación rexional e/ou nacional, mantiñan viva lingua e cultura. Castelao (1974: 38), no Libro Primeiro de *Sempre en Galiza*, declara que os labregos e mariñeiros eran os «auténticos traballadores de Galiza».

Mais deixando a un lado os prexuízos evidentes respecto de determinados usos lingüísticos, tampouco podemos esquecer que naquela crítica de Trompa (1882) había algúns elementos dignos de seren tomados en consideración, sobre todo cando comprobamos que nos seus aspectos esenciais coinciden cos que formulaba Carré Aldao (Tato Fontaiña, 1999). En realidade hai unha crítica ás representacións da rexión, das súas xentes e dos conflitos que viven, representacións nas que latexa unha forte dose de ruralismo e un certo barbarismo, como se en Galicia e en galego non fosen posibles as comedias de salón das que tanto gustaban as clases acomodadas, pero que podían sentir un forte arrepío ó vérense representadas falando galego. Volvendo á peza *A Fonte do Xuramento*, vemos esa deriva enxebrista nas indicacións coas que o dramaturxista ficticio describe a indumentaria dos personaxes (De la Iglesia, 1882: 6).

Anque n-a parroquia onde ten lugar esta aueión, así como en todálas d'a Veiramar, é moi raro ver hoxe, n'ó día de festa, un solo mozo vistido de calzón e monteira, nin unha rapaza con dengue (o que é ben de lamentar)

conviria que n-a concurrencia a parroquia, e á foliada d'ó Santo, con que escomienza o auto segundo, aparecesen varias parellas co-el...

Esa mesma vai ser a imaxe dominante do mundo galego, a que consagran nos seus espectáculos agrupacións escénicas como Toxos e Frores do Ferrol ou a Coral de Rueda de Ourense. A abundante documentación gráfica e fotográfica que a profesora Laura Tato Fontaiña inclúe no seu estudio *Historia do Teatro Galego. Das orixes a 1936* (1999), mostra e demostra como o traxe rexional era un elemento escénico de considerable relevo nos espectáculos das agrupacións dramáticas rexionalistas. Podemos dicir en consecuencia, que a imaxe de Galicia que a través do teatro se presentaba na esfera pública, era a que se construía en textos e espectáculos abeirados ó ideario estético rexionalista e sobre os que opinaba Jesús Bal y Gay, unha das primeiras persoas en reivindicar un arte nacional nacido da tradición a través dunha síntese artística na que recollía achegas das máis importantes compañías escénicas de Europa, desde os Teatros de Arte ata os ballets rusos de Sergei Diaghilev. Na súa obra fundamental, *Hacia un ballet gallego*, podemos ler (Bay y Gay, 1924: 74-75):

Toda la dramática, y en general todo el arte gallego, se resiente de un aplastante lastre de vulgaridad. Creyéndolos elementos típicos, se aportan a las obras rasgos anodinos y groseros. Pintura, drama, cierta especie de poesía, música y novela, presentan una repelente fisonomía plebeya. Nuestros Coros, como nacidos en tan viciado ambiente, emplean cabriolas y aturuxos con una lastimosa prodigalidad.

Rafael Dieste (1926), en sintonía cos integrantes da nova xeración como Jesús Bal y Gay, Evaristo Correa Calderón, Euxenio Montes ou Luís Manteiga sinala: «Sentímonos d'acordo con Correa Calderón. Antrementes non haxa un teatro galego que, polo menos, non nos desprestixie, é mellor, moito mellor, que se traduzan ó galego e se poñan en escea as obras estranxeiras que o merezan e mellor interpreten o noso espírito». Na mesma dirección semellan moi oportunas unhas consideracións de Joaquín Pesqueira (1935):

Más claro: hace falta realizar en Galicia la obra que en Cataluña inició Pitarrá²: escribir un teatro, bueno o malo, de ambiente de ciudad: «vilego», que diríamos en gallego. Porque, en verdad, en verdad, hasta ahora salvo raras excepciones, solo se han escrito en Galicia obras de ambiente rural, con todas sus características de chabacanería y ordinariedad. ¿Acaso el campesino gallego ha de ser casi siempre burdo, soez o ignorante?

Fronte a ese estado de cousas, nace o Movemento Dramático Nacional, que se presenta publicamente coa estrea do espectáculo *A man de Santiña*, que establece un novo escenario de relación e convivencia social, como se pode ver no texto secundario que presenta o primeiro lance da comedia (Cabanillas, 1996: 79):

Salón de entrada e recibimento na pranta alta do casal de Riosagro. No fondo, á man esquerda do público, unha porta ben cumprida que deixa ver o descanso i a balastrada dunha escaleira de pedra e, máis alá, as ponlas froridas das árbores do xardín. No testeiro do frente unha mesa i un espello de coadro dourado que fagan xogo. Á banda dereita, portas cubertas por cortinóns de xeito antigo. Nas paredes, onde cadren ben, dous ou tres retratos dos vellos petrucios que foron donos do casal. No taboado, sillóns de respecto e cadeiras de coiro que falen doutros tempos.

Pouco antes (Cabanillas, 1996: 77), o dramaturgo empírico facía unha interesante descripción do Casal de Riosagro, convertido nun símbolo da galeguedade, que quizais podíamos comparar coa ambientación que propoñía Ricardo Frade Giráldez páxinas atrás:

O «Casal de Riosagro», cristiano fogar dunha longa ringleira de fidalgos, é un pazo antigo que se ergue nun val gallego de terra mimosa, veciño dunha vila homilde, de por medias mariñeira e labradora, e fronteiro das agoas dunha ría que bican os seus lindeiros. As almas fortes i as mans traballadoras dos derradeiros donos, homes de ben por lei de casto bos de seu, caíron en que a rexa do arado é un ferro de loita que sempre queda por riba, e amansando touzales e coutadas nas que campaban, como paxes por corte, raposos e coellos, e faguendo berce ás sementes nos valdíos e toxeiros que arrodaban o pazo, viron na terra folgada o milagre do froecemento de viñas e milleirales.

Consonte a deriva educativa e instrumental aínda presente nun número significativo

dos textos escritos polos integrantes do Movemento Dramático Rexional, na descripción do casal de Riosagro e das súas xentes, como acontece con *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste, atopamos unha representación ideal da nación, e vemos como se formula un modelo de identidade e se establecen como contidos a transmitir unha serie de principios (o gallego é unha lingua culta), procedementos precisos (hai que falar gallego pois tamén é un signo de caste, de señorío e de posición social), e un conxunto de actitudes, valores e normas directamente relacionadas cos efectos positivos que derivaban da asunción da identidade galega, como por exemplo renunciar á emigración e crear riqueza na propia terra a base de traballo. E outro tanto acontece coa peza máis emblemática de Ramón Cabanillas, *O Mariscal*, onde tamén podemos documentar unha completa formulación da identidade e múltiples representacións da nación e dos seus habitantes, que loitan fronte a outras identidades e representacións e contra a ocupación estranxeira.

Naquel heteroxéneo grupo de autores que conforman o Movemento Dramático Nacional, hai unha tensión permanente entre o nacionalismo literario e o desexo de establecer unha literatura nacional, entre a articulación literaria do ideario sociocultural e político e a autonomía do discurso literario. Esa tensión déixase sentir, por exemplo, na obra dramática de autores como Álvaro de las Casas ou nas dúas pezas galegas de Rafael Dieste. Considerando os criterios que Xoán González-Millán (1994) propoñía para definir un sistema literario como nacional, poderíamos:

1. Identificar unha serie de elementos comúns nun corpus textual concreto: a lingua, a perda do seu valor alegórico e instrumental, a materia dramática, a procura de formas dramáticas propias, a polifonía, a exploración da dimensión cualitativa e a vontade canónica. Certamente falamos dun corpus textual cuantitativamente moi pouco importante pero significativo no plano cualitativo.

² Frederic Soler (1839-1895), autor dunha obra dramática considerable, desde as celebres «gatades» que escribía co pseudónimo de Serafi Pitarrá, ós textos que crea para o seu proxecto de Teatre Català que desenvolve no Teatro Romea. Unha das figuras máis salientables no desenvolvemento e consolidación do sistema teatral catalán.

2. Considerar a súa autonomía discursiva establecendo un novo marco sen dependencias nin interferencias. Un feito que se manifesta, por exemplo, na aparición de novos subxéneros e na maior autorreferencialidade da escrita. O acto estético vai desprazando o acto político (Figueroa, 2001: 95), feito que se pode documentar en pezas de Antón Villar Ponte, Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Xaime Quintanilla, Rafael Dieste, Álvaro de las Casas ou Álvaro Cunqueiro.

3. Analizar a súa institucionalización e autonomía social, cualidade esta última que estaría en relación coa capacidade do discurso dramático para «subverter os mundos imaxinarios», as «representacións e apropiacións, e transformarse nun elemento dinamizador», perdendo o carácter esencialista (González Millán, 1994: 73).

4. Afondar na súa condición sistémica que se manifesta na aparición de diversas instancias, institucións ou axentes de carácter literario. O caso da Revista *Nos* e outras publicacións periódicas é salientable, en tanto axencias lexitimadoras do carácter nacional da cultura galega. Aí hai que situar a publicación da primeira versión galega de *Cathleen ni Houlihan* de William Butler Yeats, texto ó que antes faciamos referencia e que en certa medida viña establecer un paradigma na escrita dramática non menos importante ós que estamos considerando e que Antón Villar Ponte vai tentar desenvolver a través do que denominaba *folé-dramas*. En calquera caso, o texto de Yeats tamén destaca polo seu valor instrumental, en tanto supoñía un chamamento á insurrección en loita pola independencia nacional, e a súa pegada déixase sentir en *O Mariscal* de Ramón Cabanillas.

5. Valorar a vontade canónica xa referida, fronte ós discursos da dependencia, da instrumentalización e da subalternidade. Dese xeito, volvendo a Pierre Bourdieu, o subcampo de produción popular comeza a ser cuestionado a medida que o subcampo de produción restrinxida colle relevo e neste mesmo subcampo se produce un proceso de reivindicación extrema da autonomía, ora sexa Manuel Antonio no eido da creación poética ora

Xaime Quintanilla no da escrita dramática. Esa vontade canonizadora aparece, por exemplo, na nota de prensa que publica *A Nosa Terra* con motivo da lectura de Pimpinela, a escena dramática que Castelao integrará en *Os vellos non deben de namorarse*. Ali xa se fala dun «novo teatro galego», «do único teatro galego posibre»¹.

Nese difícil e complicado tránsito entre o rexionalismo e o nacionalismo literario, dunha banda, e unha dramática nacional, da outra, podemos documentar a transición entre o texto/instrumento e o texto/literario, que ten como finalidade última explorar a literariedade da textualidade. Así, no campo da dramática breve, poderíamos analizar a transición evidente que se produce entre *Mal de moitos* (1915), de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida e *O drama do cabalo de axedrez* de Rafael Dieste (1926), peza dunha lucidez sorprendente sobre todo se consideramos as propostas escénicas do constructivismo ruso ou os traballos escenográficos de Oskar Schlemmer na Bauhaus. Pero tamén poderíamos considerar outras tipoloxías textuais propostas por González Millán, que propoñemos situar a medio camiño entre o rexionalismo, o nacionalismo literario e a dramática nacional, en tanto o seu valor canonizador non sempre se vincula directamente con esta última debido ás tensións existentes entre os repertorios sancionados polos públicos e as propostas canonizadoras alternativas da intelectualidade galeguista. Mesmo se podería considerar como se van configurando eses textos en diferentes momentos do relato diacrónico da dramática galega naquel primeiro período da súa peripecia histórica que vai de 1882 a 1936, se ben a proposta se podería aplicar a períodos máis recentes ou ó conxunto da literatura dramática contemporánea, de 1812 ata hoxe.

E aquí abrimos un campo de traballo apaixonante que nós tan só formulamos pero que permitiría elaborar moi diversos cursos de estudo e investigación, sexa na perspectiva intrasistémica, como na sempre necesaria lectura intersistémica, pois resulta pouco menos que

¹ «Pimpinela de Castelao», *A Nosa Terra*, número 331, Compostela, 14-4-1934.

imposible analizar, por exemplo, unha peza como *Os evanxeos da risa absoluta* sen partir das *Comedias bárbaras* de Ramón María del Valle-Inclán ou das orientacións folclóricas dunha parte dos textos producidos polo Movemento Dramático (Anglo)Irlandés, particularmente os de John Millington Synge ou os de Douglas Hyde, respectivamente. Estamos diante da posibilidade de propoñer unha lectura da literatura dramática a partir das categorías establecidas por Xoán González-Millán, se ben os exemplos poden ser outros:

Texto arquetipo: *A fonte do xuramento / A man de Santiña / Os evanxeos da risa absoluta*.

Texto xénero: *A torre de Peito Burdelo / O Mariscal / A morte de Lord Staüler*.

Texto ideario: *Mal de moitos / A fiestra valdeira*.

Texto contestación: *A ponte / O fidalgo / O drama do cabalo de oxedrez*.

Texto reivindicación (imaxe colectiva): *Rosiña / A lagarada*.

Texto etnia: *O Rey da carballeira / O pecado alleo / Alén*.

Unha hipótese que presenta non poucas dificultades no seu tratamento, pois non podemos negar que os autores que inauguran o Movemento Dramático Nacional ou os integrantes da xeración do vintecinco, non renuncian á utilización das alegorías nacionais, á articulación da identidade colectiva, á intencionalidade reivindicativa e didáctica, á nacionalización de subxéneros inéditos no sistema propio ou á recreación dun imaxinario colectivo a través de imaxes, mitos e símbolos varios, se ben hai autores novos como Álvaro Cunqueiro, a quen debemos dous textos breves sumamente interesantes, nos que xa se perfilan mundos radicalmente novos, dos que desaparecen os elementos ideacionais e as macrometáforas da nación, como en *Alén*, precisamente, e de aí vén o seu carácter inaugural. Mais con todo, entendemos que existe un corpus textual, cualitativamente significativo e cuantitativamente moi reducido, que presenta unha vocación decidida de superar tanto o rexionalismo literario, moi presente no campo dramático, como o nacionalismo literario, que tamén practican os integrantes do Movemento Dramático Nacional; unha tendencia que quere superar o que González-Millán denomina Macro-Texto Nacional (1994: 77): «Cando aínda persiste unha superimposición de funcións discursivas,

é dicir unha institucionalización discursiva deficiente, e a literatura como entidade social non ten acadado a autonomía suficiente, non pode falarse dun sistema literario consolidado e moito menos de literatura nacional».

Aínda considerando esas atinadas advertencias de Xoán González-Millán respecto do uso do adxectivo *nacional*, tan *substantivo* neste caso, si podemos falar dun proxecto específico que se concreta en discursos nos que o grao de autonomía é moi considerable e nos que a función estética despraza dunha forma incquívoca a calquera outra función, cando os mundos dramáticos representados xa non son representacións da nación ou da identidade, senón exemplificación e recreación de conflitos universais. Por iso podemos falar dun Movemento que no subcampo Dramático apostaba por unha literatura Nacional, debedora tan só de si propia, da súa dimensión puramente literaria. Pois naquel traballo anónimo publicado en *A Nosa Terra* en 1919, co gallo da estrea de *A man de Santiña*, tamén podemos ler como se salientaba a necesidade de escribir «obras nas que o galego sirva somente de medio d'espresión como outro calquer idioma nazonal» (Anónimo, 1919a).

3. *Alén* e a procura dunha literatura dramática e dun teatro nacionais

A man de Santiña de Ramón Cabanillas, *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste ou *A lagarada* de Ramón Otero Pedrayo, presentaban novas representacións da nación, e agora si que podemos falar da *nación*, pois no caso do teatro rexionalista e da creación dramática de que se nutre, máis ben teríamos que falar de *rexión*, *da terriña*, por utilizar un sintagma tantas veces usado (Salinas, 1896). As representacións e símbolos que atopamos na primeira das pezas citadas, e que van coller unha nova dimensión na traxedia histórica *O Mariscal*, na que tamén participa Antón Villar Ponte na construción da fábula argumental, xa teñen ese carácter nacional, se ben segue a estar presente a deriva instrumental, como recoñecía e mesmo alentaba Antón Villar Ponte con traballos como aquel que titulaba «Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro», e que publicaba contra finais de 1934.

Son poucos, certamente os textos nos que desaparece esa racionalidade práctica e instrumental, posta ó servizo dos procesos de educación popular e construción nacional, os textos nos que a nosa literatura dramática adquire a condición de nacional. Pero algúns hai, e entre eles destaca *Alén*, non só por ser o primeiro senón tamén pola radicalidade con que presenta e propón esa ruptura. Pero a súa sona de Xaime Quintanilla como autor anovador xa comeza coa lectura dunha peza anterior, *Donosiña*, sobre a que *A Nosa Terra* ofrecía un interesante comentario que paga a pena analizar polo miúdo pois da súa lectura podemos deducir como Xaime Quintanilla propón unha transición que ía moito máis alá da que proclamara Antón Villar Ponte en relación con *A man de Santiña*. En boa medida Quintanilla propón con *Donosiña*, no marco do teatro rexional da época e da literatura dramática escrita e publicada naquela altura, unha verdadeira revolución literaria e escénica, tanto pola materia dramática escollida e polo seu tratamento, na que se deixa sentir a influencia de Henrik Ibsen e Maurice Maeterlinck, como pola estética na que se quere inscribir e que non era outra que un realismo cunha certa pulsión simbolista, tendencia que cambia en *Alén*, texto decididamente simbolista, o primeiro texto dramático simbolista na nosa dramática, publicado anos antes de que Risco presentase *O Bufón d'El Rei*, outra das achegas na literatura simbolista galega. No texto secundario que antecede o inicio do *prólogo* de *Donosiña*, podemos ler (Quintanilla, 1997: 65):

Estrado do pazo de Pontealeira. Antiga sillería artística, cómoda, espellos de grande lua: un reló de pesas de moito mérito, un piano: todo enfundado. Na parede do fondo un retrato de muller moza. Unha porta ó fondo e outra á mau dereita (do que vé). A esquerda fenestras que dan á campia. A escena ás escuras, porqu' aínda qu' é día, e un día d'espeto, as fenestras atópanse pechadas. Dimpois de erguelo o pano, pasa un anaco de tempo. Abren a porta do fondo. Maruxa e Fuco, criados do pazo, aparecen n'ela.

A atmosfera que se quere crear desde o primeiro momento, e na que aboía a figura da fermosa dona do pazo, agora morta, xa se establece desde a primeira escena, nunha sala cos mobles cubertos e na que a penas entre a luz do día. Como ten subliñado Ricard Salvat (1980: 212) lembrando os trazos definidores do mo-

vemento dramático simbolista, «la vida, para estos autores y especialmente para Maeterlinck, es una sumisión de las potencias desconocidas y del misterio. Le preocupa desvelar el mundo de lo invisible y del inconsciente», aspectos que tamén salienta Christopher Innes na súa contextualización do movemento (1993). Marvin Carlson (1993) tamén ofrece unha interesante visión dun movemento cunha considerable transcendencia no ámbito da escenificación, a interpretación, a dirección de escena, a sonorización e a música ou na plástica teatral, como podemos documentar na obra singular de Adolphe Appia (2000).

Mais volvendo á crónica aquela na que se presentaba *Donosiña* ós lectores de *A Nosa Terra*, cómpre salientar como se establece unha clara diferenciación entre os oitocentistas, ou rexionalistas, e os novecentistas, por seguirmos coa dicotomía empregada polo propio semanario nacionalista na presentación do texto de Cabanillas, *A man de Santiña* (Anónimo, 1919a). Así, logo da lectura pública de *Donosiña*, o cronista sinalaba como Euxenio Charlón, «popular escritor costumbrista, excmpro d'encebreza», acompañara na viaxe á Coruña a Quintanilla, e lera «un bocetinho de sainete debido á sua pruma festiva», para despois subliñar como a obra dramática de Quintanilla destacaba pola súa «compreta modernidade pol-a forma e pol- o fondo», sinalando semellanzas con Henry Léon Gustave Bernstein e Maurice Maeterlinck, o que supoñía toda unha tentativa de validación da produción do país a partir de modelos externos e un proceso de canonización do subcampo da produción restrinxida (Quintanilla) fronte ó subcampo da gran produción (Charlón), por seguirmos coa terminoloxía de Pierre Bourdieu (1995), pois de seguida podemos ler: «O bon gusto, a audacia, a cultura imensa de Quintanilla, refréxase na sua obra. Nesta non hai as timideces do principiante, nin as inxenuidades d'aquelles que escriben dramas e comedias rexionaes, sin ter outras condicións para clo que as da costancia» (Anónimo, 1919b). E logo continúa na mesma dirección salientando:

Quintanilla, coma Cabanillas e tódolos inteleutuaes que figuran nas fias do nazonalismo, queren que o novo teatro galego, scia un teatro europeo dinificador do idioma, capaz de darlle ó idioma un valor universal. Son contrarios, polo momento, a ise teatro dialectal que rebaixa

a lingua e arreda sin razón algunha, pero arreda a xente «ben» dos coliseus onde se representa. Queren, primeiro un teatro «en galego» que un teatro galego. Queren un teatro no que latexen todas as esquisiteces modernas que nas obras de asunto rústico nin cadran nin poden pórse.

E finalizaba a crónica cunha verdadeira declaración de principios: «ou o arte s'impón polo arte mesmo, ou hai que renunciar a facelo», na que xa se formulan ideas que anos despois van desenvolver os integrantes da «nova xeración», ou «xeración do 25», entre os que temos que situar necesariamente a Xaime Quintanilla. De novo aparece a mesma referencia a facer un teatro en galego, no que a lingua sexa tan só un medio de expresión, pero tamén hai referencias moi atinadas ó público pois como escribira Fernando Osorio en dous artigos publicados en 1919, naquela altura constituía unha das eivas que impedía o pleno desenvolvemento dun teatro propio. Sen embargo, quizais o elemento máis importante para o caso que agora nos ocupa sexa esa referencia a deixar de facer un «teatro galego», que era tanto como pedir outros eixes temáticos que os que eran propios dos dramas e comedias de asunto galego. Procurar, en definitiva, outra materia dramática allea á racionalidade práctica e instrumental da que falabamos hai pouco, e un tratamento igualmente novo, en consonancia coas experiencias que se estaban a desenvolver en Europa e as referencias ós dous autores simbolistas antes citados son ben significativas dunha orientación nova, que quería ir máis alá da transición que propoñían unha parte dos autores que conforman o Movemento Dramático Nacional. Así, Leandro Carré Alvarellos, nunha conferencia titulada, *A moderna orientación do teatro Galego* (1923), sinala que as dúas obras de Quintanilla, *Donosiña* e *Alén*, que cualifica de «estranas», son «exóticas, polo tipo, polo ambiente e polo asunto», se ben insiste en que «non son eu dos que combaten estas obras polo seu ambiente estrano á Terra». O propio Vicente Risco, sen deixar de sinalar que se trata de «duas obras moi fermosas» (Martínez-Risco, 1929), comenta que *Alén* «terá que ficar como teatro para ler» (Martínez-Risco, 1922b), o que naquela altura indicaba a distancia que separaba o texto dos intereses e expectativas do públi-

co, mais sen esquecer subliñar que Quintanilla era «unha das mais serias e barudas mentalidades da nova Galiza».

Nova, certamente, radicalmente nova, como mostra e demostra na súa vindicación do saudosismo, seguindo a Teixeira de Pascoas e formulado unha sorte de *simbolismo atlántico* e celta (asentado na *saudade*), na súa tentativa de relacionar nacionalismo e socialismo, ou na súa vontade de promover un teatro nacional a partir da creación de textos que superasen modelos instrumentais ou na dirección de espectáculos que presentasen novos conflitos e problemáticas, sen esquecer situar a muller nun primeiro plano, un ámbito que, como dixemos, non imos considerar neste traballo pero que ofrece moitas posibilidades partindo dos roles que desempeña a muller nos mundos dramáticos, na escrita ou na creación teatral (actrices, directoras...). Con Vicente Risco, con Ramón Otero Pedrayo, con Álvaro de las Casas, co Antón Villar Ponte de *Os evanxeos da risa absoluta*, co Rafael Dieste de *O drama dun cabalo de axedrez* ou coas propostas de Álvaro Cunqueiro, Quintanilla mostra novos vieiros na procura dun teatro e dunha literatura dramática verdadeiramente nacionais.

E non cito a Castelao, pois a súa creación dramática, nomeadamente *Os vellos non deben de namorarse*, hai que situala noutra liña de traballo, a que comeza coa dramática rexionalista e ten continuidade en Varela Buxán, nalgúns textos de Ricardo Carballo Calero, de Eduardo Blanco-Amor ou Manuel María, un teatro popular que ora sirve de simple divertimento a partir de modelos propios da farsa, como *A farsa das zocas*, ora presenta unha derivada social e reivindicativa, como nos *Autos* de Manuel María. Mais acontece que Xaime Quintanilla é, curiosamente, o primeiro en iniciar a ruptura con aquela racionalidade instrumental propia dun nacionalismo literario e teatral no que os mundos reflectidos e recreados no texto ou na escena tiñan que ser necesariamente galegos e mesmo mostrar algunhas das problemáticas que van ir conformando a imaxe da *terra asoballada*, tan recreada na literatura dramática e no teatro posterior a 1960. Logo virá *O Bufón d'El Rei* de Risco, ou *A morte de Lord Staüler* de Álvaro de las Casas ou *Tren Mixto* de Ramón Otero Pedrayo, outro texto inaugural e sorprendente que in-

augura a serie do *teatro de máscaras* e no que se deixa sentir a influencia de James Joyce.

Alén sae do prelo en 1921, o ano en que, como dicíamos, tamén se publica *Aman de Santiña* e aparece na revista *Nós* a primeira versión galega dunha das obras máis celebradas de William Butler Yeats, *Cathleen ni Houlihan*. Así, a presentación editorial do *movemento inaugural* do Movemento Dramático Nacional, coincidía coa presentación da *xeración do vinte e cinco*. Vicente Risco, daba conta das bondades da peza e do seu carácter diferencial:

É unha peza de *teatro estático*, d'acción puramente interior, na que non pasa nada, na que os personaxes caxeque non se moven, caxeque apenas falan, porque n'ela si que o autor, a pesares de ser il un mestre da oratoria, conseguiu reforzarlle o pescozo á elocuencia, de sorte que non hai na obra nin parrafadas, nin sentencias campanudas, nin tan xiquera os preciosismos un pouco rebuscados que puxo en *Donosiña*.

Alén é un drama nas almas, un drama no silencio.

A relación con Maeterlinck xa aparecía en *Donosiña*, onde atopamos un conflito amoroso rodeado deses elementos tipicamente simbolistas como os silencios, a atmosfera misteriosa, as penumbras, a noite cos seus ruidos e coas súas sombras, a morte que se agocha e remata sempre por aparecer, o sangue, os accidentes case mortais, a forza da natureza... Nesa mesma dirección, *Alén* é un drama de ideas, que o autor converte en comedia por mor dunha tonalidade irónica que percorre a peza de principio a fin, cunha xinea claramente simbolista no que latexa certamente a pulsión saudosista que o seu autor recolle de Teixeira de Pascoaes, mais no que se deixa sentir, insistimos, un pouso de ironía («Son espiritista, si. Mais tamén son... futbolista»), diante duns feitos, dunha fábula argumental tirada dun asunto real acontecido en Nova York que podía resultar rechamante para un médico, acostumado a traballar coa morte. Un drama que remite, por outra banda, como salientaba Vicente Risco cando falaba de *teatro estático*, a toda unha serie de experiencias que se estaban desenvolvendo en Europa arredor das teorías escénicas de directores como Gordon Craig, Adolphe Appia ou Vsevolod Meyerhold, un dos promotores do que se coñecerá como «estilización», concepto tan

querido a Cipriano de Rivas Cheriff, un dos primeiros directores de escena no teatro español (Aguilera Sastre e Aznar Soler, 1999). En relación con ese paradigma de creación teatral, que se denominaría constructivismo e teatro da convención consciente, Meyerhold sinalaba (1971: 143):

La técnica del teatro inmóvil prefiere por esto gestos contenidos y movimientos limitados; teme los movimientos superfluos porque distraen al espectador de los complejos sentimientos interiores que pueden captarse únicamente en un rumor, en una pausa, en el temblor de una voz, en una lágrima que vela los ojos del actor.

A importancia dos silencios, da vida interior dos personaxes, na obra de Quintanilla é considerable, como tamén aparece resaltado o rol que pode xogar a iluminación. E xustamente eses van ser algúns dos trazos que a redacción de *A Nosa Terra* vai salientar na obra de Castelao *Pimpinela*, logo integrada en *Os vellos non deben de namorarse*, cando se afirma que «os actores paralizan os xestos en máscaras, e mantéñense estáticos a través das esceas» (Anónimo, 1934), idea que Castelao recolle de Nikita Baliev, actor formado ó abeiro do Teatro de Arte de Moscova, no que tamén se forma Meyerhold, e bo coñecedor de toda unha xeira de renovación e innovación teatral que vive Rusia no primeiro tercio do século XX. Pois ben, moito do que se consideraba novo naquela proposta de Castelao, presentada en 1934, xa se formulaba neste texto de Xaime Quintanilla, como recoñece Vicente Risco, quen no seu traballo «Teoría y Estórica do Drama», mostra posuír abundante información verbo do acontecer literario e teatral en Europa.

Sen dúbida un dos aspectos máis rechamantes da peza son tanto os personaxes, como o espacio no que transcorre a acción, alén da súa temática, centrada na posibilidade da vida despois da morte e nas relacións entre vivos e mortos a través dos rituais de invocación e do espiritismo, que tanta sonda tiñan entre finais do século XIX e principios do XX. Os suxeitos da acción son, entre outros, Helen, Jex-Blake, John Murphy ou Spiller, e transcorre nun piso, en Nova York, ben lonxe dos ruciros, corredoiras, alpendres e sobrados tan característicos do teatro rexionalista. Naquela altura, a

proposta non deixaba de ser unha impostura, pois como levamos dito, unha boa parte da cidadanía e da intelectualidade só aceptaba o uso do galego na esfera pública vinculado ós espazos propios da galeguidade e ás clases populares: labregos e mariñeiros. A peza de Xavier Prado «Lameiro», *Luis de Castromouro*, exemplifica todas esas actitudes cara ós usos sociais do galego (1995).

Velaí a razón de que Leandro Carré, tan identificado coa causa das Irmandades da Fala e coa defensa da creación dramática e da creación teatral, cualifique *Alén* como unha «obriña», que a considere propia dos gustos do «público afeito ás producións cinematográficas por series en que se ven as cousas máis estranas», que non acepte a relación que Vicente Bisco establecera con Maeterlinck (tan evidente, por outra parte) e que, finalmente, propoña enviar ó autor á escola por ter confundido «sono» con «soño», «que en galego non é o mesmo» como ben sabemos (Carré, 1923). Na súa crítica Leandro Carré mostra o fondo desacongo que lle causara un texto que, polos seus limitados coñecementos, non chegara a entender e que quedaba moi lonxe do seu ideario artístico e teatral, malia ser unha das persoas máis activas e traballadoras no movemento teatral rexionalista.

Pois na valoración que nós facemos deste texto de Quintanilla non só consideramos todos eses aspectos que poden sorprenden a primeira vista, senón a súa filiación estética e a información abundante que nos proporciona o dramaturxista ficticio sobre unha hipotética proposta de escenificación. En efecto, todo texto dramático, remite, dunha maneira ou doutra, a unha teoría da interpretación, a unha teoría da escenificación e a unha estética teatral, sempre en función da maior ou menor visibilidade desa voz que nós temos definido como dramaturxista ficticio. Así, na presentación do cadro primeiro as voces do dramaturgo empírico e a do dramaturxista ficticio (que imaxina o espectáculo) mestúranse para facer referencia a unha atmosfera como elemento fundamental do cadro, renunciando ó longo inventario de obxectos e símbolos da escena naturalista e ruralista que quería recrear coa maior fidelidade posible un anaco da vida rural galega (Quintanilla, 1921: 11):

E de noite, noite de luar craro. N'habitación non hai luz acesa, mais entr'a lua por unha fenestra da esquerda. No medio hai un velador de tres pés, mouro. Ao redor d'íto-dol-os persoaxes da obra, coas maus postas encolo do velador, a o jeito dos espiritistas no momento das invocacións. Silenzo longo, moi longo. (*O autor prega que, dempois d'er-guid'o pano, tårdese en escomezare o parrafeio de dous a tres minutos, coa moestra na mau*).

O silenzo crébase de cando en cando...

Hai unha referencia permanente ó *silencio* como elemento de significación, tan querido a Maeterlinck, a Craig, a Meyerhold. Interesan moito máis os efectos visuais e a composición plástica da escena que os elementos que configuran o espazo escénico e que máis e mellor podían representar a nación, como acontecía nos textos antes recollidos de Ricardo Frade Giráldez e Ramón Cabanillas. Tamén hai unha valoración moi positiva da recepción, na liña daquelo que José Sanchis (1995) denominou «dramaturxia da recepción», e que se deixa sentir nese tempo en que o público pode participar nesa sensación de espera en que viven ensumidos os personaxes que realizan a invocación. Eses tres minutos que o dramaturxista ficticio propón como compás de espera terían como finalidade encher o teatro cun prolongado silencio, como agardando calquera manifestación do máis alá.

A acción dos tres cadros transcorre nunha penumbra permanente, poboada de silencios, en boa medida unha maneira de reflectir as vivencias internas dos personaxes que se queren trasladar ó patio de butacas. Así chegamos a unha estética decididamente simbolista, que alcanza o seu clímax na escena final, onde as almas feridas polas ausencias e pola imposibilidade física do amor, aparecen como «iluminados» pola luz solar, verdadeiro símbolo da vida e da iluminación e comunión espiritual (Quintanilla, 1921: 49):

(Unha rayola entra pol a fenestra. A pareja aparece accsa pol-o Sol).

A filiación simbolista da peza tamén se deixa sentir nas temáticas tratadas, non só o tema central da vida despois da morte, senón na visión do amor como ausencia, un tema que Quintanilla recrea na súa novela *Saudade*, onde Beta logo de ter sufrido a ausencia de Lois, emigrado nas Américas, xa non pode vivir co Lois *ollado*, agora emigrante retornado, pois ten

moita maior forza vital, pasional e emocional aquel Lois *sentido*, o Lois chorado na ausencia obrigada da emigración, ou o Lois que traballa no mar e que de novo volve estar ausente por un tempo (Quintanilla, 1922: 30):

- Ja sempre agardarei por tí, aínda téndote à miña beira. E morro co'a saudade das saudades que tiver.

A saudade aparece como un estado de ánimo, como circunstancia anímica e como verdadeiro paraíso emocional. Unha declaración moi similar á que pon fin á peza que estamos comentando, na que Helen e Jex-Blake se prometen un amor imposible, alimentado pola negación da presenza e pola sacralización da ausencia:

JEX-BLAKE. Helen... ¡Levo a morte no corazón! ¡Mais ta mén levo a luz conmigo! ¡Porque agardarei sempre!

HELEN. ¡Agardárcemos!

JEX-BLAKE. ¡Hastr'a morte!

HELEN. E mais alén da morte, ¡Porqu'a saudade dos nosos amores si que non morrerá endejamáis!

Estamos diante dun texto no que non existen representacións da nación, pois a nación deixa de ser un referente na escrita, en tanto a escrita se converte no referente fundamental do que escribe. Velaí a autonomía discursiva, mostra de como dentro do subcampo de produción restrinxida se vai creando un movemento que establece unha tendencia de negación ou de superación da racionalidade instrumental. Eis os inicios dunha literatura dramática verdadeiramente nacional. Velaí a transcendencia dun texto e dun autor sobre o que pesa unha lousa de silencio, quizais por non ter sido considerado un dos pais da patria ó non figurar no olimpo dos deuses petrucios do galeguismo.

Un texto, finalmente, que nos permitiría continuar unha interesante indagación verbo de teorías interpretativas, teorías da escenificación e teorías da dirección de escena ou no eido da estética teatral, partindo do discurso implícito do dramaturxista ficticio, que no proceso da escrita imaxina e constrúe un mundo dramático cunhas tonalidades determinadas e concretas, que o director de escena pode ou non seguir en función das súas propias escollas e decisións. Unha lectura que se pode realizar desde o paradigma das denominadas *ciencias do teatro* e que son aquelas que se ocu-

pan dos aspectos teóricos, tecnolóxicos, metodolóxicos, prácticos ou estéticos da creación teatral, entendida esta como un proceso de creación espectacular, cuestión que nos sitúa nas consideracións epistemolóxicas e metodolóxicas coas que comezabamos este relatorio.

4. Conclusións

Cando se inicia a reconfiguración do sistema teatral galego, sobre todo desde finais dos anos 50, en que se presentan os primeiros espectáculos e se publican textos tan salientables como *O desengano do Prioiro* de Ramón Otero Pedrayo ou *Don Hamlet* de Álvaro Cunqueiro, as dinámicas que podemos documentar tanto no campo literario como no campo teatral son bastantes similares ás que se produciran antes da Guerra Civil e do inicio da ditadura. Con todo, hai diferencias cualitativas pois os textos sinalados xa presentan a posibilidade de crear unha literatura dramática de calidade, mesmo renunciando ás representacións da nación, que, sen embargo van ser dominantes a medida que se potencia a imaxe da nación asoballada ou da nación en loita. Entre 1959 e 1980, ano en que Roberto Vidal Bolaño resulta gañador na última edición do Concurso Teatral Abrente, coa peza *Bailadela da morte ditosa* (1992), podemos documentar unha tensión permanente entre aquela racionalidade instrumental da que antes falabamos e as posibilidades e desexos da autonomía na creación dramática e na creación teatral. Esas tensións fanse públicas en diversos momentos, por exemplo en 1974 con ocasión das deliberacións do xurado do II Premio Abrente, no que un sector do mesmo defendía unha liña creativa que apostase pola instrumentalización do texto ó servizo da redención nacional, mentres outra liña, sen renunciar a potenciar unha dimensión crítica na creación dramática, reclamaba unha maior autonomía para a escrita. A resposta a aquela polémica podemos atopala nun texto de Fuloxio Rodríguez Ruibal, *O cabodano* (1977), presente no xurado da segunda edición, logo de ter gañada a primeira con *Zardigot* (1973).

Comezaba así a andaina da Nova dramaturxia e do Novo teatro que en boa medida van promover a plena regularización dos campos

dramático e teatral, proceso no que se manteñen as tensións entre a instrumentalización e a autonomía da creación cultural, entre nacionalismo cultural e cultura nacional. Un dos momentos máis rechamantes desas tensións ten lugar en Vigo coas polémicas xeradas pola programación das Jornadas de Teatro, cando grupos de teatro como Els Comediants, Els Joglars, Esperpento de Sevilla, Teatro Estable Independente, Aquelarre, A-71 eran acusados de «invasión cultural», co que Vigo perdía así a posibilidade de crear un Festival Internacional de Teatro (Vieites, 1998).

Estamos pois diante dun ámbito de investigación sumamente interesante por canto nos textos e espectáculos que se foron creando,

publicando e presentando nestes últimos anos atopamos todo un conxunto de representacións da nación que informan de todo un proceso de reconstrucción identitaria e dun proceso igualmente importante de construción nacional, de confrontación ideolóxica e de modelos de sociedade que teñen sumo interese para analizar as dinámicas internas da sociedade galega, alén do interese intrínseco que poidan ter para o estudo dos sistemas teatral e literario. Un ámbito de investigación tan sugestivo como novo que agarda aínda as primeiras exploracións para establecer unha cartografía provisional, sen renunciar a unha lectura sistémica e sistemática de cada un dos territorios.

5. Referencias bibliográficas

- AGUILERA SASTRE, J. e AZNAR SOLER, M. (1999): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ANÓNIMO (1919a): «Nosos poetas e a prosa. Unha obra teatral de Cabanillas». En *A Nosa Terra*, número 77, A Coruña, 6-01-1919.
- ANÓNIMO (1919b): «No Conservatorio Nazional do Arte Galego. *Donosiña*, drama moderno de Xaime Quintanilla». En *A Nosa Terra*, número 90, A Coruña, 25-05-1919.
- ANÓNIMO (1928): «Teatro regional. Actúa la Agrupación Callega». En *Vida Gallega*, número 408, Vigo, 30-3-1928.
- ANÓNIMO (1934): «Pimpinela de Castela». En *A Nosa Terra*, número 331, Santiago de Compostela, 14-4-1934.
- APPIA, A. (2000): *La música y la puesta en escena, La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- BALY GAY, J. (1924): *Hacia un ballet gallego*. Lugo: Editorial Ronsel.
- BOBES NAVES, M. DEL C. (1994): «El teatro». En Darío VILLANUEVA (coord.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, P. (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CARBALLEIRA, J. (1934): «Para el logro de un teatro nuestro». En *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15-11-1934.
- CARLSON, M. (1993): *Theories of the theatre*. New York: Cornell University Press.
- CARRÉ ALDAO, E. (1911): *Literatura gallega*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- CARRÉ ALVARELLOS, L. (1923): «A moderna orientación do teatro galego». En *A Nosa Terra*, número 184, A Coruña, 1-5-1923.
- CASTELAO, Daniel R. (1974): *Sempre en Galiza*. Bos Aires: Edicións Galiza.
- CORREA-CALDERÓN, E. (1926b) «Arar y cantar. El teatro gallego, como propaganda, II». En *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15-1-1926.
- DE LA IGLESIA GONZÁLEZ, F. M. (1882): *A fonte do xuramento. Drama de costumes gallegos en dous actos en verso*. A Coruña: Imprenta e estenotipia de Vincenzo Abade.
- DIESTE, R. (1926): «Temas gallegos. O teatro galego i-o portugués». En *El Pueblo Gallego*, Vigo, 16-1-1926.
- ELAM, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge.
- FIGUEROA, A. (2001): *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- FRADE GIRÁLDEZ, R. (1932): *O Rey d'a Carballeira*. Santiago: Imprenta La Comercial.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.I. (1991): *Drama y tempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GONDAR PORTASANY, M. (1993): *Crítica da razón galega*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994): «Do nacionalismo literario a una literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega». En *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo, Galicia.

- (2000): *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Compostela: Sotelo Blanco.
- ENNSIS, C. (1993): *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. Londres: Routledge.
- MARTINIZ RISCO, V. (1921): «Teoría e historia do drama». En *A Nosa Terra*, número 148. A Coruña, 1-10-1921.
- (1922a): «Agrarismo e ruralismo». En *La Zarpa*, Ourense, 2-3-1922.
- (1922b): «Teatro Galego». En *Nos*, Número 11, Ourense, 26-6-1922.
- (1928): «Da Galicia Renascente. I». En *A Nosa Terra*, número 252. A Coruña, 1-9-1928.
- (1929): «Da Galicia Renascente. III». En *A Nosa Terra*, número 256. A Coruña, 1-1-1929.
- MEYERHOLD, V. (1971): *Textos teóricos. 1*. Introducción e selección de Juan Antonio HORMIGÓN. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- OSORIO, F. (1919a): «Paradoxo». En *A Nosa Terra*, número 101. A Coruña, 25-9-1919.
- (1919b): «Paradoxo». En *A Nosa Terra*, número 108. A Coruña, 15-12-1919.
- PESQUEIRA, J. (1935): «Una idea sobre el teatro gallego». En *El Pueblo Gallego*, Vigo, 3-1-1935.
- PRADO ALAMEIRO, X. (1995): *Obra completa. III. Monifatos*. Edición de Marcos VILCABELL, estudio introductorio de Begoña MENOZ SAA. Ourense: Concello de Ourense.
- QUINTANILLA, J. (1921): *Alén*. Ferrol: Imprenta El Correo Gallego.
- (1922): *Saudade*. Ferrol: Cóltega.
- (1997): *Donosiña*. Edición de Laura TATO FONTAINA. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, Universidade da Coruña.
- SALINAS RODRIGUEZ, G. (1896): *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*. A Coruña: Imprenta y Librería de Eugenio Carré.
- SAIXAT, R. (1981): *Historia del teatro moderno. 1. Los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona: Ediciones Península.
- SANGHIS SINISTERBA, J. (1995): «Por una dramaturgia de la recepción». En *ADE/Teatro*, número 41-42. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- TATO FONTAINA, L. (1997b): «Introducción». En Xaime QUINTANILLA, *Donosiña*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, Universidade da Coruña.
- (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- TROMPA (1882): «En el teatro». *La Voz de Galicia*, A Coruña, 24-10-1882.
- VIEITES, Manuel F. (1998): *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- (2001): «Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo». En *Boletín Galego de Literatura*, número 25. Compostela.
- VILLAR PONTE, Antón (1919): «Antes de que llegue la hora del estreno... La primera obra teatral de Cabañillas». En *La Voz de Galicia*, A Coruña, 13-7-1919.
- (1934): «Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro». En *El Pueblo Gallego*, Vigo, 11-11-1934.