

TEATRO GALLEGO EN BARCELONA

Un hecho insólito: en pocos días, tres muestras de teatro gallego en los escenarios barceloneses. «Los viejos no deben de enamorarse», en el Capsa y en castellano; también en el Capsa, en sesión única, pero esta vez en gallego (cosa que hasta ahora jamás había ocurrido en Barcelona), el «Romance de Micomicon e Adhelala», original de Eduardo Blanco Amor; y el pasado domingo, dentro del Cicle Cavall Fort, «Un invent extraordinari», de Euloxio R. Ruibal, en versión catalana.

¿Puede considerarse este triple acontecimiento como un índice de que el teatro gallego atraviesa un buen momento, hasta el punto de romper con tanto vigor sus fronteras? Nuestro desconocimiento del teatro gallego —y de su cultura en general— es tan vasto como injusto. Las tres entrevistas de TEATRO/EXPRES presenta hoy con los protagonistas de la presencia teatral de Galicia en Barcelona pretenden, simplemente, contrastar esta situación.

Eduardo Blanco Amor: Galicia, el teatro y Castelao

Eduardo Blanco Amor es un nombre importante de las letras gallegas. Novelista, ensayista, dramaturgo, catedrático de cine en Buenos Aires. El único escritor gallego, además, que vive de su pluma. Nos habla aquí de Castelao y de Galicia.

—¿Qué representa, exactamente, Castelao para la cultura gallega? ¿La relativa mitificación de que ha sido objeto no puede ser hasta cierto punto perjudicial?

—Castelao surgió como una increíble personalidad, y en seguida saltó al mito. Y creo, precisamente, que por esa razón, por ser mito, Castelao no puede convertirse en un lastre cultural. La obra del mito es una obra milagrosa, y no se pueden repetir los milagros. Nadie imita a Castelao, a nadie se le ocurre esta imposibilidad. Castelao está ahí, en su hornacina, para gobernar su propia tradición. Lo dije en Buenos Aires ante su féretro: había que continuar lo iniciado por él; pero no imitarlo. Y aquí tenemos, por ejemplo, este «Los viejos no deben de enamorarse», que acaba de ver en Barcelona: la obra, sedimentada en una tradición, aparece de pronto renovada con un estilo de teatro de ruptura, de provocación, con fondos expresionistas que le van muy bien a Castelao. Es un modelo, en bien, de lo que a veces se hizo muy mal con Valle Inclán: presentar su obra de acuerdo con los nuevos criterios de nuestra época, utilizarla para seguir avanzando.

La nueva generación de intelectuales gallegos

—La tarea que está llevando a cabo a la nueva generación sería impensable sin Castelao; pero ya no es Castelao. La imitación sería risible y vana. No, en cambio, la imitación. Y eso es lo que ocurre con la nueva generación: está incitada por Castelao, persiste en el compromiso de éste. Castelao nació comprometido con su tierra, y así murió.

—¿Están identificados los intelectuales en los intereses de la mayoría?

—Habría que explicar, aunque fuese brevemente, lo que fue el «reurdimento» gallego. En la segunda mitad del siglo XIX, se produce una eclosión de voluntad de fidelidad gallega a la tierra. Como que lo único que Galicia había desarrollado en su pasado era la poesía; surge entonces una extraordinaria pléyade de poetas —Rosalía Castro, Curros Enríquez— que ejerció una gran influencia sobre la poesía castellana. No

aparece, en cambio, la prosa, propia —según se creía— de los cuentos burdos. Hay que decir que el idioma gallego había desaparecido. Los Reyes Católicos lo habían prohibido expresamente. Rosalía, por ejemplo, escribía en gallego, pero nunca lo hablaba. El romanticismo, en el XIX, había reivindicado lo «popular», pero lo hizo con una perspectiva folklorista. Hubo que esperar hasta nuestro siglo para que, con la revista «Nos», de Orense, se iniciase

una nueva época. Con ella nos formamos todos. Fue una revista de borrón y cuenta nueva: era gallega y en prosa. El intelectual gallego se aleja de la influencia castellana, si bien toma del modernismo las voces más atendibles: Dario, Salvador Rueda. Se descubre también a Cataluña.

—Joyce es traducido al gallego en 1923. Galicia se va insertando a Europa y entonces nos damos cuenta, paradójicamente, de que nuestra literatura no debe parecerse a ninguna, que debe ser segregada por nosotros mismos. Castelao viaja por Europa y escribe en «Nos», por vez primera, ensayos sobre pintura en gallego. Risco escribe una teoría sobre el nacionalismo, enjuicia el cubismo francés, el futurismo italiano. La revista «Lar» publica, en nuestra prosa, algu-



Castelao visto por él mismo

nas novelas cortas, y Castelao irrumpe con los dibujos glosados de «Cousas». Escribe, después, su primera novela grande, «Os dous de sempre», de ambiente rural. Castelao no cultivó la novela urbana. Esa ha sido la tarea de sus sucesores. Yo mismo hice, en 1926, el primer intento de contar en gallego cosas que nada tenían que ver ni con los gallegos ni con Galicia. Más tarde, con «As morgas», me separé definitivamente de la tradición rural.

Galicia hacia Europa

—Después de una larga pausa, aparece una nueva generación, sin el bagaje cultural que nosotros tuvimos. Es una generación universitaria, intelectualizada y pequeña burguesa que desconoce los problemas del emigrante, del obrero industrial, del campesino y del marinero; una generación que se politiza y trata de comprender el fenómeno gallego desde una perspectiva dialéctica materialista. Es, desde luego, una forma de hacerlo, pero no la única. Y esos muchachos desprovistos de tradición que no conocían ni a Castelao ni a Risco, imitan lo que tienen más cerca: Europa. Galicia ha vivido cinco siglos sin letras de molde. Su lengua renace con el sentimiento de los románticos, se intelectualiza con la generación de los años veinte. Pero a lo largo de esta evolución persiste, subterráneamente, la línea de lo popular. Castelao, precisamente, deja las cosas allí donde el pueblo pueda entenderlas todavía. Pero esta nueva generación, desarraigada, las toma allí donde la gente ya no las entiende. Y la gente se va al fútbol, ve la televisión; no les hace caso.

—¿Y en la actualidad?

—Después de una larga pausa, aparece una nueva generación, sin el bagaje cultural que nosotros tuvimos. Es una generación universitaria, intelectualizada y pequeña burguesa que desconoce los problemas del emigrante, del obrero industrial, del campesino y del marinero; una generación que se politiza y trata de comprender el fenómeno gallego desde una perspectiva dialéctica materialista. Es, desde luego, una forma de hacerlo, pero no la única. Y esos muchachos desprovistos de tradición que no conocían ni a Castelao ni a Risco, imitan lo que tienen más cerca: Europa. Galicia ha vivido cinco siglos sin letras de molde. Su lengua renace con el sentimiento de los románticos, se intelectualiza con la generación de los años veinte. Pero a lo largo de esta evolución persiste, subterráneamente, la línea de lo popular. Castelao, precisamente, deja las cosas allí donde el pueblo pueda entenderlas todavía. Pero esta nueva generación, desarraigada, las toma allí donde la gente ya no las entiende. Y la gente se va al fútbol, ve la televisión; no les hace caso.

Contar hacia atrás para salir adelante

—Creo que, ahora, lo más importante es retornar a la modestia, a la sencillez, a la solidaridad humana, y pensar que el pueblo gallego debe ser rescatado. Hay que evitar este salto brusco desde Castelao, hay que escribir de forma que la gente lo entienda, cosa que a un intelectual le cuesta, ciertamente, un gran esfuerzo. Y hay que decir que los más jóvenes reniegan ya de este intelectualismo a fortiori. Creo que están en el buen camino. Hace unos años, un libro en gallego era el pordiosero de las librerías. Hoy la situación ha cambiado, se modifica lentamente.

Jaume MELENDRES

BULULU & CASTELAO: UN ESPECTACULO QUE DEBIO HACERSE EN GALICIA Y QUE PRECISAMENTE ALLI ES EN DONDE NO SE HA HECHO

Bululú al habla. El grupo, como todos ustedes deben ya saber, está en el Capsa acabando sus actuaciones de «Los viejos no deben de enamorarse» del insigne gallego Alfonso Daniel Rodríguez de Castelao. Vayamos al asunto.

Bululú, ¿por qué Castelao ahora?

—Por dos motivos: uno de carácter interno y otro social. El interno porque dadas las características y circunstancias del grupo se requería una obra que tuviese unas peculiaridades determinadas. Así hicimos una selección de piezas y nos quedamos con dos; esta de Castelao, y «El horroroso crimen de Peñaranda del Campo» de Baroja. Por razones de censura no pudimos hacer la segunda, y aquí estamos con la primera. Hay que observar además que queríamos hacer un autor español, que tuviese ciertas vinculaciones populares. En el orden externo porque Castelao es un personaje totalmente enterrado y casi ignorado por buena parte de la cultura española, y ya era hora de darle alguna dimensión.

—Eso ya lo intentó Salvat hace algunos años cuando montó «Castelao e a súa época»; claro que este montaje no se pudo ver aquí, ni en Portugal.

—Si teníamos noticias del intento, pero no conocemos el texto.

—He visto vuestro espectáculo y he de decir que me aburrí soberanamente. Hace tres años (o quizá dos, no recuerdo muy bien) Antonio Joven y su «Taller de Teatro» se pasó por barriadas, núcleos obreros, y algunos centros universitarios con esta pieza. Ya entonces me pareció que la obra no funcionaría en locales comerciales ya que presenta unos «problemas» que muy poca cosa dicen al espectador más o menos avisado, como es el que normalmente asiste al teatro Capsa.

—Los problemas que presenta Castelao interesan, y mucho. Lo que ocurre es que en los locales en donde —por razones ajenas a nosotros— lo estamos presentando, realmente no interesan. Si esta obra la hubiésemos podido llevar a los lugares que nosotros queríamos, la cosa hubiese interesado mucho más. En el análisis colectivo que hicimos de la obra (y de Castelao), llegamos a la conclusión que debíamos darle una forma semilexpressionista, semiguillemista, semiesperpéntica, porque así dábamos una dimensión popular al montaje. Encerramos en un naturalismo tradicional hubiese sido totalmente ineficaz; además no creemos que Castelao quisiera hacer nunca un teatro naturalista; todos los planteamientos que él hizo son de carácter expresionista y esperpéntico.

—Se me ocurre que quizá lo que en vuestro montaje podía haber resultado es el enfrentamiento de estilos interpretativos. Así como todo el coro popular, incluso las plañideras y algunos personajes de relieve (el caso de las hermanas del boticario) se inscriben muy acertadamente en el esperpéntico, creo que la actuación de los protagonistas debía de ser totalmente naturalista; se hubiesen perfilado mucho más y el espectáculo hubiese resultado mucho más digerible.

—No creemos que hubiese resultado así; hay que tener en cuenta que es una pieza de 40 personajes, y que nosotros sólo somos diez para ventilarlos. Hay además todo un mundo particularmente gallego que tiene hoy una sorprendente actualidad; esto, claro está, es difícil de hacerlo entender a un determinado público, preocupado por el estructuralismo y otras modernías; por eso decíamos antes que esta pieza, evidentemente, no era para que funcionase en donde ha funcionado.

—¿Entonces qué es lo que ha ocurrido para que desviaseis vuestra ruta?

—Ha ocurrido que Bululú se planteó iniciar un tipo de experiencia que ahora, finalmente, hemos visto que no ha funcionado. Nuestra conexión con Corral de Comedias ha sido un tanto problemática, y esta pieza —como ya hemos apuntado antes— debía de hacerse en otros lugares, específicamente populares.

—Por ejemplo en Galicia, que es precisamente donde la cosa podía menearse con más brío.

—Bueno en principio así lo entendimos nosotros también; pero luego a través de consultas y contactos con gente gallega llegamos a la conclusión de que no era prudente presentar a Castelao traducido al castellano en la propia tierra.

—Habéis hablado de problemas con Corral de Comedias. Creo que sería interesante especificar vuestra postura frente a este manager de Madrid llamado Manuel Collado, y también frente a vosotros mismos y vuestra posible «cooperativa».

—Efectivamente nosotros funcionamos en régimen de cooperativa. Ocurrió que vamos a un tanto por ciento con Collado, que es quien nos contacta y programa los locales. Lo lamentable es que nosotros y todos los que dan un sentido verídico a la palabra «teatro independiente» no hayamos podido (y en parte tampoco sabido) organizarnos y evitar esta figura intermediaria que es el manager y que se queda con una enorme «tajada». Por nuestra parte ya hemos dicho que vamos en régimen de cooperativa. Nos repartimos los posibles beneficios, caso de que los haya. De todas formas la experiencia ésta no ha sido todo lo buena que esperábamos. Ahora Bululú debe reorganizarse y replantearse muchas cosas. Eso del teatro popular exige unos ingredientes que nosotros no hemos podido servir; es decir que si hemos servido pero equivocando el receptor. Aquí en el Capsa, como en muchos lugares en donde hemos actuado, el público exige un tipo de «carnaza» muy distinta.

Eso creo yo también. Aunque los chicos del TEI, por ejemplo, presentan una buena «carnaza» —como dicen los Bululú— y en cambio parece que el público no acaba de entrar. ¿Será que en esta ciudad se ha logrado acabar definitivamente con el teatro?

F. MONEGAL

EULOXIO RUIBAL Y LOS INDEPENDIENTES

Nacido en 1945, en Ordenes (La Coruña), Euloxio R. Ruibal ha venido a Barcelona para asistir al estreno, dentro del XIV Cicle de Cavall Fort, del espectáculo «Un invent extraordinari». Fundador del grupo «Obradoiro», autor de varias obras teatrales, trabaja en Santiago no sólo por un nuevo teatro gallego y en gallego, sino también, con el grupo Lupa, por poner las bases de un cine autóctono, terreno hasta ahora totalmente virgen. Ruibal, pues, conoce perfectamente los problemas en que se debate esta generación que, según Blanco Amor, regresa lentamente del intelectualismo e intenta recobrar su pasado y acercarse de nuevo a la gente.

—¿Cómo ves, desde dentro, a tu generación?

—Es cierto que somos una generación sin raíces. Pero nosotros ya no estamos como la generación perdida de los años cincuenta. Nuestro bagaje cultural es mucho más amplio. Trabajamos en teatro, en cine, en poesía. Pero mientras que siempre hubo poetas y los sigue habiendo (ahí está, entre los más jóvenes, García Bodaño), en teatro casi no tenemos nada. La mayoría de los escasos grupos existentes hacen teatro en castellano, y casi siempre del peor. Muchos se quejan de la falta de autores y textos, y eso parece

justificarlos. Pero si bien es cierto que no nadamos en la abundancia, se olvida a menudo que contamos con un patrimonio mínimo, como por ejemplo, el teatro costumbrista de fines del XIX, en el que se encuentran textos muy aprovechables. Algunos se han dado cuenta ya. El Teatro Circo está montando ahora el «Entremés famoso sobre a pesca do río Miño», de Feixoo de Arauxo, la obra gallega más antigua que se conoce. Pero en Galicia nunca se hizo mucho caso del teatro, nadie reedita ese pequeño patrimonio que poseemos. La situación —va cambiando lentamente. Los universitarios, por ejemplo, ya se están cansando del mal teatro que se les da un teatro muchas veces pamfletario y esquemático que nada aporta. Pero no se ha hecho casi nada, todavía, entre públicos más populares.

—¿Qué grupos independientes hay actualmente en Galicia?

—En primer lugar, el Teatro Circo de La Coruña, desde luego. Fue fundado en 1967, y es el grupo más conocido fuera de Galicia. Está también el «Rosalía Castro», de Santiago, que ahora, iniciando su nueva etapa, ha venido al Capsa con la obra de Blanco Amor. Hay otros grupos, cuya labor es más esporádica. Sus miembros son casi siempre de origen social me-

dio, estudiantes sobre todo, excepto el «Grupo do Plantel de Extensión Agraria de Ribadeo», y el grupo de Esqueiro. Entre los de reciente creación, habría que citar al «Grupo de aficionados de Marín».



que organiza una semana teatral, el «Historion 70», de Orense, el «DITEA», de Santiago, que sólo da vez en cuando hace teatro en gallego, el «Tespis», de La Coruña, que pertenece a la O.J.E., «Espérento, teatro joven», etcétera.

—¿Trabajas tanto en teatro como en cine. ¿A qué se debe esta duplicidad?

—Se debe a que tenemos grandes lagunas y debemos colmarlas en la medida de lo posible, y con la mayor urgencia. La situación es desesperante, y queremos

abrir caminos en todos los terrenos, sin que ello sponga por supuesto, ningún afán monopolizador. El trabajo en el cine lo iniciamos hace tres años. Ahora ya han surgido otros, y en Orense, por ejemplo, se va a celebrar, en enero, la II Semana de Ciné, a la que acudirán profesionales y críticos de fuera para debatir con nosotros las posibilidades de un cine gallego. Yo mismo, en realidad, me interesé antes por el cine que por el teatro. Fue Juan J. Valverde, hoy actor profesional, el que me introdujo en el mundo del teatro.

Cuentan de un sabio que un día...

—¿Crees posible la existencia de un teatro profesional en Galicia?

—No existe actualmente un teatro profesional porque no hay un público que lo exija. Debemos crearlo, sí, y esa es la tarea de los grupos independientes: potenciar una demanda teatral, aprovechando nuestra tradición de titiriteros y cómicos ambulantes. Pero las dificultades son enormes: la censura, la falta de instituciones que nos apoyen, la carencia de centros de enseñanza teatral, el hecho mismo de que el idioma no se enseñe en las escuelas.

—¿Sería fructífera la creación de un Teatro Nacional en Galicia?

—La situación es tal, que todo lo que se haga será fructífero. Pero no creo en esa solución, porque está demostrado que si el teatro no lo hacemos nosotros con nuestros propios medios, nadie lo hará. Nadie nos ayuda, y no confío en que se nos ayude desde fuera.

—¿Está abierta vuestra generación a las corrientes teatrales externas?

—Las influencias exteriores, aunque aisladas, existen. El teatro gallego es un teatro subdesarrollado, pero hay, no obstante, una minoría informada que sabe lo que se hace fuera, desde Artaud a Brecht, pasando por el moderno teatro japonés.

—¿Puedes hablarnos de lo que se ha hecho en teatro infantil?

—Casi nada. En algunas escuelas se empieza a trabajar ahora en este sentido, pero lo hecho es muy insuficiente todavía. Yo escribo un teatro de adultos para niños, pero soy partidario de que los niños hagan su propio teatro en las escuelas. Uno de los pocos puntos positivos es la creación de un premio de teatro infantil por la Agrupación Cultural O Facho, de La Coruña. Van a publicarse ahora siete obras presentadas al premio y ello proporcionará, sin duda, una buena base para desarrollar este tipo de teatro. Pero lo importante sería que algún grupo se especializara. Sólo así es posible realizar un trabajo riguroso.

—Se han organizado últimamente en Galicia algunas muestras y semanas teatrales. ¿Crees en la utilidad de tales manifestaciones?

—Desde luego. Las Jornadas de teatro de Vigo, por ejemplo, han traído a varios grupos de fuera, y eso es siempre muy útil. Pero creo que la iniciativa más importante fue la «II Mostra de teatro gallego» de Ribadavia, organizada por «Abrente». Esta Mostra tiene un gran valor en la historia del teatro gallego de posguerra. Permite que muchos grupos, hasta entonces aislados, se conocieran, y creó, además, un premio en cuyo jurado figura Ricard Salvat, que pudo aportar sus conocimientos acerca del teatro que se está haciendo en otros sitios. Ahora se está preparando la II Mostra y, aunque las dificultades económicas y administrativas son muchas, espero pueda llevarse a término. Todos los esfuerzos son, ahora, extremadamente fructíferos, y no puede prescindirse de nadie. Pero en este sentido, y para terminar, quisiera llamar la atención sobre un hecho que me parece grave: el desconocimiento que existe en Galicia de la figura de Eduardo Blanco Amor. Incluso mientras estuvo en América trabajó por Galicia intensamente. Regresó hace seis años, y está luchando como un joven. Yo le considero, al menos, como el Castelao de nuestra generación.

J. M.