

Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo

Manuel F. Vieites

RESUMO A partir das dúbidas que suscita a delimitación cronolóxica dos períodos literarios, Manuel F. Vieites presenta unha proposta de periodización da literatura dramática galega, que parte da publicada no volume *Manual e escolma da literatura dramática galega* (1996), co propósito de recuperar o debate e aventurar novas hipóteses de traballo. Defende unha proposta diferenciada para a creación dramática que atenda a consideracións de carácter extraliterario, xa que factores como a acción política e a normalización cultural e lingüística foron determinantes no seu proceso de configuración e sinala as variábeis a considerar á hora de proceder á segmentación da literatura dramática galega. Partindo das propostas de Ricardo Carballo Calero, Francisco Rodríguez e Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, e doutras de máis recente aparición, enumera os aspectos e parámetros que debería contemplar unha axeitada periodización da literatura dramática galega e elabora unha proposta posíbel.

ABSTRACT Taking as his starting-point the debate about the validity and utility of the division of imaginative literature into periods, MFV proposes such a scheme for Galician drama, which develops that published in his book *Manual e escolma da literatura dramática galega* (1996) with the aim of reviving the discussion by developing new frameworks. He maintains that drama must be classified in a different way from that used for other genres in order to take into account the importance of extra-literary factors such as the use of drama in political activity, and in cultural and linguistic normalization, and goes on to list the various factors he considers must taken into account in any attempt to divide Galician drama into periods or schools. He examines the attempts of Ricardo Carballo Calero, Francisco Rodríguez, Manuel Lourenzo, Francisco Pillado, and other more recent schemes, sets out what he considers to be the essential elements in any such classification into periods, and proposes one of his own elaboration for Galician drama.

*Si vas a emprender el viaje hacia Itaca,
Pide que tu camino sea largo...*¹

Como salientaba Julio Aróstegui² nun interesante volume sobre teorías e métodos na investigación, a determinación e a explicación do tempo histórico é un elemento especificador e diferenciador de toda análise histórica, pois o tempo é, en definitiva, o obxecto verdadeiro da historia. E continuaba dicindo:

(...) la historiografía tiene que captar el tiempo y hacer de él una entidad empírica que permita su medida, el análisis de su significado, y, en definitiva, muestre que la historia misma es un encadenamiento temporal inteligible y explicable.³

Partimos do feito de que a cronoloxía é unha sorte de estrutura temporal, na que podemos ir situando os diferentes sucesos e acontecementos obxecto de estudo e investigación, determinando os tempos internos, as secuencias e os espazos históricos dos diferentes sistemas e subsistemas a que pertencen eses sucesos e acontecementos. Por iso, a análise da temporalidade non radica nun uso simplista e reduccionista da cinta métrica. Esixe moito máis, como subliñaba Aróstegui⁴:

El problema de la cronología de los estados sociales, de los procesos de su cambio, remite no simplemente al de la datación de los sucesos, sino al de la conceptualización misma de las situaciones históricas. Cuándo comienza y cuándo acaba una determinada historia no es cosa meramente de las fechas de los sucesos, sino de la conceptualización de los fenómenos para poder analizar su comportamiento temporal.

Participamos das dúbidas formuladas por Eva Kushner⁵ en relación coas finalidades, as metodoloxías e os resultados da articulación histórica da literatura, mais non entendemos o tempo dende a perspectiva das ciencias naturais, nin imaxinamos as épocas e os períodos como paxes de vimbio nos

¹ Konstantino Kavafis, *Poesías completas*, Madrid: Hiperión, 1976.

² Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.

³ *Ibidem*, p. 217.

⁴ *Ibidem*, p. 225.

⁵ Eva Kushner, "Articulación histórica de la literatura", en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema e Eva Kushner (eds.), *Teoría literaria*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

que tirar aleatoriamente os fenómenos. Admitimos todas as precaucións que aconsella tomar o labor de segmentación e periodización do corpus literario, pero negámonos a prescindir do estudio das relacións entre texto e contexto pois consideramos que a creación literaria ten sempre unha dimensión xeográfica, sociocultural, política, económica e histórica.

Non pretendemos, en consecuencia, retomar o debate verbo da oportunidade ou da lexitimidade de estudar a literatura na súa dimensión diacrónica ou das moitas dificultades que sempre implica o ordenamento e a sistematización do corpus literario, sobre todo cando se realiza desde unha perspectiva histórica, pois entendemos que a periodización é unha máis entre as metodoloxías, entre as estratexias posibles, no estudio e na interpretación da creación literaria. Pero partimos do feito de que a secuenciación pode tamén ser unha actividade exploratoria e dinámica, afastada de dogmatismos e determinismos, que tampouco nega ou impide a posibilidade de realizar outros estudos e interpretacións máis centrados na dimensión literaria do texto. Trátase, en definitiva, de escollas entre diferentes paradigmas explicativos e interpretativos que cada quen decide segundo a súa formación, os seus intereses e, por suposto, a súa ideoloxía.

53

Tampouco imos xustificar a posibilidade e a necesidade de realizar un estudio diferenciado da literatura dramática, pois entendemos que esa xustificación nace da propia existencia dese obxecto de estudio, constituído por un dos xéneros literarios con maior proxección histórica e cuns trazos pertinentes e diferenciais abondo coñecidos. Entendemos que estamos diante dun subsistema, pertencente a un sistema maior, que presenta unha cronoloxía e un tempo interno propios, en función dunha serie de dinámicas específicas que se poden analizar, explicar e interpretar en función das especificidades do propio subsistema. Como ben sinalaba Julio Aróstegui⁶, en relación cos tempos diferenciais:

Un problema adicional es el de que el tiempo interno no parece tampoco tener un comportamiento homogéneo entre los diversos subsistemas del sistema que consideramos. Siguiendo con nuestra metáfora, el tiempo no tiene “la misma velocidad” en todos los ámbitos sociales.

⁶ *Op. Cit.*, pp. 222-223.

Nalgún traballo publicado nos últimos anos⁷ presentamos unha proposta de periodización da literatura dramática galega que non tiña outro obxectivo que servir de guía para algún estudo que andabamos preparando naquela altura e que nos permitía ter unha visión máis completa do subsistema, das súas estruturas e secuencias. Como queira que a nosa dedicación aos estudos literarios non rematou con aquelas primeiras achegas, co que os nosos problemas de interpretación aumentaron considerabelmente, volvemos de novo sobre aquela proposta sempre co ánimo de crear un debate aberto, público e plural que nos poida axudar a desenvolver instrumentos que nos permitan unha mellor comprensión deste importante ámbito de creación cultural. Non se trata, insistimos, de facer un uso indiscriminado da cinta métrica, nin de propoñer e impoñer lecturas totalizadoras e totalitarias do acontecer literario dramático, como se ten suxerido, senón de aventurar hipóteses de traballo que poidan ser matizadas, melloradas, transformadas ou cuestionadas, na súa totalidade, por todas aquelas persoas que tamén se ocupan deste mesmo ámbito. O que un pretende, xa que logo, non é outra cousa que facer públicas dúbidas e problemáticas que afectan o progreso do coñecemento.

A literatura, considerada en toda a súa diversidade de manifestacións, constitúe unha práctica cultural que se produce nun tempo histórico concreto⁸, polo que se fai necesario estudiala tanto na súa sincronía coma na súa diacronía. Como sinalara Vítor Manuel de Aguiar e Silva⁹ nun traballo abondo coñecido:

La historia literaria tiene como meta el conocimiento de los textos literarios, sus relaciones con una tradición literaria, su agrupamiento en géneros, su filiación en movimientos y escuelas, las conexiones de todos estos fenómenos con la historia de la cultura y de la civilización. En estas tareas, la historia literaria necesita el auxilio de otras disciplinas..., etc., cada una de las cuales le proporciona una contribución especial de acuerdo con los problemas suscitados por el autor o por la obra que debe estudiarse.

⁷ Manuel F. Vieites, *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996.

⁸ J. Duvignaud, *Sociología del teatro*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

⁹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1972, p. 366.

As posibilidades, metodoloxías e finalidades dunha ciencia histórica da literatura xa foron analizadas por moi diversos autores, e no noso caso queremos sinalar as achegas substanciais de R. Wellek e A. Warren [1949]¹⁰, Vitor Manuel Aguiar e Silva¹¹, R. Welleck¹², Oscar Tacca¹³, Claudio Guillén¹⁴ ou Francisco Rodríguez¹⁵, xunto coa interesante síntese de Roberto Calvo Sanz¹⁶, quen ademais ofrece algunhas interesantes consideracións en torno ao tema que agora nos ocupa, a segmentación ou periodización da historia literaria, propostas sobre as que habemos volver máis adiante. Sen esquecer achegas máis recentes, como a realizada por Juan Villegas¹⁷, ou as da propia historiografía, en tanto que os investigadores e estudiosos da ciencia da historia, sobre todo aqueles que traballan nunha dimensión teórica e metodolóxica, poden facer interesantes achegas.

Non somos partidarios de proceder á segmentación da produción literaria a partir de criterios estritamente literarios, na medida en que consideramos necesario analizar a relación, sempre dinámica, entre texto e contexto. Entendemos que os períodos se poden e se deben fixar considerando máis criterios que os puramente literarios, pois a creación literaria é unha parte significativa de todo un conxunto de manifestacións artísticas relacionadas entre si, nas que inflúen as máis diversas variábeis políticas, económicas, culturais ou relixiosas. Participamos, certamente, da necesidade de “elegir criterios literarios para fundamentar y definir los períodos literarios”¹⁸, pero non compartimos que a consideración de propostas procedentes doutros ámbitos como a política, a socioloxía ou a historiografía deba ser entendida como unha “intromisión perturbadora”, sobre todo cando consideramos as moi diversas variábeis que inciden na xénese e no desenvolvemento do sistema literario galego.

Mais, de partida, teremos que salientar que falar de literatura dramática en Galicia, supón falar dunha longa ausencia, moito maior da que se pode sentir

¹⁰ René Wellek e Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1974.

¹¹ *Op. Cit.*

¹² René Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 1983.

¹³ Oscar Tacca, “Historia de la literatura”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985.

¹⁴ Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.

¹⁵ Francisco Rodríguez Sánchez, *Literatura galega contemporánea. (Problemas de método e interpretación)*, Vilaboa (Pontevedra): Edicións do Cumio, 1990.

¹⁶ Roberto Calvo Sanz, *Literatura, Historia e Historia de la Literatura. Introducción a una Teoría de la Historia Literaria*, Kassel: Edition Reichenberger, 1993.

¹⁷ Juan Villegas, *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 246.

na poesía ou na narrativa, pois se estes últimos ámbitos literarios precisan da vontade creadora do individuo e da vontade receptora do público lector, aquela necesita, debido á tradicional interdependencia entre o texto e a representación, do amparo da escena, interdependencia que en Galicia se viu condicionada por moi diferentes variábeis. En efecto, a historia do noso teatro exemplifica a loita da lingua por conquistar os espazos públicos de expresión e de comunicación e así o entenderon unha manchea de autores que non dubidaron en escribir algunha obra coa que contribuír ao proceso de normalización lingüístico e sociocultural, ou un grupo non menos numeroso de actores e actrices que xamais tiveron como obxectivo vital a realización escénica pero sentían a necesidade de contribuír a unha causa que se conforma, antes e despois da Guerra Civil, arredor do ideario galeguista. Por iso mesmo, Antón Villar Ponte sempre insistiu na necesidade de construír un teatro nacional¹⁹, por moito que non utilizase ese sintagma nas súas propostas, e de promover unha literatura dramática propia, asentada na nosa tradición cultural, en tanto que os consideraba dous instrumentos necesarios na galeguización da sociedade²⁰. Velaí a razón da censura borbónica que prohibiu a representación en “vernáculo” ata 1868²¹.

56

Cómpre non esquecer que aquel estudio inaugural, *Memoria acerca de la Dramática Gallega*, escrito por Galo Salinas Rodríguez (1896)²², levaba o esclarecedor subtítulo de *Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo*. O desenvolvemento da literatura dramática e do teatro en galego non só era un problema cultural senón político, e así o entendía Galo Salinas, un rexionalista liberal que foi o primeiro en establecer, neste país, unha relación directa entre creación dramática, produción teatral e autonomía política. Unha vinculación que vai ser ratificada polo propio desenvolvemento posterior da nosa literatura pois canto maior foi o grao de conciencia nacional maior será tamén o grao de desenvolvemento da nosa literatura. Anos despois, ao longo das décadas dos vinte e dos trinta, Antón Villar Ponte insistirá respecto dos mesmos problemas, insistindo na dimensión

¹⁹ Jesús Rubio Jiménez, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

²⁰ Antón Villar Ponte, “Sobre el gran medio de galeguización que supone el teatro”, *El Pueblo Gallego*, 11-11-1934.

²¹ Daniel Cortezón, *Teatro e nacionalismo*, *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, nº 45, 1984.

²² A Coruña: Imprenta y Librería de Eugenio Carré, 1896.

educativa que debería perseguir a creación literaria e artística da época, proposta que non se debe considerar como unha simple defensa da instrumentalización do texto dramático, senón como a formulación dun compromiso do artista coa realidade na que vive, compromiso que naquela altura tiña un carácter esencialmente cultural e político, malia que non faltasen voces que reclamasen un maior compromiso artístico²³.

Os chamamentos á acción política, e a unha acción cultural consecuente coa primeira, penetran todas e cada unha das iniciativas que se promoven desde as agrupacións, entidades e foros que agroman ao abeiro do movemento galeguista ou que o conforman. Se ben existen moitas e notábeis diferencias entre os diversos sectores que participan na xénese e no desenvolvemento do galeguismo, e aí teriamos que considerar desde a deriva culturalista de Vicente Risco ao pragmatismo dos integrantes da Irmandade da Fala da Coruña, todos participan da necesidade de potenciar a creación e a difusión cultural, e en bastantes ocasións de instrumentalizala, como o mellor medio de galeguizar a sociedade para lograr maiores cotas de penetración política entre as clases populares. Como sinalaba Francisco Pillado²⁴, cando analizaba o programa de acción cultural dos rexionalistas, no que o teatro vai ter un rol fundamental:

Dentro deses ambiciosos proxectos, a promoción da actividade teatral ocupaba un lugar prioritario, facilmente explicábel pois, reunir a un grupo de persoas nun local cerrado, conseguir fixar a súa atención nun reducido espacio luminoso no que se está a representar un aspecto da vida, xeralmente tinxido de fortes paixóns, constitui unha nada desdenñábel oportunidade para filtrar un discurso ideolóxico ou para “aler-tar” sobre unha situación determinada.

Isto explica a razón pola que o teatro foi “utilizado”, en todas as épocas e baixo todas as circunstancias, máis que nengunha outra manifestación artística, como instrumento de alienación, como tribuna reivindicativa ou como plataforma ideolóxica dos máis diferentes signos e tendencias.

Por mor das causas que condicionan o seu desenvolvemento, que na época contemporánea se ve truncado pola longa dictadura franquista, a literatura

²³ Jesús Bal y Gay, *Hacia un ballet gallego*, Lugo: Editorial Ronsel, 1924.

²⁴ Francisco Pillado, *O teatro de Manuel Lugrís Freire*, Sada: Edicións do Castro, 1991, p. 43.

galega presenta na súa peripecia histórica diferencias evidentes entre as diversas manifestacións do literario, feito que xustifica non só unha análise diferenciada das diferentes manifestacións e xéneros, senón tamén unha proposta diferenciada de periodización, por moito que poidamos seguir algunhas propostas de carácter xeral, como as que realizaban no seu día Ricardo Carballo Calero²⁵ e Francisco Rodríguez Sánchez²⁶ e que constitúen as dúas achegas máis salientábeis desde unha perspectiva histórico-estructural.

Na periodización da creación dramática tamén temos que considerar outras significativas achegas como a teoría polisistémica de Itamar Even-Zohar²⁷ en tanto que a creación dramática formaría parte do sistema literario galego, subsidiario naquela altura do sistema literario castelán e en proceso de configuración como contrasistema. Igualmente interesantes son as propostas de análise que Xoán González-Millán²⁸ aplica ao estudio da literatura galega, particularmente á narrativa, e que poden ter especial interese en tanto que propón non limitar a análise ao estudio do *corpus*, ou á súa sempre necesaria e oportuna contextualización histórica, senón analizar o feito literario en función dos diferentes axentes que interveñen no proceso de creación, comunicación e recepción.

58

Como iremos vendo, a creación dramática, moitas veces circunstancial na actividade profesional dos seus autores, e de marcado carácter reivindicativo, non foi, durante unha boa parte da súa historia, máis do que un dos elementos necesarios nun amplo proceso de loita sociocultural e política que ten como obxectivo a recuperación da conciencia rexional, despois nacional, e a conquista do poder político para Galicia, camiño dunha soberanía nacional formulada de moi diversas maneiras²⁹, con todas as implicacións que este proxecto político tiña no eido cultural, antropolóxico, artístico social ou educativo. Nese sentido a nosa proposta de segmentación da creación literaria non pode ser allea a consideracións de carácter extraliterario en tanto que os axentes que participan neste proceso de recuperación identitaria, que vive dous momentos fundamentais antes e despois de 1936, tamén participan

²⁵ Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo: Galaxia, 1981.

²⁶ *Op. Cit.*

²⁷ Itamar Even-Zohar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, Duke University Press, volume 11, nº 1, 1990.

²⁸ Xoán González-Millán, *Resistencia cultural e diferenza histórica*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2000

²⁹ Ramón Máiz, *A idea de nación*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1997.

activamente na loita pola normalización cultural, ata o punto de que unha boa parte dos dramaturgos, actores e directores que desenvolven o seu traballo durante algúns dos períodos que imos considerar tamén son destacados militantes ou dirixentes do movemento galeguista e do movemento nacionalista. Acción política e creación cultural foron, nese sentido, instrumentos e recursos nunha mesma loita.

2

A literatura dramática galega, vista desde unha perspectiva xeral, foi obxecto de moi poucos estudos, agás o discurso crítico elaborado arredor da obra de escritores singulares como Daniel R. Castelao, Ramón Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro, A. Villar Ponte, ou sobre períodos concretos da nosa historia literaria, particularmente o que antecede á Segunda República. Porén, tralos traballos pioneiros de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado³⁰, ou de Ricardo Carballo Calero, que sentan os alicerces da historiografía da literatura dramática, teñen aparecido importantes achegas debidas a unha nova xeración de investigadores e investigadoras decididos a historiar de forma sistemática a peripecia da creación dramática na cultura galega e nesa perspectiva hai que situar estudos realizados por Henrique Rabunhal³¹, Germán M. Torres de Aboal³², Dolores Vilavedra³³, Pedro Pablo Riobó³⁴ ou Laura Tato Fontaíña³⁵, sen esquecer unha nova xeira de traballos específicos centrados na obra de autores significativos.

59

Con todo, un dos principais problemas para o estudio diacrónico da literatura dramática radica, aínda hoxe, na ausencia dunha proposta que, desde unha perspectiva xeral e globalizadora, enfrente a segmentación e a periodización da nosa literatura dramática e o estudio dos trazos máis significativos de cada

³⁰ Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor, *O Teatro Galego*, Sada: Edicións do Castro, 1979.

³¹ Henrique Rabunhal, *Textos e contextos do teatro galego. 1671-1937*, Santiago de Compostela: Edicións Lairovento, 1994.

³² Germán M. Torres de Aboal, *Ao galego polo teatro*, Vigo: Edicións do Cumio, 1996.

³³ Dolores Vilavedra, "As novas promocións", en Manuel F. Vieites (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

³⁴ Pedro Pablo Riobó, *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, Universidade da Coruña, 1999.

³⁵ Laura Tato Fontaíña, *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1999.

unha das épocas, períodos, movementos e xeracións, partindo dunha necesaria contextualización histórica, sociocultural e literaria. Unha proposta de periodización que, mesmo asumindo os riscos derivados do carácter provisorio que sempre deben ter as dinámicas de segmentación, sirva para promover un debate a múltiples bandas desde o que consensuar unha secuenciación básica da creación dramática en lingua galega.

Admitimos, con Andrés Amorós³⁶, que a periodización sexa “unha necesidade pedagóxica” e que posúa un valor fundamentalmente instrumental, pois moitas veces ten máis que ver coas necesidades dos investigadores ou da ensinanza da literatura que coas necesidades dos lectores. Sen embargo, entendendo que a obra artística é sempre unha obra histórica³⁷, asumindo tamén a necesidade de evitar reduccionismos e simplificacións, tentando adoptar criterios de flexibilidade e amplitude e aceptando a complexidade dos fenómenos culturais, e por tanto literarios, entendemos que a periodización pode contribuír a situar a creación, sexa do tipo que sexa, nunhas coordenadas espaciotemporais específicas, en espazos de “intelixibilidade histórica”, por utilizar as palabras sabias de Julio Aróstegui³⁸:

60

Un espacio de inteligibilidad tiene un punto de partida que, como en el caso de un estado social, queda marcado por algún tipo de ruptura; su fin también. El problema del investigador radica en la delimitación de aquellos factores esenciales que forman el sistema y que han de marcar la inteligibilidad del período, aunque otros factores secundarios –secundarios para el caso que consideramos– puedan tener un desarrollo temporal distinto. Realmente, la homología entre los estados socio-históricos y su expresión cronológica en los espacios de inteligibilidad es notable. El problema es siempre el de la delimitación de una situación histórica en su principio y, preferiblemente, aunque no obligatoriamente –piénsese en lo que ocurre en los procesos históricos que se desarrollan en la historia reciente, en la historia del tiempo presente– en su final.

Nese sentido, entendemos que na hora de proceder á segmentación da literatura dramática galega, resulta importante determinar as variábeis a considerar;

³⁶ Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid: Editorial Castalia, 1985, p. 154.

³⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

³⁸ *Op. Cit.*, p. 228.

pois se dunha banda pode chegar a ser difícil partir de criterios estritamente formais, estilísticos e cualitativos, da outra temos que considerar que tampouco se producen sucesións baseadas en polémicas artísticas ou ideolóxicas de relevo e tampouco en procesos de ruptura, o que nos levaría a falar menos de loita de poéticas e máis de transicións que teñen lugar como procesos de acumulación e de continuidade. En realidade, a historia da literatura dramática galega está conformada, salvo as excepcións que comezan a agromar a partir dos anos setenta, por un conxunto de persoas, poucas delas verdadeiros dramaturgos, que trasladan á súa obra e ao seu discurso literario, artístico ou cultural, aspectos básicos dun ideario galeguista que se vai conformando e modificando coas transformacións que proceden e derivan dos tránsitos entre o provincialismo, o rexionalismo e o nacionalismo. Ese é o caso, por exemplo, da que se considera peza inaugural da dramática galega³⁹ e que foi escrita, segundo relata Gumersindo Placer⁴⁰ por puro compromiso coa causa dun nacente rexionalismo:

Na súa laboura polifacética, Francisco de la Iglesia apercíbíase que naquíl rexurdimento literario, no que lle tocóu vivir, faltaba o teatro, e que naide, no seu tempo, asomaba polas candilexas falando galego, i entón cismóu de facer algo. A xénesis da obra foi lenta, e pódese engadir, que foi filla da necesidade. O xénero dramático en galego nunca se cultivara, e foi íl o pioneiro. Denantes de poñerse ao traballo, tentóu de enrolar na aventura a outros esquirtores amigos; pro, do que poido conseguir dan testimuña as súas verbas:

“Animábalos yo a que, a lo menos, comenzasen traduciendo aquelas obrillas máis ligeras y que máis se aproximasen a la índole de nuestras costumbres, y mejor pudiesen responder al gusto de nuestro teatro moderno; pero me respondían, calificándome de “Capitán Araña”. (*Papel suelto del autor*).

Analizando, en consecuencia, as circunstancias que afectan e determinan o desenvolvemento da literatura dramática galega, teremos que considerar que na hora de realizar unha proposta de periodización, nin podemos utilizar os parámetros propios doutros sistemas literarios, sexan universais ou tirados dun

³⁹ Manuel Quintóns Suárez, “Introducción. A Nova Dramaturxia Galega (1892-1903)”, en Francisco María De La Iglesia, *A fonte do xuramento*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992.

⁴⁰ Gumersindo Placer, “O primeiro drama galego. *A fonte do xuramento*”, *Grial*, nº 30, 1970, p. 478.

sistema concreto, nin podemos partir en exclusiva, como propoñía Vitor Manuel Aguiar e Silva⁴¹, da realidade histórica (ou intrahistórica) da literatura. Unha lectura sociolóxica da creación literaria, na que tamén se consideren as propostas de Itamar Even-Zohar respecto da necesidade de estudar a creación literaria como institución sociocultural, como polisistema que é, sen criterios elitistas ou canónicos, e atendendo ás creacións que a miúdo se consideran subsidiarias ou periféricas nese propio sistema, obriga necesariamente a estudar o corpus literario en toda a súa diversidade, pois tanta importancia pode ter *O zoqueiro de Vilaboa* (1908)⁴² como *Rúa 26 diálogo limiar* (1934)⁴³, con independencia das opcións persoais de cada quen. Nese sentido, Andrés Amorós⁴⁴ explicaba que:

Junto al análisis erudito, junto a los trabajos que se ocupan de la estricta literariedad, parece conveniente que también existan estos otros, por muy arriesgados que sean, en los que la literatura se muestra como una pieza más que engarza en el conjunto de las creaciones históricas.

62

Noutra liña argumental tampouco podemos esquecer que estamos a estudar un subsistema literario que pertence a un sistema marxinal e periférico, que pasa dunha condición de subsidiariedade respecto dun sistema literario superior e canónico a se establecer como un contrasistema en situación de resistencia⁴⁵ e, finalmente, como un verdadeiro sistema en pugna pola hexemonía, concepto fundamental nas formulacións de Gramsci⁴⁶.

Volvendo ao tema central que agora nos ocupa, o da periodización, queremos salientar que tan só Carballo Calero, Francisco Rodríguez, e Manuel Lourenzo e Francisco Pillado realizaron propostas reais de periodización, que sendo globais ou parciais, constitúen os únicos puntos de partida para un maior afondamento nunha cuestión de radical importancia no desenvolvemento dos

⁴¹ *Op. Cit.*, p. 246.

⁴² Alfredo Fernández "Nan de Allariz", *O zoqueiro de Vilaboa*, A Coruña: Fotograbado e Imprenta Ferrer, 1908.

⁴³ Álvaro Cunqueiro, *Rúa 26. Diálogo limiar*, Edición e introducción de Teresa López, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1995.

⁴⁴ *Op. Cit.*, p. 161.

⁴⁵ Xoán González-Millán, 2000.

⁴⁶ Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales*, Barcelona: Editorial Grijalbo, 1974, pp. 155-156.

estudios e investigacións respecto da literatura galega en xeral e do xénero dramático en particular. Vexamos, de seguida, no cadro correspondente como eran aquelas tres propostas:

PROPOSTAS DE PERIODIZACIÓN EPOCA CONTEMPORANEA		
Ricardo Carvalho Calero	Francisco Rodríguez	Manuel Lourenzo Francisco Pillado
Da invasión francesa á morte de Fernando VII	Período de transición ao contemporáneo (1808-1836)	Da invasión francesa ao pronunciamiento de 1846
Os precursores (1833-1861)	Período preliminar ou precursor	
Renacemento	Primeiro renacemento ou clásicos (1861-1888)	A época dos precursores
		Os comezos da nova dramaturxia
Os diálocos	A depresión finisecular (1889-1913)	Da Escola Rexional de Declamación ás Irmandades da Fala
Os epígonos		
A literatura posrenacentista		
As irmandades	O segundo renacemento: Irmandades	Das Irmandades da Fala ao Seminario de Estudos Galegos
O grupo Nós	Nós	
Os novecentistas	Seminario de Estudos Galegos (1914-1939)	
Os tempos do Seminario		
Silencio interior e exilio (1940-1950)		Teatro na emigración
A nova e lenta eclosión (1951-1958) (1959-1980)		Teatro na actualidade
Na encrucillada (1981-1990)		

Tanto a proposta de Ricardo Carvalho Calero como a de Francisco Rodríguez teñen carácter xeral e poden servir como marco desde o que enfrontar a periodización dun determinado xénero. A segmentación realizada por Lourenzo e Pillado debe entenderse como unha primeira aproximación ao estudio dun ámbito do que, no momento en que se publica o seu transcendental traballo (1979), había un gran descoñecemento do campo e os estudos publicados eran moi escasos, destacando os realizados por Leandro Carré Alvarellos⁴⁷, Manuel María⁴⁸, ou por Ricardo Carvalho Calero en 1978⁴⁹. A súa proposta de segmentación, válida no seu día por canto tiña de proposta aberta ao debate e realizada ao abeiro das consideracións historiográficas de Carballo Calero, non quixo ser máis do que unha primeira hipótese de traballo que tería que ser validada, revisada ou reformulada en investigacións posteriores que, ora non se produciron, con ese carácter xeral e globalizador, ora asumiron os datos e as interpretacións previas sen sometelas a unha lectura crítica. Resultaría por tanto pouco menos que anecdótico, realizar agora unha lectura crítica dunha proposta que se publica nun momento inaugural dos estudos verbo da literatura dramática galega e que non tiña outra intención que realizar unha primeira cartografía do territorio.

64

Sen embargo, si consideramos necesario realizar algunhas consideracións verbo dunha denominación, “a nova dramaturxia” que se utilizaba para facer referencia a un amplo grupo de autores cos que se inicia o rexurdimento no eido da dramática, que nós mesmos utilizamos no seu día e que tamén foi asumida, sen outras consideracións, por investigadores como Manuel Quintáns Suárez⁵⁰. Entendemos que a denominación elixida, “nova dramaturxia”, non reflicte con exactitude o que aconteceu na escrita dramática no período sinalado, entre 1882 e 1903, pois a creación dramática referida dificilmente pode ser cualificada de “nova” xa que se seguen de forma lineal pautas marcadas noutras tradicións literarias, nomeadamente na castelá.

⁴⁷ Leandro Carré Alvarellos, “Apointamentos para unha historia do teatro galego”, *Boletín da Real Academia Galega*, A Coruña, tomo 20, 1931. *Literatura galega. Teatro*, Separata de *Céltica*, *Cadernos de Estudios Galaico-Portugueses*, Porto, 1960.

⁴⁸ Manuel María, “Noticia del teatro gallego”, *Primer Acto*, nº 120, 1970.

⁴⁹ Ricardo Carvalho Calero, “O teatro galego actual”, en R. Carvalho Calero, *Letras Galegas*, A Coruña: Associação Galega da Língua, 1984.

⁵⁰ *Op. Cit.*

A nosa proposta, como iremos vendo, vai ser utilizar a denominación Movemento Dramático Rexional para agrupar a ese grupo de autores que inicia a súa peripecia pública en 1882 e que, nalgúns casos, continuará escribindo ata mediados dos anos vinte. A denominación escollida obedece ao feito de ser un movemento no que participan destacadas figuras do rexionalismo, polo que resulta doado comprobar como as súas inquietudes e posicionamentos políticos se reflecten na materia dramática escollida e no seu tratamento. E non estamos apostando por unha lectura determinista da creación dramática, pois a denominación proposta reflicte unha serie de variábeis perfectamente documentábeis no plano literario. Respecto desta relación entre creación literaria e praxe política, Francisco Rodríguez⁵¹ ten sinalado:

A nosa literatura até 1936, de forma clara, é fundamentalmente unha literatura traxada para a desalienación cultural colectiva, formando parte dun esforzo de conformación dunha conciencia nacional galega. Ten, pois, unha clara funcionalidade social e mesmo política, aínda que non a poidamos reducir a esta categoría.

Entendemos, ao mesmo tempo, que unha denominación como “nova dramaturxia”, debe ser empregada para designar a obra dun grupo de autores que si conseguen crear, na altura dos primeiros anos setenta do século XX, un movemento que non só vai supor unha fonda renovación da escrita, desprazando dunha vez por todas a dramática rexional, que aínda pervivía de forma residual⁵², senón que vai dar pulo ao nacemento dun teatro novo co que acadar o acariñado soño de construír un teatro nacional. É así, como o propio concepto de “dramaturxia”⁵³, no seu sentido especificamente teatral e escénico⁵⁴, cobra verdadeiro sentido e reflicte con exactitude a existencia dun movemento de autores que amais de apostar por unha literatura que quere ser nova, están estreitamente vinculados á realización escénica, ben que algúns dos autores que nós encadramos no Movemento Dramático Nacional tamén realizaran experiencias escénicas que, sen embargo, dificilmente se poden cualificar como “novas” pois as prácticas escénicas que se realizan en Galicia entre 1882

⁵¹ *Op. Cit.*, p. 10.

⁵² Manuel F. Vieites (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

⁵³ Bert Cardullo (ed.), *What is dramaturgy?*, Nova York: Peter Lang Publishing, 1995.

⁵⁴ Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1991.

a 1936, se atendemos á documentación existente e ás testemuñas gráficas que sobrancean nun traballo xa citado da profesora Laura Tato, *Historia do teatro galego. Das orixes á 1936*, non pasaron de ser, con algunha excepción da que falaremos, un simple remendo no traxe vello e poeirento do costumismo e do hiperenxebrismo⁵⁵. E por iso que preferimos reservar a denominación “nova dramaturxia” para un momento no que a creación dramática non só é nova (en tanto que renovadora e innovadora) senón que tamén tiña esa condición de ser unha escrita directamente vinculada a proxectos específicos de creación teatral; situámonos entón case cen anos despois, por volta de 1973, nun momento en que asistimos ao nacemento dunha “nova dramaturxia” que ten como obxectivo crear un “teatro novo”.

Máis recentemente, Henrique Rabunhal presentaba un traballo ben interesante no que, con independencia do seu indubidábel valor documental e informativo, tampouco se ofrecía unha visión de conxunto do problema da periodización da literatura dramática no período estudiado, que ía da Idade Media ao principio da Guerra Civil. A súa proposta parte dunha recreación ou reformulación da de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, pois falando da dramática máis contemporánea e da práctica teatral da época, distingue os seguintes períodos e/ou movementos:

- O teatro “preescolar”.
- A Escola Rexional de Declamación.
- As Irmandades da Fala.
- Os Coros.
- O Conservatorio Nacional de Arte Galega/Escola Dramática Galega.
- O “Teatro Nós”.
- O teatro na emigración.

Trátase dunha segmentación que non podemos compartir por canto a agrupación de autores se realiza en función da súa asociación a determinados feitos escénicos, mais sen ter en conta outros criterios que non sexan a cronoloxía ou a pertenza a outros movementos de carácter cultural ou teatral que, en si mesmos, non presentan trazos unificadores senón unha certa disparidade. Sen esquecer a indubidábel incidencia da situación política, económica ou

⁵⁵ Manuel F. Vieites, “El teatro gallego entre 1936 y 1985. Algunas claves para su estudio e interpretación”, *ADE/Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 82, 2000.

sociocultural na xénese e desenvolvemento da dramática galega, entendemos que tamén hai que considerar outros criterios, nomeadamente os trazos de carácter formal, estilístico e temático, que tamén contribúen a definir a obra dun autor ou grupo de autores fronte a outros que moi ben puideran ser contemporáneos e/ou coetáneos, pois neses mesmos trazos, na escolla da materia dramática e no seu tratamento, como dicíamos, xa se deixa sentir o posicionamento do autor fronte á realidade e, en consecuencia, a súa posición ideolóxica.

Este criterio antóllasenos extremadamente útil e verdadeiramente necesario á hora de determinar a adscrición dun autor a un determinado movemento ou xeración. Así, ben que Galo Salinas e Manuel LUGRÍS FREIRE semellan pertencer a un mesmo movemento, tendo en conta a data de nacemento (1852 e 1863 respectivamente), a data de publicación das súas obras ou a súa participación na *Escuela Regional Gallega de Declamación*⁵⁶, tamén sabemos que a obra do primeiro está máis próxima á de Francisco María de la Iglesia, Xan Cuveiro Piñol ou Evaristo Martelo Paumán del Nero, atendendo ás temáticas presentadas e ao seu tratamento. En relación con Manuel LUGRÍS FREIRE, cómpre lembrar que a súa obra supuxo unha ruptura que naquela época se tivo que sentir como radical e así se pon de manifesto consultando as críticas recibidas, algunhas delas ben negativas, sobre todo porque LUGRÍS inaugura unha etapa dunha considerable importancia na nosa literatura cal é a do drama de orientación social⁵⁷. Nese sentido, é moi ilustrativa a crónica sobre a presentación no Teatro Jofre de Ferrol da compañía Escola Dramática Rexional, dirixida por Eduardo Sánchez Miño, cun espectáculo creado a partir dunha obra homónima de Manuel LUGRÍS. Unha crónica que podemos ler a seguinte afirmación:

Mareiras es, sin duda alguna, la mejor de las obras dramáticas escritas en gallego. Se sustentan en ella teorías con las que no estamos conformes, pero limitándonos a juzgar la obra desde el punto de vista literario, hemos de confesar que es digna de elogio⁵⁸.

Coa obra de LUGRÍS, aparecen reflectidas por primeira vez na nosa dramática, e dunha maneira crítica, problemáticas relativas aos foros, á cuestión

⁵⁶ Utilizamos a denominación orixinal, en castelán. Traducir as denominacións para o galego pode ser unha forma pouco aconsellábel de reescribir a historia, esquecendo o conflito lingüístico e cultural que, para ben ou para mal, forma parte da nosa peripecia histórica.

⁵⁷ Manuel F. Pillado, 1991.

⁵⁸ *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 24, 26-1-1908.

agraria, ao caciquismo e á emigración; abandonando o verso e iniciando o cultivo da peza longa. Non podemos compartir pois que Galo Salinas Rodríguez e Manuel Lugris Freire pertencen ao suposto movemento da Escuela Regional Gallega de Declamación, por moito que esta agrupación escénica ofrecese espectáculos baseados en textos dramáticos seus, pois amais da diferenza cualitativa entre a obra dos dous autores, hai que sinalar que a diferente maneira de entender a función social do drama foi, como é público e notorio, un dos factores que provocou a desaparición daquela primeira tentativa por conformar un teatro rexional. Atendendo a estes criterios, non podemos aceptar que houbera un único movemento literario abeirado á Escuela Regional, feito que nos impide agrupar os autores vinculados con aquela primeira “compañía rexional de teatro” baixo un mesmo epígrafe.

Tampouco compartimos que autores como Ramón Cabanillas e Uxío Charlón pertencen ao mesmo movemento, “o teatro irmandiño” ou “das Irmandades”, pois desde un punto de vista formal e temático a súa obra dramática, que non teatral, se pode e debe situar en períodos diferentes; a militancia destes autores nas Irmandades da Fala non implica a súa adscrición inmediata ao mesmo movemento literario. Tampouco podemos considerar a existencia dun período ou movemento denominado “das Irmandades” pois, ao igual que acontecía no caso da Escuela Regional Gallega de Declamación, a creación dramática realizada durante este período presenta notábeis diferenzas; tantas que aconsellan realizar unha segmentación ben diferente da proposta, as mesmas que aconsellaron non considerar un período similar no eido da creación poética ou na prosa.

Na proposta de Henrique Rabunhal hai ademais unha permanente mestura entre a historia do drama e a historia do teatro, fenómenos que nesa altura, primeiro tercio de século, presentan notábeis diferenzas no seu grao de desenvolvemento. Compartindo os principios que poden aconsellar o estudo integrado desas dúas realidades artísticas (a escénica e a literaria), sobre todo atendendo á relación simbiótica que se produce entre dramática rexional e teatro costumista, non podemos aceptar, sen embargo, que na hora de segmentar ou periodizar o acontecer literario e o acontecer escénico se utilicen os mesmos criterios. Cómpre subliñar que a periodización da nosa historia teatral se debe realizar a partir de criterios fundamentalmente escénicos, nunca subordinados aos utilizados na segmentación literaria, pois constitúe un verdadeiro sistema de creación e difusión cultural e artística e, en consecuencia, un campo de

coñecemento cuns trazos específicos e diferenciais, un novo ámbito de investigación que cómpre abordar desde o marco teórico e cos criterios metodolóxicos propios da Teoría xeral do teatro e da Historia do teatro, independentemente de cantas pontes queiramos, poidamos ou saibamos trazar entre ese ámbito artístico, de carácter escénico, e o campo literario.⁵⁹

E chegados a este punto, non podemos deixar de facer referencia a unha recomendación de Francisco Rodríguez⁶⁰, contida no seu traballo *Literatura galega contemporánea (problemas de método e interpretación)*, que nos parece especialmente acertada e oportuna en relación co problema que agora estamos analizando, a necesidade de descubrir eses espazos de intelixibilidade dos que falaba Julio Aróstegui:

Somos partidarios de que a segmentación interpretativa da historia da literatura galega contemporánea se faga abrangendo etapas o máis longas posibles, establecidas en función de podermos detectar unidades ou coerencias básicas no terreo formal, estrutural e, consecuentemente, de contidos, suportadas en realidades culturais, políticas e sócio-económicas. As datas de periodización terán, pois, só valor indicativo, aínda que coincidan con sucesos importantes ou sexan expresión externa de fenómenos máis lentos, caracterizadores de cambios cualitativos.

69

Tamén Laura Tato Fontaiña⁶¹ ten realizado nos últimos anos algunhas propostas que, sen embargo, non acaban por dar lugar a unha segmentación diacrónica precisa da nosa historia literaria ou teatral, pois non sempre resulta doado determinar cal é o verdadeiro obxecto de estudo nos seus traballos, se ben semella que o que se propón é unha análise do feito teatral como se se tratase daquela dobre realidade, de raíz neoplatónica, da que tanto ten falado a profesora María del Carmen Bobes Naves⁶²; o teatro como texto e como representación. Nun volume recentemente publicado⁶³, e no que se ocupa dun período que vai das orixes a 1939, a profesora da Universidade da Coruña, analiza a creación dramática e o teatro galegos en sete grandes períodos:

⁵⁹ Oscar G. Brockett e Franklin J. Hildy (1999): *History of the Theatre*, Boston: Allyn and Bacon, 1999.

⁶⁰ *Op. Cit.*, p. 39.

⁶¹ Laura Tato Fontaiña, *Teatro galego, 1915-1931*, Santiago de Compostela: Edicións Laivento, 1997.

⁶² M. C. Bobes Naves, "El teatro", en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994.

⁶³ *Op. Cit.*, 1999.

Séculos escuros e Ilustración

Período precursor

O teatro bilingüe

O teatro rexionalista (1882-1919)

O teatro coas Irmandades da Fala (1919-1923)

O teatro na dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)

O teatro na II República (1931-1936)

70 Evidentemente, non estamos diante dunha proposta de periodización (literaria ou escénica), senón dunha simple división do corpus literario e espectacular atendendo fundamentalmente a criterios propios da historiografía galega. En realidade, a proposta non é moi diferente á realizada por Henrique Rabunhal e analiza a creación dramática e a realización teatral partindo do momento en que se produce, mais sen establecer entre membros dos mesmos conxuntos relacións de oposición, similitude ou concordancia, atendendo a criterios literarios ou teatrais e, en consecuencia, a variábeis relacionadas coas temáticas, coas poéticas ou coas orientacións estéticas de carácter xeral. Estamos, máis ben, diante dunha sorte de narración de corte histórico, asentada na metodoloxía metódico-documental, e en consecuencia moi ben fiada e cunha absoluta fidelidade ás fontes documentais, pero que, con todo, carece das necesarias consideracións teóricas coas que determinar o alcance artístico, sociocultural ou estético das diferentes achegas da creación dramática e da realización teatral feitas en Galicia, e sen chegar a situalas no contexto máis amplo da creación cultural española⁶⁴ e europea⁶⁵, na que aquelas, para ben e para mal, se insiren.

Consideracións que non queren poñer en causa a importancia e o relevo dos traballos realizados por Henrique Rabunhal e Laura Tato que amais do indubidábel valor referencial e documental, constitúen fitos fundamentais na posta en marcha e na conformación dunha nova corrente historiográfica centrada na escrita dramática e na creación teatral. Tan só nos limitamos a sinalar dúbidas que entendemos razoábeis no referente á periodización, ora da creación dramática ora da realización teatral.

⁶⁴ Non queremos ignorar a importancia de Portugal en todo o proceso de reconstrución dun espazo cultural galego, mais no eido da creación dramática e da realización teatral a súa influencia é certamente escasa, agás algún caso significativo.

⁶⁵ No eido dramático e teatral hai que salientar a importancia do Movemento Dramático Angloirlandés.

A periodización non é unha tarefa doada, sobre todo debido ás moitas variábeis que podemos e debemos considerar na hora de establecer límites entre uns feitos e outros (literarios, históricos, políticos, artísticos, culturais...) e tamén polo seu carácter reduccionista⁶⁶. Sen embargo tamén haberá que dicir que se consideramos o texto ou o espectáculo teatral como produtos culturais históricos, a posibilidade da segmentación non semella unha estratexia condenada ao fracaso ou ao erro (por moitos que nós poidamos cometer), sempre que saibamos partir da complexidade do problema, como salientaba Julio Aróstegui⁶⁷:

El problema está en determinar cuando una determinada *combinación de factores* crea una situación singular. La consideración sistemática y *sistémica* de las situaciones socio-históricas y la capacidad para analizarlas con arreglo a *modelos* que el historiador articula podrían ayudar a resolver este problema.

En relación ás datas de inicio, e ás dificultades para sinalar o paso ou a transición entre dous momentos históricos diferenciados, entendemos que poden ter máis valor que o meramente indicativo pois poden facer referencia a momentos significativos no desenvolvemento deste campo literario específico. É por iso que preferimos dar como data de comezo da época contemporánea o ano 1812, no que Antonio Bieito Fandiño Martínez escribe *A casamenteira*, durante a súa estadía, en calidade de preso político, no cárcere de Compostela, por moito que a obra fose publicada en 1849. De igual maneira salientaremos aqueles momentos nos que se producen cambios de rumbo na orientación temática ou formal da creación dramática, como acontece coa presentación do espectáculo *A man de Santiña*, en 1919. Desde esta perspectiva, as datas constitúen en si mesmas as primeiras oportunidades para reflectir respecto das orixes, do desenvolvemento e dos procesos de normalización da escrita dramática galega. Coa data de peche non queremos indicar que unha determinada tendencia deixe de existir, pois as dúas datas (inicio e peche) non sinalan máis que o intervalo temporal durante o que unha corrente concreta aparece e se

⁶⁶ Arturo Casas Vales, *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, Vigo: Editorial Galaxia, 1994, pp. 61-62.

⁶⁷ *Cp. Cit.*, p. 226.

desenvolve; o momento no que esa tendencia ocupa, por dicilo doutra maneira, un espacio central no subsistema xenérico do sistema literario. Unha vez máis, Julio Aróstegui⁶⁸ achega interesantes propostas nese sentido:

En líneas generales, podríamos partir de la idea de que la descripción de una determinada situación histórica tropieza siempre con dificultades para señalar cuándo comienza a tener una personalidad que el historiador trata de definir y cuándo deja de tenerla. Parece claro que la determinación del principio y del final de una coyuntura estará siempre en función de la entidad y el número de factores que consideremos relevantes en la situación.

72 Sabemos que o ordenamento histórico trata de agrupar a produción artística en ciclos, etapas ou períodos, utilizando, na maioría dos casos, as divisións cronolóxicas propias da Historia. Mais tamén sabemos que o criterio historiográfico tradicional non é igualmente válido nos diversos dominios artísticos, pois cada un deles debe establecer as súas propias pautas que permitan proceder á segmentación dun determinado ámbito co maior grao de rigor e significatividade posíbeis. Sen embargo, foi utilizando o citado criterio como se chegaron a concretar épocas ou etapas literarias que, cun maior ou menor grao de acerto, serviron para agrupar e ordenar a produción literaria na maioría dos dominios lingüísticos existentes: fálase así de literatura dramática medieval, renacentista, neoclásica, romántica, realista, naturalista..., e na maioría dos países cunha literatura historicamente normalizada, aínda admitindo os perigos de reduccionismo, podemos aplicar, sen demasiados problemas, esa especie de faixa cronolóxica pois sempre hai escolas, movementos ou grupos de autores cunha obra que, en liñas xerais, coincide co paradigma, temático e formal, dalgún dos períodos considerados.

Mais as dificultades aumentan considerabelmente na hora de aplicar os mesmos criterios aos diferentes xéneros literarios ou cando falamos de literaturas non normalizadas, producidas en linguas que sufriron ou aínda sofren situacións de manifesta marxinalidade. A literatura dramática galega é un subsistema integrado no sistema literario galego e como tal participa da maioría das características que o conforman e definen. Por iso toda proposta de periodización debe partir da análise das características singulares dese obxecto de estudio e no caso da literatura galega, cómpre ter presente que esta garda unha

⁶⁸ *Ibidem*, p. 226.

relación moi estreita coa situación da lingua galega, pois xa dixemos que a medida que aumenta a conciencia de Galicia como un país histórica, cultural e lingüisticamente diferenciado, a produción literaria aumenta cualitativa e cuantitativamente.

Esa loita da lingua galega pola supervivencia durante máis de catro séculos e o seu lento rexurdimento ata se converter, xa na Segunda República, dunha lingua con posibilidades de acadar a tan agardada normalización, confírelle á produción literaria unhas características especiais que cómpre ter en conta á hora da periodización, características que no caso da literatura dramática aínda teñen máis importancia, sendo este un dos xéneros que acadou un desenvolvemento máis serodio e desigual. Necesariamente a nosa proposta de periodización ten que ser diferente da que se pode realizar noutros xéneros literarios, se ben consideramos oportuno, como se dixo, partir dun marco de carácter xeral pois a creación dramática non é allea ás influencias dos movementos e tendencias que de forma xeral inflúen na creación literaria dunha época ou dunha xeración, ou ás correntes estilísticas, temáticas ou formais presentes noutros xéneros do mesmo sistema literario, ou de sistemas veciños (catalán, castelán, portugués, francés, angloirlandés...).

73

Nun traballo xa citado, Francisco Rodríguez⁶⁹ analizaba polo miúdo os problemas de método e interpretación presentes na literatura galega contemporánea, prestando especial relevo ao estudio histórico e á conseguinte periodización da nosa literatura, presentando un conxunto de criterios que nos poden axudar a presentar unha proposta posíbel, xamais definitiva, para o estudio do campo literario do que estamos a falar. Entre todos eles cómpre salientar o primeiro, do que os demais non son máis que unha consecuencia lóxica:

Privilexiar feitos interiores ao país como explicación e base da periodización da nosa literatura, isto é, atender a aqueles fenómenos que sexan significativos na súa dinámica interna. A bo seguro que servirán para esclarecer a nosa dinámica e proceso literarios.

É este un criterio que tamén comparten outros estudiosos da nosa literatura, entre eles Xosé Ramón Pena⁷⁰ quen, aínda manifestando certas discrepancias con algunhas das propostas de Francisco Rodríguez, salientaba:

⁶⁹ *Op. Cit.*, pp. 17-22.

⁷⁰ X. R. Pena, "Sobre a *Literatura galega contemporánea* de Francisco Rodríguez", *Diario 16 de Galicia*, "Galicia Literaria", 25-10-1990.

(...) as circunstancias sociais, políticas, económicas, ideolóxicas e culturais nas que nace e se desenvolve a literatura galega determinan uns comportamentos característicos; de aí que tan só na comprensión, na asimilación de tales condicionantes é que poidamos acorar cada obra como un produto perfectamente situado no seu tempo. Polo mesmo, iso explica que as mudanzas estéticas, o paso dun estilo a outro, teñan importantes matizacións entre nós: o que desde unha perspectiva allea pode parecer anacrónico ou fóra de lugar resulta perfectamente comprensíbel cando sabemos focar correctamente os cristais da nosa particular lente.

Desde esa perspectiva, parece oportuno subliñar, xa que logo, que a cronoloxía non é a mesma para todos os países, e os procesos históricos sufridos por Galicia non son iguais aos que tiveron lugar en Castela, Francia, Cataluña, Irlanda ou Gales, se ben pode haber algunhas notábeis coincidencias en determinados aspectos. Os tempos diferenciais, os tempos internos de cada sistema e de cada subsistema varían e a periodización ten que ter en conta, en consecuencia, as circunstancias históricas e culturais nas que se produce a creación dramática e que condicionan o seu desenvolvemento que, no caso galego, vai unido a un lento e laborioso proceso de recuperación e normalización lingüística propiciado fundamentalmente polo provincialismo, o rexionalismo e, finalmente, polo nacionalismo⁷¹. Deste xeito política, ideoloxía e literatura van da man.

Nese sentido, cómpre salientar o feito de que boa parte da produción dramática que se escribe, publica ou se utiliza na realización teatral a finais do século XIX, ou durante os anos sesenta e setenta do século XX, está imbuída, como tamén acontece na creación poética, dun espírito de defensa dos trazos máis singulares da cultura galega⁷² e de recuperación dos sinais de identidade colectiva, nun instrumento de loita contra a marxinalidade cultural, social, económica ou política. A loita contra o caciquismo, contra a inxusticia e a explotación, xunto coa defensa da singularidade histórica, lingüística e cultural de Galicia, maniféstase na produción dramática da maioría dos autores contemporáneos, se ben resulta máis manifesta nas creacións dos autores que

⁷¹ Henrique Monteagudo, *Historia social da lingua galega*, Vigo: Galaxia, 1999.

⁷² Anxo Tarrío, *Literatura Galega. Aportacións a unha Historia Crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1994.

incluímos no Movemento Dramático Rexional, nalgúns dos que conforman o Movemento Dramático Nacional e nunha boa parte dos que escriben e publican entre 1936 e finais dos setenta.

Deste xeito, a periodización e o propio estudio e interpretación da literatura dramática galega non pode deixar de ter en conta a realidade interna do país na medida en que a súa propia dinámica socioestructural inflúe e determina a creación cultural, pero tampouco se poden esquecer todas aquelas influencias externas que tanto van incidir na xénese e no desenvolvemento de determinados movementos, tanto as influencias procedentes de Castela ou de Cataluña⁷³, como as procedentes do exterior. Foi así como Antón Villar Ponte, preocupado por construír un teatro nacional e por promover unha dramática nacional, bota man da experiencia que se desenvolvera en Irlanda e tentará trasladar a Galicia as propostas do Movemento Dramático Angloirlandés e as experiencias do Abbey Theatre.

5

75

Considerando a natureza específica e diferenciada da creación dramática, entendemos que unha proposta de periodización da literatura dramática galega debería ter en conta, na nosa opinión, os seguintes aspectos:

(a) O obxecto de estudio e as circunstancias históricas, económicas, políticas e socioculturais nas que se produce e que necesariamente condicionan o seu desenvolvemento. A normalización da nosa literatura vai unida a un lento e laborioso proceso de recuperación e regularización lingüística e cultural propiciado polo provincialismo, o rexionalismo e, finalmente, polo nacionalismo.⁷⁴

Provincialismo	Os Precusores
Rexionalismo	Movemento Dramático Rexional
Nacionalismo	Movemento Dramático Nacional

⁷³ José Ricardo Díaz Pardeiro, *La vida cultural en la Coruña. En teatro, 1882-1915*, A Coruña: Galicia Editorial, 1992.

⁷⁴ Justo. G. Beramendi e Xosé M. Núñez Seixas, *O nacionalismo galego*, Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1995.

(b) Cada un dos períodos considerados presenta uns trazos característicos específicos que afectan tanto ás temáticas presentadas como ao seu tratamento, producíndose de igual maneira unha crecente complexidade, un aumento cualitativo e unha progresiva institucionalización e autonomía da creación fronte á súa instrumentalización política e/ou educativa.

Provincialismo	<ul style="list-style-type: none"> * Entremesismo. * Narratividade. * Intencionalidade didáctica.
Rexionalismo	<ul style="list-style-type: none"> * Realismo costumista. * Narratividade. * Didactismo. * Crítica social.
Nacionalismo	<ul style="list-style-type: none"> * Novos subxéneros e tendencias. * Maior dramaticidade. * Didactismo. * Crítica social e política. * Esteticismo.

76

(c) Afortunadamente Galicia non é un país illado e os seus intelectuais, escritores e escritoras non practican o inxustificable etnocentrismo do que tantas veces foron acusados, normalmente por mor do traballo de historiadores cun manifesto síndrome de endogamia esencialista, senón que reciben e recollen múltiples e variadas influencias que se manifestan na produción literaria do contorno cultural no que viven.⁷⁵ Resulta difícil falar de literatura dramática simbolista en Galicia, como un movemento creativo autónomo, pero é doado atopar trazos da poética simbolista na obra dramática de autores como Vicente Risco ou Rafael Dieste, do mesmo xeito que atoparemos pegadas do existencialismo, do absurdo ou o realismo social en moitos dos dramaturgos dos anos sesenta e setenta.

(d) Teremos finalmente que ter en conta criterios tanto temáticos como formais, trazos que definen a obra dun autor/a ou grupo de autores/as fronte a outros que moi ben puideran ser contemporáneos e/ou coetáneos. Este criterio parécenos extremadamente útil á hora de adscribir un autor a un determinado movemento, grupo ou xeración.

⁷⁵ Antón Figueroa, *Lecturas alleas*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996.

Atendendo aos criterios expostos, e considerando as propostas de carácter xeral de Andrés Amorós ou as indicacións específicas de Claudio Guillén⁷⁶ e de Roberto Calvo Sanz⁷⁷ verbo das “unidades extensas” e doutras unidades menores (xeracións, grupos, estilos), entendemos que a periodización da literatura dramática galega se pode realizar segundo os seguintes parámetros:

(1) Por *épocas*, o que constitúe o primeiro nivel de concreción; un criterio historicista que, tendo en conta unha cronoloxía nacida da propia historia de Galicia levaríanos a considerar tres épocas claramente diferenciadas:

a. *Literatura dramática medieval*, unha época que se podería estender desde principios do século XII, no que a lingua galega xa se tería desenvolvido como idioma autónomo, ata finais do século XV, cando os Reis Católicos inician a centralización política, cultural e económica. Un dos maiores problemas consiste en sinalar os límites cronolóxicos dentro dos que situamos a creación literaria, neste caso dramática, que se produce na vella *Gallaecia* romana pois a falla de textos e probas documentais que informen e acrediten a súa existencia constitúen un atranco polo de agora pouco menos que insuperábel para afrontar tal empresa.⁷⁸

b. *Os séculos escuros* (1482/1812). Estamos diante dunha época caracterizada polo uso oral da lingua, co que a creación dramática está directamente relacionada coa tradición dramatúrxica popular, un conxunto de manifestacións culturais relacionadas con determinadas actividades agrícolas e con festas cíclicas como o Nadal ou o Entroido. Desta época data a primeira peza conservada da nosa dramática, o *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño* (1671), reeditada recentemente por Ramón Mariño Paz⁷⁹, cun estudo previo de Dolores Vilavedra⁸⁰ que contén interesantes propostas de traballo para encher un baleiro textual certamente considerábel.

c. *Literatura dramática contemporánea* (desde 1812). Aquí poderíamos considerar dous grandes períodos, un que vai de 1812 a 1936 e outro que vai de

⁷⁶ *Op. Cit.*

⁷⁷ *Op. Cit.*, pp. 140-150.

⁷⁸ Manuel F. Vieites, “Literatura dramática en lingua galega: ¿Ficción ou alucinación? Algunhas notas sobre a impronta das artes escénicas na cultura medieval europea”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 2000 (no prelo).

⁷⁹ En *Ensaio*, *Revista de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal*, nº 1, 1997.

⁸⁰ Dolores Vilavedra, “O *Entremés famoso...*, ¿Élo ou illó”, *Ensaio*, *Revista de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal*, nº 1, 1997.

1936 ata finais dos noventa. Dous macroperíodos nos que se desenvolve todo un proxecto de (re)construcción do sistema literario, ben que as dinámicas, os axentes, as estratexias e as variábeis de cada un deles sexan diferentes.

(2) Por *períodos*, o que constituiría o noso segundo nivel de concreción. Cada época contén períodos que definimos tendo en conta criterios ideolóxicos, políticos, artísticos e literarios. Desde o punto de vista da historia da nosa dramática, a época contemporánea, que é a que nós interesa particularmente, estaría dividida en oito grandes períodos, entendendo que en cada un deses períodos podemos documentar o predominio dun estilo determinado. Nese sentido, para nós, período e movemento serían case idénticos ou cando menos coincidentes, ben que admitamos que en determinados momentos se puidese partir dunha proposta que considerase a división en períodos, movementos de cada período e tendencias e correntes en cada movemento, alternativa certamente suxestiva que nós aínda non acertamos a articular. Porén, a nosa proposta, de momento, sería a seguinte:

- a. Os precursores (1812/1868).
- b. Movemento Dramático Rexional (1868⁸¹/1918).
- c. Movemento Dramático Nacional (1919⁸²/1936).
- d. A diáspora (1885⁸³/1936).⁸⁴
- e. O exilio (1936/1964⁸⁵).
- f. A dramática silenciada (1936/1952)⁸⁶.
- g. Dramática social e novas tendencias (1952/1968)⁸⁷.
- h. A Nova Dramaturxia (1969⁸⁸/1999?).

⁸¹ Ano en que desaparece a censura borbónica.

⁸² Ano da estrea do espectáculo *A man da Santiña*.

⁸³ Ano da primeira edición de *¡Non máis emigración!*, de Ramón Armada Teixeira.

⁸⁴ Diferenciar entre "diáspora" e "exilio" ten que ver coas diferencias existentes entre a creación dramática dos emigrantes e a dos exiliados, sobre todo se consideramos a obra de Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo, ou mesmo a de Eduardo Blanco Amor, que aínda participando da deriva popular que potenciaban outros autores como Castelao, consegue artellar un proxecto de dramática popular cunha considerábel dimensión cualitativa.

⁸⁵ Ano de estrea do espectáculo *As bágoas do demo*, de Ramón de Valenzuela Otero.

⁸⁶ Período marcado por un silencio editorial, na que diversos autores seguen escribindo, e que comeza a desaparecer coa publicación nese ano de 1952 da peza de Ramón Otero Pedrayo, *O desengano do priouro*.

⁸⁷ É este un período sumamente interesante no que hai que situar a obra de autores como Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carvalho Calero, Tomás Barros, Jenaro Marinhas, e unha nova xeira de dramaturgos e dramaturgas como Xohana Torres, Daniel Cortezón ou Bernardino Graña, entre outros e outras, que publican un conxunto de obras sumamente significativo nas que se deixa sentir tanto a pulsión social (de resistencia ou denuncia) como a procura de novos vieiros temáticos e formais.

⁸⁸ Ano en que Manuel Lourenzo comeza a creación de espectáculos a partir dos seus propios textos.

Cada un destes períodos presenta trazos diferenciais, ora baseados en aspectos relacionados cos contidos e coas temáticas tratadas, ora con trazos de carácter formal ou estilístico. Como exemplo de canto dicimos, podemos analizar cales serían os trazos diferenciais do Movemento Dramático Rexional e cales os que caracterizan ao Movemento Dramático Nacional⁸⁹, proposta que tiramos dun traballo publicado en colaboración con Carlos L. Bernárdez⁹⁰:

REXIONALISMO	NACIONALISMO
MOVEMENTO DRAMÁTICO REXIONAL	MOVEMENTO DRAMÁTICO NACIONAL
Escuela Regional Gallega de Declamación, coros e agrupacións folclóricas e outras agrupacións dramáticas locais (Escola Dramática Galega...).	Conservatorio Nazonal de Arte Dramática, como proxecto.
Folclorismo/particularismo (hiper)enxebrismo.	Tendencia ao universalismo.
Ámbito rural e mariñeiro.	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 expresionismo).
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.

⁸⁹ Sobre o concepto "nacional", resulta interesante a proposta de Xoán González-Millán en: "Do nacionalismo literario a una literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo: Editorial Galaxia, 1995.

⁹⁰ Carlos L. Bernárdez e Manuel F. Vieites, "Introducción" en Ramón Cabanillas, *Obra Dramática*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1996, p. 27.

(3) Por grupos, correntes, tendencias, colectivos e, nalgúns casos, por xeracións. Dentro desta clasificación teremos que ter en conta as principais correntes ou movementos que se crean en cada período considerado. Deste xeito, tomando en consideración o período que nós denominamos do Movemento Dramático Rexional, cunhas características e trazos comúns ao proceso de rexurdimento da lírica podemos considerar dous grandes movementos:

- Os iniciadores (1868/1903).
- Os continuadores (1903/1918).

Unha vez máis, volvemos á diferenciación xa sinalada entre autores como Galo Salinas e contemporáneos seus como Manuel Lugrís ou Xavier Prado "Lameiro". Se reparamos nas orientacións temático-formais sobre as que constrúen os seus textos, atoparemos, a nivel xenérico, as seguintes diferencias⁹¹:

OS INICIADORES	OS CONTINUADORES
Escrita en verso.	Escrita en prosa ⁹² .
Narratividade.	Narratividade. Trazos de dramaticidade.
Pezas dun acto.	Maior extensión das pezas.
Extrema pobreza lingüística e gráfica.	Maior sensibilidade cara á lingua e á graffia.
Drama rural e histórico.	Drama rural e social.
Grande pobreza formal.	Maior preocupación pola dimensión formal e exploración de subxéneros, especialmente no ámbito da comedia (sainete, entremés, paso e monólogo).
A aldea como depositaria da esencia de Galicia. Hiperenxebrismo e folclorismo.	A aldea como depositaria da esencia de Galicia. Folclorismo.
Os conflitos veñen determinados por persoas alleas á comunidade; enfrontamento entre a aldea (o ben) e a vila (o mal).	Os conflitos nacen na propia comunidade: enfrontamento entre os humildes (o ben) e os caciques (o mal).
Realismo costumista.	Realismo costumista de carácter social.
Didactismo: amor á terra e defensa do seu pasado histórico. Renuncia á crítica social.	Didactismo: amor á terra e crítica social fronte á inxustiza, o caciquismo e a renuncia aos propios sinais de identidade (comedia satírica).

⁹¹ Manuel F. Vieites, *Unha lectura de Os vellos non deben de namorarse*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1996, pp. 23-24.

⁹² Falamos de tendencias dominantes, pois non resulta posíbel establecer diferencias tallantes entre unha tendencia e a outra.

O criterio xeracional presenta múltiples problemas, tendo en conta as dificultades para reunir baixo unha mesma denominación un grupo de persoas que non sempre presentan na súa obra e mesmo na súa propia historia persoal e pública os suficientes trazos comúns. Por iso, cando a aplicación deste criterio presenta dificultades utilizamos a denominación de grupo, considerando aspectos como as datas de nacemento ou as das primeiras publicacións, a existencia de herdanzas e de experiencias comúns, as influencias mutuas, ou a converxencia e participación nunha serie de actividades e iniciativas de moi diverso tipo. Así, en Galicia resulta bastante máis doado e conveniente falar de grupos pois o que nun determinado momento pode unir a un conxunto de autores non é tanto a súa maneira de entender o proceso de creación literaria, neste caso dramática, canto a súa participación nunha causa supraliteraria, como o da loita política e cultural. Así ocorre co grupo *Nós* ou co grupo de Ribadavia, que outros prefiren denominar “xeración Abrente”.

Hai que ter en conta que a loita xeracional aplicada ao ámbito da creación literaria tivo moi escasas repercusións en Galicia pois os intelectuais e creadores sempre sentiron a necesidade de unir os seus esforzos para facer fronte á agresión lingüística e cultural que impedía a plena normalización dunha creación artística propia. Quizais a única revolta xeracional que se produce en Galicia sexa a que levaron adiante Álvaro Cebreiro e Manoel Antonio co seu manifesto *Máis alá*, proclama que curiosamente non provocou a ira ou o enfrontamento con aqueles autores, un grupo ben numeroso, que os novos cualificaban de vellos e ultrapasados, “nós tencioamos tan só facer unha protesta forte, densa e implacábel contra os vellos”⁹³.

Nada desto ocorre no ámbito da literatura dramática. É certo que na altura de 1903 prodúcese unha especie de ruptura no movemento rexionalista pois a posta en escena da peza de Lugo Freire, *A ponte*, vai ser un dos motivos fundamentais da disolución da Escuela Regional Gallega de Declamación, mais trátase dun simple debate entre dúas formas de entender o compromiso do escritor, de dúas maneiras de entender o rexionalismo. Xamais se fixeron críticas de forma aberta, xamais houbo manifestacións de rexeitamento respecto da dramática rexionalista ou de calquera dos outros movementos e sempre que se formulou algunha crítica, fíxose de maneira constructiva, procurando agrupar e non disgregar⁹⁴.

⁹³ Antonio, Manoel e Cebreiro, Álvaro, “¡Máis Alá!”, en Xesús González Gómez (ed.), *Manifestos das vangardas europeas*, Santiago de Compostela: Edicións Laidvento, 1995, p. 208.

⁹⁴ Falamos de debates, e non de liortas, retesías, riñas, balbordos, rebumbios e outras contendas non argumentais que si existiron, e moitas.

Houbo, especialmente durante o período que vai de 1919 a 1936, certas discrepancias e polémicas, fundamentalmente entre os que apostaban pola estética rexionalista, ou pola súa renovación, e aqueles que propugnaban unha escrita e un teatro de calidade (Jesús Bal y Gay, Eugenio Montes, Rafael Dieste, Johan Carballeira...), mais o enfrontamento xamais se presentou ou viviu como unha loita xeracional, senón como un conflito arredor das posibles orientacións temáticas e estéticas dun teatro ancorado no costumismo e no ruralismo⁹⁵. Quizais o único momento no que se produce un certo choque entre xeracións sexa con motivo da resolución do Premio Abrente de Teatro na súa segunda convocatoria, onde os novos, representados por Euloxio R. Ruibal, contraponían a súa maneira de entender a escrita fronte á dos vellos, representados por Eduardo Blanco Amor, e á dos defensores dunha dramática máis instrumentalizada, posición defendida por Manuel María. Foi quizais este un dos poucos momentos nos que o debate en torno á función social e á dimensión artística do texto acadou maior interese e relevo⁹⁶.

Ben que o criterio xeracional sexa sempre arriscado e aínda tendo en conta o escepticismo co que o adoptamos, non podemos deixar de recoñecer que é dunha extrema utilidade, sobre todo cando queremos realizar unha primeira segmentación da creación dramática máis contemporánea, aquela que se inicia arredor do Concurso de Obras Teatrais en Galego Abrente e que nós denominamos a Nova Dramaturxia, coincidente co nacemento do Novo Teatro, e no que podemos considerar tres momentos ben diferenciados, partindo de tres feitos que tiveron unha radical transcendencia no desenvolvemento da nosa dramática. Os tres momentos considerados tamén teñen a súa especial relación co nacemento do Novo Teatro⁹⁷.

NOVA DRAMATURXIA (1969/1999)	NOVO TEATRO GALEGO (1965/1999)
O grupo de Ribadavia (1969/1977)	O teatro independente (1965/1978)
A promoción dos oitenta (1977/1985)	O teatro profesional (1978/1984)
A promoción dos noventa (1985/1999)	O teatro institucional (1984/1999)

⁹⁵ Laura Tato Fontaiña, 1997, 1999.

⁹⁶ Manuel Lourenzo, "Ribadavia, piedra de toque", *Primer Acto*, nº 175, 1974.

⁹⁷ Manuel F. Vieites, *La Nueva Dramaturgia Gallega. Antología y estudio preliminar*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

- O grupo de Ribadavia, constituído arredor da Mostra de Teatro Galego e do Premio Abrente de Teatro. Non se pode falar realmente dunha xeración, se ben algúns autores si poderían ser agrupados baixo tal denominación.

- A *promoción dos oitenta*. Un grupo de autores e autoras que se inician no eido da creación dramática en pleno período tardofranquista e que van ver publicadas as súas primeiras pezas na xa desaparecida colección de textos teatrais que con tanto agarimo e eficacia promoveu e dirixiu Francisco Pillado Mayor: *Os C(u)adernos da Escola Dramática Galega*⁹⁸. Velaí unha das razóns polas que este grupo vén sendo denominado de maneira informal como a “xeración dos cadernos”, se ben semella máis oportuno falar da “xeración dos oitenta”, en tanto que esta segunda denominación é máis xenérica e dá conta dun período histórico que vai exercer unha decisiva influencia na súa formación e na súa traxectoria vital e creativa. Por outra banda, falar dunha “promoción dos Cadernos da EDG suporía xuntar nun mesmo abano autores e autoras que non comparten riscos suficientes para estar no mesmo grupo e deixar fóra autores e autoras que si poderían ser considerados nunha promoción concreta.

- A *xeración dos noventa*, denominación que non obedece a un criterio estritamente cronolóxico, senón que fai referencia a unha serie de trazos comúns derivados do momento histórico no que o grupo inicia a súa andaina e por ser a década dos 90 aquela na que o grupo manifesta a súa madurez creativa, ben que algúns dos seus integrantes comezaran o seu periplo editorial na década anterior⁹⁹.

83

A que de seguida presentamos é a proposta á que podemos chegar tendo en conta todos os criterios expostos e partindo de anteriores traballos. Parécenos sumamente importante insistir no feito de que esta non sexa máis que unha proposta, unha hipótese de traballo máis desde a que poder camiñar cara a unha segmentación definitiva, consensuada e aceptada pola maioría, que nos permita avanzar no estudio deste campo de traballo configurado polos textos que encadramos ao abeiro do xénero dramático.

⁹⁸ A partir do número 51, os “cuadernos” pasaron a denominarse “cadernos”.

⁹⁹ En diversos traballos, a profesora Dolores Vilavedra ten realizado diversas consideracións críticas arredor desta proposta de segmentación, ora respecto das denominacións escollidas ora en relación coa agrupación de autores e autoras en cada unha das correntes. Son dúbidas que compartimos en boa medida pois sabemos das dificultades que implica a toma de decisións, ben que entendemos que nas novas formadas de autores e autoras pode haber algunhas diferencias entre os que comezan a súa andaina en plena transición tardofranquista e os que comezan a escribir a principios dos noventa.

LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA**DRAMÁTICA MEDIEVAL (1100-1482)****OS SÉCULOS ESCUROS (1482-1812)****A CREACIÓN DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA***Os Precursores (1812/1868)**Movemento Dramático Rexional (1868/1918)*

Os iniciadores (1868/1903)

Os continuadores (1903/1918)

Movemento Dramático Nacional (1919/1936)

O movemento inaugural (1919/1936)

O grupo Nós (1928/1936)

A xeración do vintecinco (1921/1936)

*A diáspora (1885/1936)**O exilio (1936/1964)**A dramática silenciada (1936/1952)**Dramática social e novas tendencias*

(1952/1968)

As novas tendencias (1952/1968)

A dramática social (1961/1968)

A Nova Dramaturxia (1969/1999)

O grupo de Ribadavia (1969/1977)

A promoción dos oitenta (1977/1985)

A promoción dos noventa (1985/1999)

*Proposta de periodización da literatura dramática galega. Elaboración propia***6**

Como podemos ver, atendendo a todo o que levamos dito, a creación dramática galega presenta os trazos específicos dos sistemas artísticos e culturais minorizados e non normalizados, unha situación que tamén dificulta o seu estudo e interpretación, sobre todo cando consideramos unha serie de riscos significativos que a caracterizan e que poden constituír puntos de partida para investigacións ben interesantes aínda por facer:

(*) Unha considerábel *discontinuidade*, froito da situación política e socio-cultural e do grao de implantación e proxección social da lingua. Moitas veces esta situación incide na dinámica interna dos diferentes movementos considerados e nos procesos de transición, non sempre claros, entre uns e outros.

Quizais un dos feitos que máis teñan influído no desenvolvemento da nosa dramática sexa a inexistencia dunha estrutura teatral propia. A penuria teatral que padece Galicia maniféstase no feito de que xamais existise unha estrutura teatral profesional para o teatro en castelán. O único que existía en Galicia, sobre todo a partir de fins do século pasado, eran salas de teatro ás que se desprazaban as compañías da meseta. A posíbel conversión á causa galeguista de compañías estábeis xamais foi posíbel pois carecíamos de medios e de estruturas de produción teatral propias. As únicas compañías existentes tiveron durante moito tempo carácter afeccionado, e se ben estas podían asumir a defensa dun teatro en galego, debido á inexistencia de riscos empresariais, xamais ou só circunstancialmente asumiron a posibilidade de enfrontar camiños de profesionalización. Só a partir de principios dos setenta, co nacemento do Novo Teatro, a creación dramática colle un novo pulo, asentada nun movemento teatral que a partir de 1978 inicia o camiño da profesionalización.

(*) A escrita dramática sempre constituíu unha *actividade non profesional*, pola que os autores dificilmente obtiñan beneficios. O único mérito consistía na improbable gloria de ver estreado un espectáculo baseado no texto ou poder publicalo, posibilidade que en moitas ocasións tiñan que enfrontar persoalmente, pagando a edición. Así, con motivo da presentación da Escuela Regional Gallega de Declamación, o informante anónimo da *Revista Gallega* sinalaba:

Como se trata de propagar y consolidar el teatro gallego, sólo se ofrece á los autores la gloria que les corresponda con el estreno de sus obras, á parte los derechos de representación, y este Directorio espera que los inspirados vates regionales corresponderán al llamamiento que se hace á su patriotismo¹⁰⁰.

A escrita dramática convértese en moitos momentos nun simple exercicio de patriotismo, particularmente durante os períodos de efervescencia rexionalista e nacionalista, tamén nos anos setenta e unha parte dos oitenta. Moitas persoas vinculadas ao galeguismo senten a necesidade ou a obriga de escribir unha peza coa que contribuír ao espallamento do ideario común ou coa que manifestar o seu posicionamento diante de problemas determinados (caciquismo, emigración, díglusia, reivindicación histórica, loita polas liberdades e

¹⁰⁰ *Revista Gallega*, nº 413, 15-2-1903.

contra a dictadura...). O texto convértese, xa que logo, nun instrumento de loita e propaganda. Este feito condiciona moitas veces os criterios de segmentación pois durante un mesmo período poden convivir liñas estéticas opostas, e nalgúns casos encontramos que un mesmo autor asume unha orientación ou outra en función das circunstancias; tal é o caso de Álvaro de las Casas, que alterna a escrita de pezas cunha clara intención propagandística con outras de moita maior altura literaria. A literatura dramática é un medio máis na loita política, un instrumento educativo e mobilizador, o que incide nos trazos formais e nas temáticas tratadas e nas orientacións estéticas dunha gran parte dos autores.

Tamén é difícil atopar, ata datas recentes, autores dramáticos puros, é dicir, que teñan neste xénero literario o seu principal medio de expresión. Na maioría dos casos, e coa excepción de autores que xa na actualidade realizan traballos de dirección e interpretación, estamos diante de autores e autoras que alternan a súa actividade literaria principal (narrativa ou poesía) coa escrita circunstancial de pezas dramáticas.

86 * *Escasa proxección escénica e editorial*, segundo os casos e os períodos, dos textos dramáticos galegos, agás en ámbitos reducidos, como consecuencia das prohibicións, da censura e da diglosia, feitos que motivan a escasa consolidación do teatro galego, tanto no que fai referencia á actividade profesional como á existencia dun público específico. E isto acontece nun país onde había unha considerábel actividade teatral, mantida polas compañías que chegaban en xira ou polas agrupacións de afeccionados. Publicacións como a *Revista Gallega* poden dar conta, a través das súas seccións fixas, dunha actividade teatral permanente a pesar dos altibaixos que queiramos considerar.

En efecto, durante longos períodos, Galicia carece dun público capaz de manter o seu propio teatro, a súa propia literatura; un público que tiña que saír, como ocorre noutros países, da burguesía vilega que de modo sistemático rexeitaba a posibilidade de que a lingua galega se convertese nun vehículo de creación e expresión artística. Xa na altura de 1919 se facía fincapé na necesidade de promover a conquista de novos públicos cun teatro de calidade, afastado do enxebrismo e do ruralismo costumista¹⁰¹. Con todo, mesmo naquela altura, nin os espectáculos creados a partir de pezas de Cabanillas, de

¹⁰¹ *A Nosa Terra*, nº 90.

Quintanilla ou dalgúns outros, eran as preferidas do gran público galego, moito máis receptivo ás farsadas, apropósitos, xoguetes cómicos ou melodramas de asunto rural. Hai que ter en conta que as máis importantes pezas escritas polos integrantes do Movemento Dramático Nacional non chegaron a promover a creación espectacular, e cando foron pretexto dun espectáculo, este non acadou o recoñecemento de que gozaban outros espectáculos creados a partir de obras pertencentes ao Movemento Dramático Rexional.

Só a partir da aparición do movemento da Nova Dramaturxia a creación dramática en galego comeza a normalizarse, tanto como consecuencia da proxección escénica dos textos, como dunha progresiva institucionalización do campo literario. A distancia entre a data de escrita e a data de publicación resulta particularmente longa entre 1936 e mediados dos oitenta, un feito que incide negativamente na recepción lectora e crítica dos textos.

* *Desenvolvemento desigual*, de xeito que determinadas tendencias coexisten durante longo tempo e unhas correntes preceden a aquelas que deberían ter sido as súas antecesoras. Neste sentido a evolución da nosa dramática non se pode explicar en base a unha transición lóxica entre correntes e tendencias, senón que moitas veces se produce unha superposición das mesmas sen que esa situación provoque graves conflitos, alén dalgunhas polémicas na prensa. É así que a estética propia do Movemento Dramático Rexional veu tendo aceptación e sendo cultivada ata datas ben recentes e o propio Eduardo Blanco Amor chega a defender unha literatura dramática e un teatro popular de calidade asentado nos esquemas formais e nos asuntos temáticos propios daquel movemento que tivo en Manuel Varela Buxán o seu escritor máis celebrado. Algunhas das pezas incluídas no volume *Teatro pra a xente* son debedoras da tradición dramatúrxica popular e tanto *O cantar dos cantares* como os contos escénicos *A tía lambida* ou *A melosa Blandina*, gardan evidentes relacións coa maioría das pezas escritas no período sinalado e con outras posteriores que podemos inserir nese mesmo movemento.

Esta discontinuidade que presenta a nosa dramática no seu desenvolvemento maniféstase tamén na aparición dos grupos e xeracións. A presentación do que denominamos momento inaugural do Movemento Dramático Nacional é case coincidente coa presentación da Xeración do Vintecinco, pois na mesma altura en que Cabanillas publica *A man de Santiña* (1921), Xaime Quintanilla presenta *Alén* (1921), unha peza que supuña unha ruptura radical

coas orientacións temáticas e formais daquel movemento inaugural. As primeiras pezas saída dos fornos creativos do Grupo Nós, *O bufon d'El Rei* de Vicente Martínez Risco e *A lagarada* de Ramón Otero Pedrayo Otero, aparecen en 1928 e 1929, respectivamente, anos despois de que Quintanilla tivese apostado pola plena autonomía da creación dramática fronte a outras fronte de loita cultural e política. Mais esta circunstancia tamén nos pode permitir analizar cales son as tendencias dominantes e cales as que loitan por establecer un novo canon, unha dinámica interna á que non son alleos outros discursos e prácticas sociais. Neste sentido, parecen moi atinadas as observacións de Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo¹⁰²:

En el sistema existen funciones dominantes y funciones subordinadas y la legitimidad estética es, como la legibilidad, un efecto de este orden. Al ordenar también la literatura del pasado, la noción de sistema permite organizar las rupturas, los parentescos, las descendencias, los epígonos y los precursores. Las relaciones son diferenciales y ponen de manifiesto, más que la continuidad, la contradicción: las supervivencias bloquean la emergencia de nuevas funciones, la hegemonía de un principio constructivo nuevo se produce en un espacio donde persisten elementos arcaicos y residuales. El sistema incluye no sólo aquello que permite definir, por sus rasgos principales, un estado de literatura, sino también los rasgos que se le oponen y cada presencia alternativa descubre las modalidades según las cuales se construye una hegemonía literaria.

* *Predominio de determinados subxéneros*, en función da intencionalidade última de cada peza, e recorrencia temática, en función do período histórico, consecuencia sen dúbida da instrumentalización dun texto que se nun momento servía para reivindicar o uso da lingua galega, noutros foi vehículo de loita política, tanto no eido das liberdades rexionais e/ou nacionais como no da defensa do feito diferencial galego e do grao de desenvolvemento cultural do país. O feito de que nun primeiro momento se cultiven pezas breves e subxéneros como o apropósito, o xoguete cómico, a farsada, o palique ou o parrafeo obedece non só a que a dramática galega renace a partir de modelos tirados da tradición popular, aqueles que mellor se adaptaban a un público de base rural que era o único que falaba galego; tamén hai que lembrar que nun

¹⁰² Altamirano, Carlos e Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Bos Aires: Hachette, 1983, p. 25.

primeiro momento as pezas en galego se intercalaban, a modo de entremeses nos programas nos que se ofrecían pezas en castelán, ou nos recitais e concertos de corais, coros e outras agrupacións folclóricas.

* *Subsidiariedade e dependencia* dun sistema que se considera superior, por moito que se queira negar esa relación, e que moitas veces se toma como modelo a seguir pois é o único que se coñece. Para ben ou para mal a literatura en lingua castelá vai ser sempre un referente da literatura dramática galega. É certo que a nosa literatura como afirma Francisco Rodríguez¹⁰³ se move por “cánones e preceitos” propios, mais non podemos deixar de recoñecer a influencia formal e temática dun sistema no outro, tanto se temos en conta as obras que cualitativamente podemos considerar superiores, como se nos centramos nas que se crean no marco do Movemento Dramático Rexional; as relacións de dependencia, moitas veces miméticas, son facilmente documentábeis.

Hai que ter en conta que mesmo naqueles períodos nos que a literatura dramática galega coñece cotas de grande desenvolvemento cualitativo, as interferencias coa literatura en lingua castelá non deixan de producirse e non é outra a conclusión á que chegaremos se analizamos como o tratamento que Valle-Inclán fai da materia dramática que recolle en Galicia é ben similar (mais anterior) ao que van facer Cotarelo Valledor (*Mourenza*), Antón Villar Ponte (*Os evanxeos da risa absoluta*), Otero Pedrayo (*A lagarada*), Castelao (*Os vellos non deben de namorarse*) ou Álvaro das Casas (*Dente d'ouro*), e ben que non poidamos traxer equivalencias exactas (peza a peza) entre un sistema e outro, as correntes e as tendencias, que desde principios de século se tornan universais, reproducense nun e no outro, inda que con diferente intensidade e proxección.

Esto non quere dicir que a literatura dramática galega teña que ser explicada e analizada a partir do modelo castelán, pois posúe características propias e en función delas é como debemos enfrontar o noso traballo de sistematización e interpretación, mais non debemos rexeitar o estudio comparado sempre que este poida axudarnos a comprender a dinámica interna da nosa literatura, da mesma maneira que Cabanillas soubo reelaborar o modelo do

¹⁰³ *Op. Cit.*, p. 17.

teatro histórico e poético (mítico e lendario) de Eduardo Marquina para facer unha interpretación radicalmente diferente dun episodio determinante no desenvolvemento histórico dos dous países. Como afirmaba Francisco Rodríguez no estudio xa citado¹⁰⁴, compre recoñecer a dependencia e a interrelación respecto doutros sistemas literarios, sempre que esta se produza.

7

Ese conxunto de trazos que tan negativamente teñen influído no desenvolvemento da creación dramática en galego teñen variando considerabelmente nos últimos trinta anos, e mesmo se producen fitos sumamente salientábeis con anterioridade, como a publicación de *Don Hamlet* de Cunqueiro, unha peza coa que se mostraba, de forma incontestábel, as posibilidades da lingua galega como lingua literaria, tamén no eido da creación dramática.

O camiño andando neste segundo período de reconstrucción sistémica e sistemática do campo literario e do campo teatral é notábel e o grao de institucionalización, de autonomía e de proxección pública da creación dramática e da creación teatral aumentou considerabelmente, ao punto de que a normalización e a plena regularización da escrita e da realización escénica deixaron de ser utopías imposíbeis e semellan xa realidades posíbeis. En calquera caso, o traballo por realizar aínda non é pouco e tamén desde o ámbito dos estudos literarios e do marco dos estudos teatrais se pode contribuír a esa causa, que é, ou debera ser, a causa de todos nós. Por iso é tan importante o fomento de estudos, traballos e investigacións verbo da nosa literatura dramática e do noso teatro, pois na maioría dos casos só se aprecia aquilo que se coñece, por moito que o coñecemento tamén poida levar ao aborrecemento.

Manuel F. Vieites
Universidade de Vigo

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 19.