

REAL ACADEMIA GALEGA

IMPORTANCIA DO PÚBLICO NA REVELACIÓN TEATRAL

DISCURSO LÍDO O DÍA 25 DE FEBREIRO DE 1978
NA SÚA RECEPCIÓN PÚBLICA, POR

DON XENARO MARIÑAS DEL VALLE

E RESPOTA DE

DON MARINO DÓNEGA ROZAS



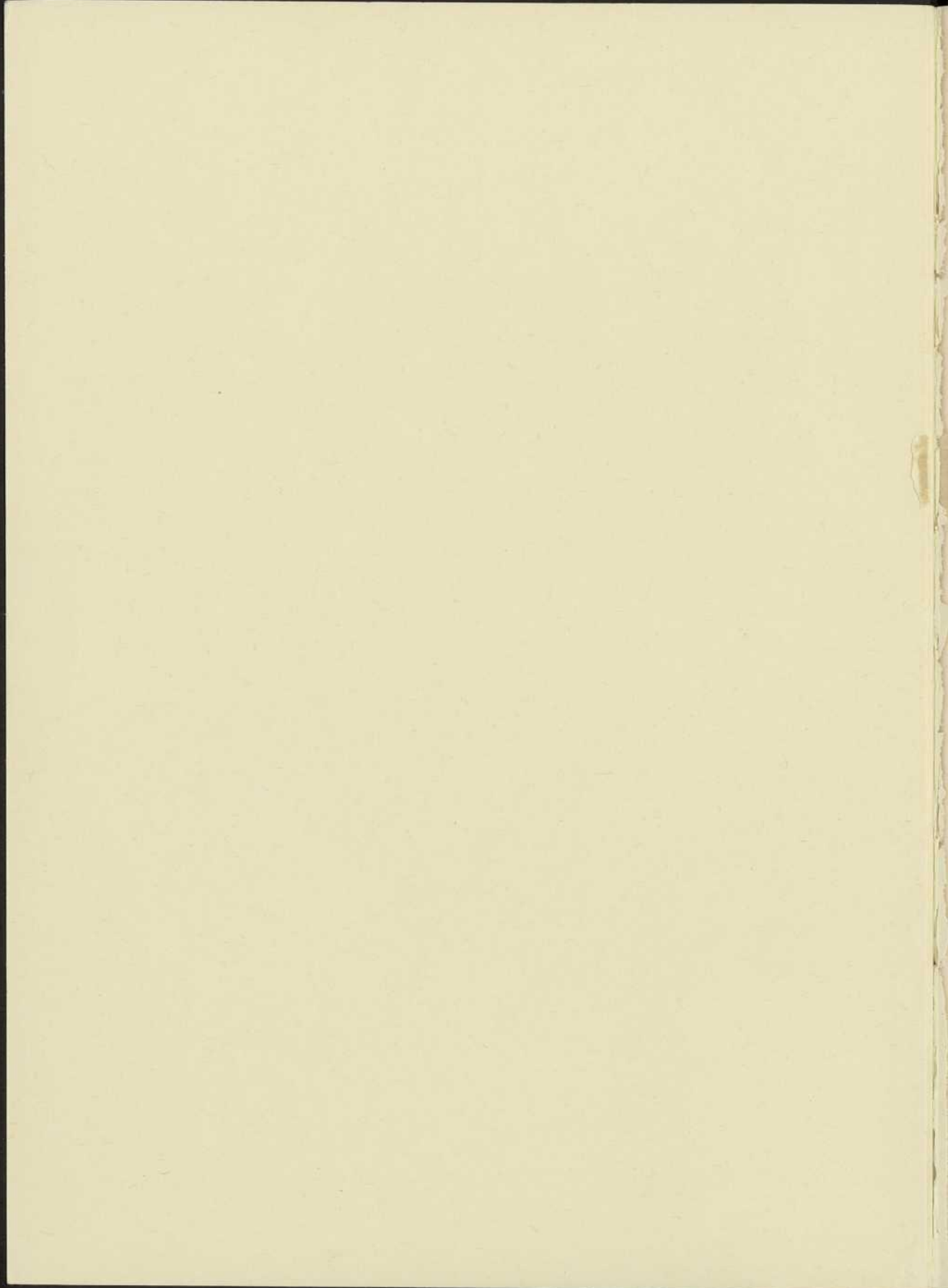
REAL ACADEMIA
GALEGA

A CORUÑA

F-9530

Biblioteca

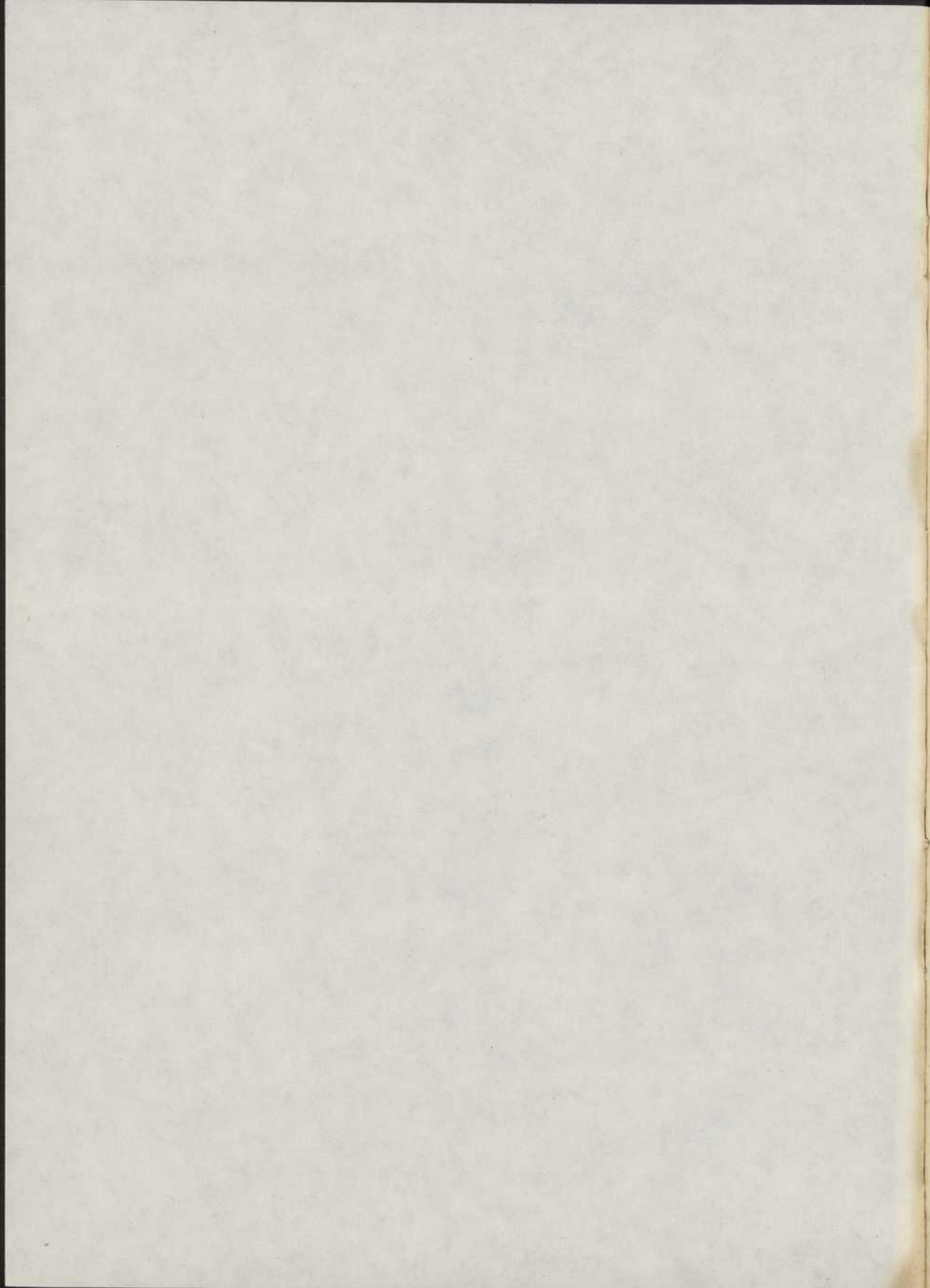
EDICIÓS DO CASTRO
1979



IMPORTANCIA DO PÚBLICO
NA REVELAÇÃO TEATRAL

IMPORTANCIA DO PÚBLICO
NA REVELAÇÃO TEATRAL

EDITADO POR JOSÉ DE SOUSA A. SILVA



REAL ACADEMIA GALEGA

IMPORTANCIA DO PÚBLICO
NA REVELACIÓN TEATRAL

PRESENTE EN O DIA 21 DE SETEMBRO DE 1974
IMPORTANCIA DO PÚBLICO
NA REVELACIÓN TEATRAL

É RESPONDA DE

DON MARINO DÓNEGA ROZÁS



EDIÇÕES DO CASTRO
1974

IMPORTANCIA DO PÚBLICO
NA REVELAÇÃO TEATRAL

REAL ACADEMIA GALEGA

IMPORTANCIA DO PÚBLICO NA REVELACIÓN TEATRAL

DISCURSO LÍDO O DÍA 25 DE FEBREIRO DE 1978
NA SÚA RECEPCIÓN PÚBLICA, POR

DON XENARO MARIÑAS DEL VALLE

E RESPONSTA DE

DON MARINO DÓNEGA ROZAS



EDICIÓS DO CASTRO
1979

REAL ACADEMIA GALEGA



R41568

IMPORTANCIA DO PÚBLICO
NA REVELACIÓN TEATRAL

DISCORSO LIDO O DÍA 22 DE FEBREIRO DE 1979
NOS SALAS DE EXECCIÓN PÚBLICA, POR

DON XENARO MARIÑAS DEL VALLE

E RESPONDA DE

DON MARINO DÓNEGA ROZAS



EDICIÓS DO CASTRO
SADA - A CORUÑA

ISBN: 84-7492-004-3

Depósito Legal: C-120-1979

Imprenta Moret - Marqués de Amboage, 16 - La Coruña
1979

DISCURSO
DE
DON XENARO MARIÑAS DEL VALLE



DISCURSO
DE
DON XENARO MARINAS DEL VALLE



EDICIÓ DO CASTRO
TARDE - A NOITE

ISSN: 0439-0144

Deposito Legal: O-116-1976

Imprenta Moral - Mosende de Arboizade, 14 - La Coruña
1976

Señores Académicos

Desde o intre mesmo en que houben coñecimento da vosa sorprendente decisión de me chamar onde vos para con vos compartir as nobres tarefas desta Academia, foime non posíbel travar a cisma indagadora de cuales serían os méritos que en min pudedes ver (máis como espellismo enganador que realidade tanxibel) que fosen parellos aos tantos e tan cumpridos como en vos son recoñecidos por cuantos dalgún xeito nos interesamos pola cultura galega. Chego a este momento apavurante e ineludibel sen resposta esclarecedora das miñas dúbidas. Chego, asemade, admirado da miña audacia (eu, que me teño por espírito pouco audacioso) de ter aceptado honra tan desmedida que nin ás portas dos meus soños petara algunha vez.

Non ousou ver na miña escasa e pobre produción literaria e no intento (non máis que intento) que puxen en incrementar con algunhas breves pezas o desmedrado inventario da nosa dramática, a causa ou orixen do voso xentil chamamento. Outros serán, que a min se me ocultan, os motivos que vos proiron a tenderme as vosas maos amigas, xa que sen motivo algún nono fariades, téñovos por reitos e xustos varóns incapaces dunha arbitrariedade desrazonada; mas tamén capaces de erro como toda criatura humá. Cualesquera que sexan as razóns e motivos que requiren, a voso xuício, a miña presenza nesta casa, seguro estóu que fitan única e exclusivamente ao superior interes da Academia, e así, sexa a que for a laboura que me asignedes, respóndovos desde xá, senon do acerto —sempre condicionado polas posibilidades de cada ún— si de acollela co meirande entusiasmo e dedicación, por humilde e escura que sexa, conscio de que así acaerálle mellor a que é de natural escuro e humilde. Aquí veño, non estourante de ufanía por un triunfo alcanzado con máis ou menos merecementos, senon como quen entra pola porta de servizo para se pór ás ordes dos que máis saiban e mellor ordenen. Veño, non a receber premio ou soldada por un traballo feito, antes como aprendiz de futuros traballos que o agarimo do voso maxisterio faráme máis doados e levadeiros, pois si sempre fun, sonno aínda e espero morrer sendo un espírito revoltado, toda a

miña rebeldía amolece e prona con voluntaria e respeitosa venia ante a única autoridade aceptabel: a autoridade do saber.

Cadróulle a don Antonio Iglesias Vilarelle un mau sucedáneo. Ben merecía o ilustre compositor que fundou e dirixiu a Coral Polifónica de Pontevedra quen hoxe pudese falarvos devagariño e con autoridade do seu labor dedicado e fecundo a prol da música galega; pero eu, mal de min! ando menestero-so de máis de cultura musical que agora me permitira argallar uns elocuentes párrafos de merecida louba ao meu antecesor académico, e ista recoñecida deficiencia é unha mágoa dura que neste momento preme o meu espírito. O meu contacto coa técnica musical foi breve, lonxano e estéril. Data dos verdes anos da infancia en que toméi leccións dos mestres Morales, pai e fillo. Naquelas clases tiven por compañeiro ao poeta Emilio Pita que xa era tamén camarada de primeiras letras. Emilio chegou ao musicólogo que sabedes; pero de min nada puderon sacar adiante aqueles esforzados mestres.

Confesada esta miña incapacidade e ignorancia da arte que gurgullaba arreo na alma lírica de Iglesias Vilarelle comprenderedes a miña parquedade e temor ao pronunciar unhas palabras que sirvan de amorosa recordación e homenaxe a quen, por outra parte, nada precisa das miñas loubas que pouco valor habían ter en cuanto que vindo de tan ignaro panexirista. Outros aplausos máis valiosos el recolleitou arreo a fronte da Coral dos seus amores, así da crítica máis competente como dos públicos de cuanto lugar visitou para levarlle o regalo insuperabel do seu arte, ofrecido sempre coa largueza e a modestia dunha alma fidalga que non apetecéu neste mundo outra misión que derramar con pródiga mao o Ben e a Beleza.

Sirva o dito, con ser pouco, como testemuña de admiración e respecto a quen me precedeu no escalafón académico nesta cerimonia de relevo na que tanto e tanto saí perdendo a Corporación que me afilia.

IMPORTANCIA DO PUBLICO NA REVELACION TEATRAL

Parece que a elección dun tema de discurso ha de vir determinada por un coñecemento profundo da materia a tratar; pero cuando, como no caso presente, ándase minguado (con máis precisión e certeza debera decir valdeiro) de maxisterio algún en todos e cada un dos ramos do saber, a escolla será ditada por outras razóns de menos peso, e se me apurades, sen razón ningunha, o que sería máis grave e pouco serio, por cuanto non quixera eu encontrarme falto de toda razón ao emprender ante vós este, máis que discurso, monólogo ou soliloquio dramático, en dramático momento da miña vida escura que con máis prodigalidade que xusteza tirástedes para a luz, unha luz que me fai piscar os ollos, porque as miñas meniñas non estan afeitas ao claror e luminosidade que resplandece neste nobre fogar da cultura galega.

Se non por aquela razón de superior coñecemento, parecéume cuase obrigado elexir un tema relacionado co teatro, e máis concretamente co teatro galego, por consideración a que o máis da miña reducida obra publicada é teatral, ou en certo modo aproxímase de selo se atendemos á forma dialogada en que se apresenta. Ben sei, sabémolo todos, que non abonda esta forma para calificar de teatro unha obra así escrita e que outras características constituen e conforman a teatralidade tanto ou máis que o propio parlamento; pero non sería sincero ocultar, nen soslaiar, que escribendo de tal xeito o meu fito atinxía mais ou menos propositadamente as tábuas do palco escénico, ao que, por gracla que nunca agradecerel bastante aos grupos interpretantes, algunhas pezas chegaron, e aínda traspuxeron as frontelras da nosa patria e das miñas esperanzas, se algunha vez tanto eu ousara esperar.

Refuxir á calificación de discurso para lle chamar monólogo a esta miña cisma de hoxe en torno a algunha faceta do complexo teatral, parecerá establecer un certo parangón entre esta aula académica e un collseu de teatro; mais non se vexa nelou cousa que pretenda desmerecer o rango académico, que a min, neste intre, máis que a ninguén me corresponde respeltar. Por outra parte, non son primelro en por de manifesto esta correlación que a primeira vista pareceralles a al-

guns, a máis de desrespeitosa, disparatada. Parecerálles así porque teñen, sen dúbida, un concepto excesivamente frívolo do teatro, cando o certo é que a frivolidade non fai acto de presenza máis que nun certo teatro comercial (chamado burgués sen que pase de ser teatro feito por algún aburguesado), e que non merece ser tido en conta, nen siquiera para combatelo, porque el mesmo leva dentro de sí o verme que o apodrece e deita no olvido irremediabel tras efémera aparencia de vida. Xa Buero Vallejo, no seu discurso de ingreso na Real Academia Española, comenzou salientando as semellanzas por el vistas entre ambos locais, esclarecendo cumplidamente que nada despeitivo ha de acharse na confrontación. Como el, aínda que a enorme distancia intelectual, eu síntome hoxe representando un papel, un papel de académico, un papel que ultrapasa todas as miñas dotes naturais e finxidas. Finxidas no senso en que o poeta, a igual que o actor teatral, «Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente», según os felices versos da autopsicografía de Fernando Pessoa.

Pretende xirar este meu soliloquio dramático en volta e re-volta da nosa carencia teatral, poñendo o acento na inmaduridade e ausencia do elemento «público», que eu estimo o máis característico e imprescindible de cuantos conforman e integran o complexo da arte dramática. Foi utilizado aquí o vocabulario «carencia» no duplo senso de «non ter» e «necesitar», que sabido é que muita cousa podemos non ter e tamén non necesitar; pero carecemos, non temos e necesitamos, dun teatro, necesitamos porque un pobo sen teatro ha de ser un pobo triste como un neno sen brinquedos e sen xogos. se apetecemos unha Galiza que sinta a alegría de vivir temos que darlle un teatro como damos un xoguete a un raparigo. Nos xogos infantís parece-me albiscar as orixens remotas do teatro. Que outra cousa fará a neniña que en papel de nai arrola un boneco ou o rapaz que sen cabalo gallopa polo campo como un indio comanche, senon representar, dar corpo a un personaxe, facer teatro? Eu teño visto eses rapaces deitar feridos de imaxinaria frecha enemiga contorsionando o corpo e compondo o xesto de dór como non melloraría un experimentado actor adulto.

Calculo que xa nos tempos primixenios da humanidade, cando aínda ningún arte prendería na alma inxel do home, o teatro nascía: os fillos daqueles rudes homes primitivos tratarían de imitar coa maior fidelidade as atitudes, cautelas e movementos dos pais velando a captura dos venados, e con este xogo-teatro adestraríanse para a vida futura que lles correspondería vivir. Aínda hoxe, para a vida que nos corresponde vivir haberá de adestrarnos o teatro que de tal se prece; que non será o de

enredo e corrillada de rueiro ou de salón que tanto se veu prodigando no noso repertorio. O excelente, o auténtico teatro, ha de participar tanto de esparcemento, distracción e xogo como de treinamento e ensinanza; mais non se tire desto o meu apadriñamento dun teatro propositadamente didáctico, senón na xusta medida en que, con intención ou sen ela, toda manifestación de arte leva implícita unha lección.

Urxe, antes de máis nada, proporcionar a Galiza ese xogo de adestramento de que carece, porque con él facilitarémolle o seu progreso e aínda a súa supervivencia como pobo dono dunha singular personalidade irrenunciábel. Nesa obra vital todos podemos e debemos ter lugar, ferramenta e ilusión para o traballo, porque o teatro é unha aventura estética que ningún artista, sexa cal fora a súa especialidade, debera descuidar, xa que ela oferécelle o camiño máis directo e máis eficaz para se inxerir activamente na sociedade, e mália do artista que non procure unha inxerencia activa na sociedade en que vive, pois non deixará tras de sí obra que perdure. Ningunha laboura de arte, e muito menos a arte do teatro, constitúe un fin en sí mesma, sen relación e sintonía coa sociedade, coa vida colectiva. O artista debe espreitar e sopesar a vida, non tanto como artista, senón como home, como home ligado a outros homes, outros homes aos que a obra de arte vai destinada, sendo evidente que ningunha encontra o destinatario máis próximo que aquela do teatro. Todo artista debe sentirse convidado a esa aventura estética, que de ningún xeito ha de considerarse exclusiva dos literatos, pois o teatro non é máis literatura que plástica, cadencia ou movemento. Castelao comprendeuno así e, neste como en tantas secuencias da súa vida e da súa obra, dou exemplo a seguir.

Pola miña parte, algunha vez teño confesado que a miña orientación cara á literatura dramática non foi produto dunha inata ou temperamental vocación, e muito menos dun íntimo convencimento de posuír particulares dotes para o seu cultivo. Chamóume a camiñar por tal sendeiro o velo eludido de pasos máis firmes que transitando por él o alargasen. Por aquel tempo da miña mocidade aínda non ben desligada das aulas do instituto, o inventario que se podía facer da nosa produción escénica era escaso e de pouco valor transcendente. Así o proclamaban autorizadas voces preocupadas polo tema. Non estará por demáis que lembremos algunha:

«como elemento representativo —escribía Jacobo Casal, pulcro e parco escritor coruñés que muitos recordaredes— da modalidade artística máis fácilmente ase-

quible e que máis profunda marca pode causar na conciencia popular, o teatro é das nosas artes definidoras a que ven tomando un cauce torvo e tan fatalmente pernicioso que ben se pode fixar como unha das tarefas da nosa personalidade. E decir, que, afirmamos, de modo resolto, que un dos obstáculos máis serios para a xusta e reparadora valoración do módulo artístico galego, en xeneral, é a torpe e limitadísima concepción escénica en que teñen desenvolvido hasta o presente as súas ideas bastante uniformes casi todos os nosos contados autores».

E non se mostraba menos rotundo Antonio Villar Ponte, que repetidas veces tentou o tema, cando afirmaba:

«Pola dagora o teatro galego aínda non saiu dos primeiros balbuceios. Iniciouse, como quen dí, no refugallo do romanticismo e do realismo, tendo por guieiro a literatura escénica castelá do seu tempo que xa era calco servil á súa vez da peor e mais serodia literatura escénica do mundo».

Por último, porque non é necesario aborrecervos con inzamento de citas, no artigo DA GALIZA RENASCENTE, publicado por Vicente Risco na revista A AGUIA, de Porto, órgano da Renasença Portuguesa, lémos o mesmo fallo de insuficiencia:

«En mais ruins condicións áchase o renascente teatro galego. Apesares dos éxitos verdadeiramente grandes dalgúns obras, o noso teatro non chegou aínda a ter máis que unha vida irregular e intermitente, entregado por completo aos «amateurs»».

Vaia de pasada, que aos «amateurs» non estaba entregado somentes o teatro, senón toda a literatura galega, e aínda hoxe, despois de tantos anos andados, a situación pouco tera cambiado. A unanimidade era grande, por non decir total, ao calificar de pobre e nada ambicioso o noso teatro, pobre en cantidade e calidade, sen que este recoñecemento entrañe menosprezo algún para cuantos teimaron abrir esa vía de comunicación cos medios que tiñan ao seu alcance; polo contrario, a aqueles desafortunados «bandeirantes» da nosa escena deberemos respeito e agradecimento.

De concordo con Villar Ponte, prescindindo dalgún que outro antecedente de mínima importancia, podemos dar por nacido

o noso teatro no ano 1882, coa publicación de A FONTE DO XURAMENTO, de Francisco María de la Iglesia. Logo despois habían de pasar nove anos até a aparición doutro drama en galego, A TORRE DE PEITO BURDELO, de Galo Salinas aínda ben que non careza de todo fundamento situar entre as dúas o PEDRO MADRUGA, drama do dicionarista Juan Cuveiro Piñol, que non se dou impreso até 1897; pero sábese que era coñecido de tempo antes, e concretamente o semanario pontevedrés EL OBRERO, que dirixía Rogelio Lois, publicou no número de primeiro de decembro de 1890 unha breve escena de tal peza, entresacada, según se dice dun manuscrito inédito, manuscrito que probabelmente obraría en poder de Lois, dada a amizade que o unía co autor.

Ben pouca cousa no decurso dunha década, seguida de longo silencio até a posta en escena das obras, xa en prosa, de don Manuel Lugrís, e algo máis tarde as plausibeis aportacións dramáticas de Armando Cotarelo. Antonio Villar Ponte e algúns outros autores menores e folcloristas, sen deixar de mencionar un drama, O FIDALGO, de San Luis Romero, non polo seu verdadeiro valor, senón polo éxito de público, e aínda de crítica, que acadou no seu tempo.

Tal era o panorama teatral que podían albiscar os meus ollos, pois non había máis, ou pouco máis era o que había, dado que até entrado o ano 1927 non había de aparecer a belida comedia de remate ledo A FIESTRA VALDEIRA, de Rafael Dieste. Con esta comedia iniciábase felizmente a desexada descolonización, anovación e posta ao día do retardado teatro galego. Por máis que sen inmediatos continuadores, esa peza ficará para sempre como un fito miliario demarcador de opostas direccións en cuanto á concepción do teatro na Galiza. A partir dela, cuantos teimaron algunha vez escribir para a escena galega, víronse obrigados a alzar considerabelmente o seu punto de mira. Poden ter acertado ou non, máis uns, menos outros; pero o albo, a diana a que apuntaban xa non era máis aquela do «calco servil» do teatro con que as compañías españolas prostituían os escenarios dos nosos coliseus provincianos fronte a un público de estragado paladar que nen sentía apetencia doutra cousa nen barrunto tiña siquera da súa existencia. Non faltaban antre os fornecedores de tan insípida mercancía teatral algúns escritores de natalidade galega que non aportaron á dramaturxia de lingua castelá cousa de máis ou menos do que legaron á galega os que optaron pola expresión popular da súa terra.

Se pouco satisfactoria a marcha do noso teatro (reférome sempre a aqueles anos da miña iniciación cultural) en cuanto

a textos, as dificultades en cuanto a realización escénica eran, e sonno, asemade, arestora, de muita máis embergadura e difícil salvación. Escreber un drama ou unha comedia non constitúe máis que unha primeira fase de creación dunha obra de teatro. Para que se realice plenamente e se complete a colaboración que corresponde ao escritor é imprescindible a interpretación escénica, a colisión emotiva con un público, sen esta fase última non se cerra o círculo da produción dramática. Aquí, no encaixe desta dovela clave, é que topamos co obstáculo máis groso. Sobre ningunha outra manifestación artística pesan tanto as circunstancias socio-económicas e políticas en que haberá de desenvolverse, e as taes circunstancias representan na Galiza unha traba e un lastre que entala os máis entusiasmados propósitos. Era casi igual naquela Galiza finisecular que únicamente contaba con unha cidade, A Coruña, que excedese os 40.000 veciños, que na dos anos vinte da miña mocidade, que nesta dagora de máis logrado incremento urbano. Sabido é que o non contar con unha cidade grande é unha desvantaxa máis a engadir ao mantimento dunha empresa teatral, sen a grande concentración urbá de Barcelona difícilmente o teatro catalán houbera alcanzado os cimos a que chegou e logra manter.

Hemos, pois, de considerar con indulxencia o escaso labor realizado, atendendo ás tantas circunstancias adversas que se atravesan no camiño a recorrer, camiño, este do teatro, que non é fácil ainda en países de lograda madurez política e cultural. Si nun país como os Estados Unidos de Norteamérica, rico, libre e populoso, encontraba a representación teatral o seu número de dificultades que o dramaturgo Elemer Rice pormenoriza no seu libro *TEATRO VIVO*, de 1959, calcúlese que esas dificultades multiplícanse desmesuradamente na nosa pequena, pobre e colonizada Galiza.

Na Inglaterra do XVI, como é sabido, as compañías de teatro traballaban baixo a protección dalgún gran señor, que incluso lles prestaba o seu apelido e tiña a gala e nobre fachenda o patrocinio desa actividade artística, que alcanzou, así, un florecemento non igualado por calquera outro país na mesma época. Tivéramos na Galiza grandes señores coa mesma afición e desprendimento e o noso teatro sería o que hoxe non é. Pero os grandes señores non se dan en pobos que aceitan rendidos o señorío, senón naqueles outros que o denuncian e protestan. Quérese dicir, en pobos dignos, porque, como o sangue polo corpo, a dignidade dos pobos circula por todos os membros, de pes a cabeza, e tamén os señores forman parte do corpo

popular, son pobo por máis que se teñan elevado e refinado. O abaixamento do pobo trae consigo, inevitábelmente, o abaixamento da élite, e únicamente dun pobo revoltado pode surdir a gran figura do dirixente superior, que tamén á súa vez se deteriora e perverte en cuanto que ese pobo se lle someta incondicionalmente.

No repaso da breve historia da nosa escena, vía eu que se fixera pouco, o desenvolvemento fora pequeno; pero o esforzo fora grande, e nunca agradeceremos bastante a cuantos algunha vez subiron a un palco escénico para dar espresión e corpo a un texto de teatro galego, por sinxelo que parecece. Fixérase pouco porque fora feito por poucos e en estado de menesterosidade absoluta.

Por máis que o tema desta lería quera referirse ao factor «público», penso que non estará de sobexo render un pequeno homenaxe de lembranza a algúns dos nosos actores, con especial deleitación aos que recordo personalmente, siquera sexa coa vaguedade que preside as máis das miñas lembranzas infantís.

A falta dunha crítica teatral (a pouca que hai reférese únicamente ao texto literario) non nos permite coñecer hoxe as facultades e méritos interpretativos daqueles actores e actrices que tomaron papel nas primeiras representacións da nosa dramática; nen importarán muito os taes méritos comparados co valor cuase heroico de se expoñer a falarlle a unha sociedade nunha lingua por ela proscriba, refugada como espresión vil de plebe inculta, o destemido valor de presentarse ante un anti-público do que pouca adhesión e estímulo cabía esperar.

Cronolóxicamente, primeira atriz do noso teatro, incarnando a protagonista de A FONTE DO XURAMENTO, estrenada o 13 de agosto de 1882 no Liceo Brigantino, da Coruña, foi unha rapaza francesa, Noelia Rofast, cuio pai inmigrara das terras do alto Garona a establecer unha industria textil. Sabemos, por algún descendente indirecto, que era muller de rara beleza e talento; pero non podemos achar explicación ou noticia de cómo chegou a presentarse ao público empregando un idioma que non era o seu nen do seu novo ámbito social, o que o señorito autóctono tiña por nada elegante, impropio de quen se considerase mínimamente instruído. De cualquera xeito que fose, aí ficará unha débeda de gratitude para coa Francia que anos andados había de saldar cumpridamente unha outra rapaza coruñesa dedicando todo o seu talento, grande certamente, á escena francesa. Obvio será esclarecer que me estou referindo a María Casares.

Que nunca faltou en absoluto interés pola creación dun teatro galego próbaos a cantidade de grupos amadores que uns tras outros fóronse formando ao longo do tempo en diversas vilas e cidades da Galiza, desventuradamente con efémera vida e actuacións tan distanciadas e intermitentes que nunca posibilitaron a formación de verdadeiros intérpretes. O oficio de actor ou atriz precisa como ningún outro de aprendizaxe continuada, só despois de muito andar nas tábuas acádase o dominio completo de voz, corpo e movemento sen o cual non hai actor que certamente incarne un papel por máis secundario e fácil que apareza. Non hai papel para quen o ámbito de entre bastidores e bambalinas non lle resulte tan familiar como o da propia casa. O grupo de máis longa duración (de tres a catro anos) e de máis continuada actuación, foi o da Irmandade da Fala coruñesa, que, aínda que sen grandes ambicións artísticas, montou cuanto texto galego había naqueles momentos, e aínda botou mao dalgún portugués, desafortunadamente elexido, por certo, xa que, senón muito, algo sí había de máis interés e calidade no teatro de lingua irmá. Non era quen Julio Dantas para tragar ao incipiente teatro galego algo do que carecese. Obras súas como MATER DOLOROSA e ROSAS DE TODO O ANO, que alí se deron (probablemente por influencia de Fernando Osorio), non melloraban nada algunhas dos nosos autores e aínda resultaban inferiores ás comedias dramáticas dos poetas Ramón Cabanillas e López Abente, que con A MAN DA SANTIÑA e MARIA ROSA, quixeron xenerosamente contribuir, moi dignamente, ao alargamento do noso exíguo repertorio teatral.

Con mellor atino na elección, tamén subiron a aquela escena en adaptacións feitas desde as versións casteláns, algunhas pezas extranxeiras como O PAI, de Strinberg, AS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR, de Shakespeare, O AVARENTO, de Molière e LYSISTRATA, de Aristofanes. Algunhas destas adaptacións aínda se conservaban nos arquivos da Irmandade no ano 36, cando o local foi invadido e esvaciado polos seguidores da sublevación militar.

Naquel salón da avenida da Marina, que vagamento lembro garnido con óleos e dibuxos de artistas galegos nas paredes e alí nun ángulo, un enorme busto en xeso de Porteiro Garea, obra de un Díaz Baliño, que un día, na preparación dun ensaio, caeu polo chan e esnaquizouse de xeito que non houbo maneira de o recompor; alí, evolucionaban con entusiasmada dedicación, domingo tras domingo, con abundante asistencia dun público amigo e compracente: Carmen Chao, dada para os papéis dramáticos, Elvira Bao, representante da matroa galega, forte para

o traballo, xenio vivo e corazón aberto, Carmen Meléndrez, Chelito Varela, miudas e vivaces para incarnar a rapariga nova e sinxela. Entre os varóns recordaremos a Luis Lafuente, Manuel Lemus, Bernardino Varela, Víctor Casas, o máis novo, daquela en galán mozo, que había de morrer fronte a un pelotón de fusilamento nos comezos da guerra cívico-militar española do ano 36, e a quen Otero Pedraio dedicou un dos capítulos do LIBRO DOS AMIGOS, pero sen facer alusión a aquela primeira actuación artística do malfadado Víctor. Tamén, algunha vez, non reparou en tomar papel, levado da súa ben coñecida afición polo teatro máis que polas súas dotes histriónicas, Antonio Villar Ponte, colaborador principal na adaptación das pezas estranxeiras que atrás fican mencionadas.

Alternaron na dirección escénica daquel alento, Leandro Carré, que como autor, director e algunha vez actor, mantivo a afición polos anos da súa vida, ben que, tudo hai que decilo, aferrado sempre a moldes caducos dun teatro sen porvir, e o antes citado Fernando Osorio, invulgar personaxe, igualmente actor e autor, de quen Marino Dónega acertou a deixarnos unha celmosa semblanza nas páxinas da revista GRIAL. Tamén Alvaro Cebreiro, por aquelas datas un rapaz que empezaba a tirarlle punta aos lápices, andaba por alí, de pucha calada até as orellas, axudando a arranxar algún pobre decorado.

Si esto non era todo, era cuase todo, e se non bastante para afirmar que algunha vez tivemos teatro, sí bastante para afirmar que saudades del húbonas en todo tempo. Endebén que así continúa sendo para non perder a esperanza de obter algún día vindeiro máis e mellores logros, que no aspecto literario xa se estaban alcanzando mercede da máis alargada perspectiva que caracteriza a nova xeneración de autores.

O pobo galego non é excepción en sentir e apetecer o teatro como calquer outro pobo da terra, tanto os que non levantaban cabeza da inorancia, da opresión e da miseria como os privilexiados da instrución, da liberdade e da riqueza. O interés das clases populares da Coruña (insisto nesta localización, non por descuido, desdeño ou menosprezo do labor realizado en calquer outro lugar, senón por ser o que máis directamente coñezo) polas representacións teatrais, ven de lonxe e manifestouse espontánea e ininterrumpidamente, mentras as liberdades públicas o fixeron posibel, como final das festas do Antroido, co montaxe dun xeito de revista, falado e cantado, cuase sempre bilingüe, no que se reproducían e criticaban burlescamente os máis saintes acaecimentos do ano finiquito.

A tradición, como dixemos, viña de lonxe, mais é a partir

do ano 1877 que se dou en chamar a estas pezas de grande raigaña e participación popular «apropósitos», extraña denominación cúa orixen teño sen escrarecer debidamente. Comenzaron sendo sermóns burlescos ao xeito dos declamados por goliardos e xograres na época trovadoresca e pararon convertíndose en verdadeiro espectáculo teatral. Prumas prestixiosas da nosa literatura, como Amador Fernández Diéguez, Manuel Amor Meilán e Eladio Rodríguez González, entre outros máis, non tiveron a desdoiro exprimer o seu inxenio na composición dalgún «apropósito». Correntemente adaptábanse para os cantos e bailados músicas populares ou das modas do momento; pero algún apareceu ennobrecido con partitura propia, expresamente composta por Castro Chané. Aqueles homes sensíbeis ao seu entorno, acertando coa verdadeira misión do intelectual, non regateaban a súa colaboración para soste e dignificar un arte criado polo pobo espontánea e libremente.

Os comediantes eran xente do pobo que a sí mesmo se representaba. O guarda municipal, ou «chapurro», o barrendeiro, a aguadora, a peixeira, expresábanse en galego; as autoridades e xente de pro soían facelo en castelá. Teatro eminentemente popular, este do «apropósito», así como nas antigas farsas montadas para solaz e divertimento dos beneficiados, o rústico era sempre o pandote e faime-rir; aquí, no «apropósito» do pobo, era con máis frecuencia o representante da autoridade e o señorito ou señorita señoriteira que levaba a pior parte. Os humillados e ofendidos de todo a ano tomaban divertida revanche nestas festas post-carnavalescas nas que ferretados e ferreteiros aplaudían unánimes. Autor, actores e público uníanse en estreita colaboración, todos sentíanse como oficiantes nun rito que todos aceptaban a enteira vontade.

Independentemente da valoración artística de taes espectáculos, pódese afirmar sen reparo serio que aquilo era teatro, teatro vivo, con público participante, como é participante o público dos espectáculos desportivos. Esa «hinchada» ou «torcida» que nas gradas dun estadio de fútbol síntese parte integrante do espectáculo que presencia, é o público que precisa un teatro para se fortalecer e realizarse por enteiro, é o pobo revulsionado por un entusiasmo común, é o pobo apertado por un interés colectivo.

O colapso a que chegaron nas últimas décadas franquistas aquelas festas de tan vella tradición e inegábel adhesión popular, é boa proba de cuanto gravitan sobre o teatro, máis que sobre cualquier outra manifestación de arte, as censuras e li-

mitacións das liberdades cidadáns. O teatro, como certas especies animais, non se reproduce en domesticidade.

Un bon exemplo, aínda que desnecesario: o teatro alemán, que marcara nos anos de entre guerras un fito eminente na historia da arte dramática, chegada a brutal dominación nacionalsocialista, houbo de desenvolver as súas actividades en múltiples países menos no propio. Durante ese período veron a luz no exilio cerca de cincocentas pezas en alemán, mentras que a produción interior foi escasa e, en xeneral, desimportante. Zürich foi o principal baluarte da escena alemá naqueles anos en que do outro lado da fronteira non se permitía máis expresión colectiva que os desfiles e concentracións multitudinarias, coa aparición sempre espectacular do furer entre grandes bandeiras e cruces gamadas. Sen dúbida que podemos ver en todo aquilo unha ambición de teatro; pero limitado á escenografía e o monólogo incontestábel do dictador.

O teatro é o mellor aparello pulsador do estado de educación ou dependencia dun pobo. Alí onde haxa un teatro florecente hai un pobo que vela as súas liberdades, alí onde un pobo se abandona esmorece o teatro.

Non se pretende con todo o que paragrafos atrás vai dito, presentar, nen por lixeiro, historia nen inventario do teatro galego, todo elo non pasa dunha sucinta evocación de ideas e recordos que bulían nas miñas mentes no tempo en que ousei aportar o meu esforzo a unha tarefa que si non estaba de todo orfa de talentos si estaba deficitaria de brazos. Non eran, evidentemente, os meus o bastante adestrados e fortes como para puxar e vencer o rezago de tan pesada máquina; pero sabido é que si un grao non enche o celeiro axuda ao compañeiro.

Non é doado establecer con firmeza todas as posibeis causas dese entrevistado rezago da dramática con respecto ao relativo incremento que a partir da renacementa decimonónica tomaron os demais xéneros literarios na nosa patria, con resaltada ventaxa en cuanto á poesía lírica; pero arriscome a afirmar que de ningún xeito radica nunha incompatibilidade do espírito galego, permeábel como ningún outro a toda comunicación, para con un arte que en grado máis o menos rudimentar é común a todas as razas e pobos do mundo, incluso os máis afastados da civilización moderna. Ven traguido esto a conto porque tense establecido, especialmente no fraterno Portugal, unha certa contraposición e impenetrabilidade entre o lírico e o dramático, e explicar, ou tratar de explicar, a falta do drama polo exceso da lírica. A este respecto, afirma categoricamente o ensaísta João Gaspar Simões:

«Por definición, lirismo e drama são atitudes antitéticas. No lirismo o conflito si o ha, ou cuando o ha, desvanécese no propio compracimento em que o poeta se entrega a confessar-nos o que néle é oposición e drama. A confissão é sempre un acto de purificación: de catarse. Confessándose o home liberta-se dos seus conflitos. Eis porque o lírico, mentalidade confesional por natureza, raramente é dramático.»

Tamén o dramaturgo e historiador do teatro portugués, Luis Francisco Rebello, trata de achar explicación para a escasa dedicación da intelectualidade lusa hacia a produción escénica nunha

«vocaçáo predominantemente individualista que, na medida em que aproxima os Portugueses da poesia lírica, o máis congenial de todos os seus medios de expresión artística, os afasta da poesia dramática.»

aínda ben que en liñas posteriores recoñece, como en afeito así é, que os máis salientes bultos daquel teatro: Gil Vicente, Antonio Ferreira e Almeida Garret, foron poetas.

Non é novidade afirmar que muitos son os caracteres psicolóxicos que aínda hoxe, despois de séculos de forzada separación, irmanan as almas de Galiza e Portugal. No ENSAIO DE PSICOLOGIA PORTUGUESA, de Francisco da Cunha Leão, encontraremos parágrafos, e aínda capítulos enteiros, aplicabeis íntegramente ao noso espírito galego, e con frecuencia o autor, recoñecedor desta unidade de alma, acude á nosa xente e aos nosos intelectuaes en procura de apoios ou confirmación e exemplo das suas teses. O lirismo é unha das características comúns máis salientes. Obra común son os vellos cancioneiros nos que non é doado distinguir a lingua nen o espírito dos trovadores de aquen e alen do Miño.

O lirismo como rasgo psicolóxico fundamental da alma galega, foi proclamado en primeiro lugar por Juan Vicente Viqueira, e ninguén, que eu saiba, depuxo seriamente en contra de tal aseveración, que polo contrario, muitos foron os que dentón para cá corroboraron e abondaron en favor.

Será, pois, o noso recoñecido lirismo unha causa máis da nosa suposta incapacidade dramática? Eu resístome a inculpar o lirismo galego como causa, cando menos causa primordial e decisiva, da nosa carencia dramática. Aínda direi que si algunha vez chegamos a contar con un teatro peculiar, a peculiarida-

de ha de vir dada precisamente por ese lirismo, ese lirismo que en nada perxudicou o florecemento magnífico do teatro irlandés, ese fenómeno extraordinario e pasmoso como un milagro: nun país pequeno, isolado, sometido a estraño goberno, con unha economía pobre, unha poboación emigrante e decrescente, sen grandes metrópoles (aínda Dublín, a capital, que centralizaba en grande parte a vida cultural, non era unha cidade populosa e o seu ambiente tiña moito de provincial), contra todas estas condicións desfavorabeis para a creación e representación teatral, apenas unha favorabel: a unánime efervescencia popular no empeño pola total manumisión, quérese dicir, unha causa pública, facilitou a aparición dun público e dun teatro que ocupou os altos lugares de todos coñecidos na dramaturxia universal. Aí fican os nomes de Singe, Lady Gregory, Yeats, Dunsany, Lenoz Robinson e Sean O'Casey, que non houberon necesidade de renunciar ao seu lirismo para deixarnos unhas obras de indiscutíbel eficacia escénica.

Máis perto de nós, en distancia e tempo, non houberon tamén necesidade de renunciar ao seu lirismo Valle-Inclán e García Lorca para producir o mellor teatro español do primeiro tercio deste século. Líricos son os que na actualidade en Portugal teiman con máis suceso na renovación daquel teatro.

Cuando un poeta falla na produción dunha peza teatral, é frecuente aceptar o fácil camiño de atribuir o fallo á condición lírica do autor e, consecuentemente, ao lirismo que na obra teña emborcado, pero non sempre é así, que tanto no poeta como no que non o é, pode darse a inabilidade ou falta de técnica para construír axeitadamente un drama-espectáculo. A unha peza ben construída, con todos os seus elementos correspondéndose armónicamente, o lirismo non fará máis cousa que engadirlle un escaque máis de beleza. Convén non perder de vista en ningún momento a converxencia que o teatro reclama de todas as artes, de todos os medios de expresión e comunicación, de todo arte e aínda artificio, para o logro do fin que o teatro se propón, e na proporción e equilibrio en que todos converxan estará a perfeición da obra. Como elemento de arte, expresión e comunicación, o lirismo non ten por qué estar ausente nen proscrito da escena dramática, pode e ha de participar na dose adecuada. De facto, está presente, ou presíntese, en toda obra prima do teatro universal de calquer época. Si ao recente teatro chamado absurdo lle retiramos o trasfundo lírico que del emana, ficaría a miúdo aproximado dun groseiro e vacuo espectáculo de circo, évos pola gracia lírica que se eleva sobor da vulgaridade e faise respeitar aínda dos que con el non

concordan, que soen ser os que teñen do teatro un concepto cativo de pasatempo burgués.

Non porque o lirismo teña moito de pasmo e por contra o partes do seu proceso: actos, lances, pasos, tempos... tudo sumáis do teatro ha de ser xogo e movemento, como indican as xeridas de constante traslación e cambio, ha, obrigadamente, de entorpecer a dinámica do drama. Por propia natureza sutil, non pode o lirismo ser obstáculo chantado no meio do camiño, antes será incerta liña de horizonte que convida a andar e coa que nunca pode tropezarse. Claro é, o será obvio decilo, que non precisa o lirismo estar necesariamente no texto, no parlamento; non, será máis ben, como unha poesía subxacente, eflorente do total conxunto ou contexto, será aquela «poesía do teatro» con que Cocteau tentaba substituir a «poesía no teatro». Penso que sen renunciar os galegos a aquel «rasgo psicolóxico fundamental» da nosa alma, como a calificou Viqueira, podemos conseguir un teatro en cuanto que a nosa actual dispersión se centre nun afán común ou nacionalidade, en cuanto unha tarefa de todos e para todos ligue en pobo as nosas individualidades (individualidade e dispersión sí que vexo eu enemigos do teatro) e así constituamos público, que non é outra cousa que pobo aglutinado, presente, e comprometido nunha empresa común, alertando, vendo unha cousa pública. Vendo e vivindo, porque vivindo o que é ha de estar o público de teatro.

Non é por un acaso fortuito que xurde no Portugal do cincocentos, cumio da expansión ultramarina, a figura de Gil Vicente; na Inglaterra isabelina, empeñada en asentar os alicerces dun imperio e mantimento da Reforma, o xenio non superado de Shakespeare, nen aínda na Irlanda contemporánea houbera sido posíbel a espléndida floración teatral, con Yeats á cabeza, sen a coesión do pobo, alto e baixo, na loita pola independencia, na defensa da propia personalidade, ser personaxe no escenario do mundo, no teatro da historia. Sempre será necesario vérmonos nos outros, ver a nosa imaxen interior reflectida nos demáis, deprocatarmonos da anxélica indentidade humá, descubrir ou inventar unha conexión, en fin: revelármonos pobo, para comprender unha obra de teatro, e nunca a comprenderemos por enteiro en cuanto que lída na soledade da nosa cela, sen o contaio, o calor, a compañía dos outros «eu» complementándonos; completándonos, ou, xa co verbo xusto: enteirándonos. No Portugal do cincocentos, na Inglaterra isabelina, na recente Irlanda como aínda na Castilla de Lope e Calderón, dábase un estado de ebullición colectiva provocado por acontecementos históricos que a todos atañían por igual, sen distingos de cla-

ses, dignidades ou fortunas; algo vinculaba aos homes e aos estamentos sociais entre sí, e ese vincallo era o que convertía ao pobo en público. Digamos que público é pobo atento a algo, e sempre será o público o fertilizante que abone as terras en que ha de xermolar a semente do teatro. Se non existe público, se desaparece ou se debilita o espírito colectivo, aflora o individual e con él as artes de expresión solitaria poden convivir; pero o teatro non, o teatro non levantará cabeza sen aquela ocasión da malta popular en marcha para unha meta de común apetencia.

Ningún teatro se debe exclusivamente ao xenio personal dun individuo; por extraordinario que fose, sempre necesitará do lévedo popular para grammar a obra concebida. Inconscientemente, escritores, actores, escenadores e cuantos interveñen na laboura dramática, traballan a ditado do pobo e só cuando traballan así producen teatro grande, teatro de signo universal e válida en todo tempo. A grande dificultade reside en posuir a necesaria capacidade receptiva daquela inspiración.

Non se pense que esta prioridade que veño dando ao público na aventura teatral é algo así como poñer o carro diante dos bois, polo contrario, o que non encontro acertado é argumentar que sen pezas que suban ao palque escénico o público ten que estar ausente do patio. Por máis que esto sexa verdade, non é toda a verdade, que o público antes de estar no patio ha de estar nas rúas. Haxa primeiro público e xa virá o espectáculo do mesmo xeito que non apareceu a medicina até que non houbo doentes. Toda a verdade é esta: domenta que non exista un pobo que reclame un teatro han de ser en vao os esforzos de escritores e artistas para lograr unha verdadeira peza de teatro, porque antes de ser autor é obrigado ser público, formar partes dese pobo reclamante, sen antes ser público malamente se poderá ser autor dramático, e isto que decimos do autor é aplicabel en igual medida aos intérpretes, directores e cuantos colaboran na posta en marcha dun espectáculo recente de, con toda xusteza, se chamar teatro.

Suscrebo enteiramente a sentenza con que a cualificada crítica de teatro Zora Seljan dá fin a un breve ensaio crítico-histórico sobre o arte escénico no Brasil, conclue así: «Que o teatro se faz, nos piores e melhores exemplos, a imágen e semelhanza de suas plateias.»

Se certas expresións de arte absorben ao home en solitario, no teatro, o home con máis outros homes, igual público, ha de ser o absorbente. A calquer outra manifestación de arte abundalle con producir unha emoción íntima; non así ao teatro, que ha

de provocar unha emoción colectiva que ligue os actores que están nas tabuas do palque cos que se sentan nas localidades do patio, todos han de ser «dramatis personae», actores, e han de sentirse coautores, porque sonno realmente si a peza obedece a aquela inspiración ou ditado popular a que antes aludín.

Nunca será acertado ver na cortina ou telón da embocadura unha divisoria, senón unha cancela que se abre para ambos os lados, un sinal de tráfico que dá paso franco á comunicación, diremos mellor á intercomunicación. Cuando o escenario deixa de ser prolongación da plateia o público deixa de ser público, deslígase, individualízase, e non é máis que unha asistencia de meros curiosos alleos ao drama que se lles presenta. Se lles presenta; pero non os representa.

Pódese facer literatura ou música ou pintura para o pobo; pero teatro, non, teatro ha de facerse co pobo, en estreita e cordial colaboración co pobo, recoñecido que o pobo non é outro que o público que está alí, non como simple curioso espectador alleo e desentendido do drama —que ha de encher o local enteiro e non únicamente os altos do tablado— está alí reunido, convocado para algo máis que decir amén e conceder un aplauso de gracia. Está alí para sentenciar, para decidir si aquilo que se lle apresenta é a interpretación fiel e estética do seu arcano mensaxe. Na assembleia do espectáculo teatral o público ten voz e voto e ha de usalos libremente, pródigamente.

Cúmprenos, antes de máis nada, criar un público. E cómo se cría, cómo se fai un público? Facendo pobo, educando o pobo; entendido que educar será sempre posibilitar independencia: edúcase un minusválido para que poda valerse de por sí, sen dependencia de ninguén; edúcase un home, un pobo, para que poda pensar, opinar e decidir por propia conta, ceibe de toda tutoría, ditado ou ditadura que a mesma condición de home, pobo, conscio da súa educación, igual da súa independencia, farálle rexeitar; repeler, incluso, con digna e xusta violencia. Facer pobo será facer público, pois tudo ben ser a mesma cousa; pero un pobo disperso, desentendido, sumetido ou tributario non fai público, e sen público, xa dixemos, non haberá teatro. O pobo libremente unido por un común interés é que fai público, porque ese interés é unha cousa pública que a todos prende en atenta espectación.

Todo cuanto na Galiza fagamos por educar, na acepción esposta de non dependencia, por concienciarizar o pobo, faremos tamén a prol do seu teatro, e en maor medida que con todos os estímulos e premios habidos e por haber, dos que pouco máis proveito pode tirarse, no mellor dos casos, que unha obra

notabel, un autor prometedor, algo fugacío e sen continuidade, como un lóstrego que racha as trebas da noite, que será noite sen amañecida si o pobo non fai acto de presenza no político, no social, no económico e, consecuentemente, alí no teatro, que pode ser escola e templo, nunca cuartel, porque no cuartel o pobo non opina nen actúa: obedece, de grado, por forza ou indiferente. Alí impera a disciplina, alí a disciplina é unha virtude; pero o teatro non admite disciplinas, observancia de leis e regramentos, porque a súa mellor condición será precisamente a axilidade para saltar toda lei e todo regramento que mingüe, constrinxa ou coarte a total liberdade do home, que por dereito natural lle corresponde e nunca pode ser gracia que se retire, merme ou condicione. Nobre fin do teatro será a roza e descubrimento baixo a crosta de domesticación que foi encubriendo a verdadeira e pristina natureza humá, achar o home nú, puro e inocente que aínda non tiña carnet de identidade nen representante político ou sindical, nen máis obriga que vivir, vivir unha vida prena e desabrochada; sen conforto, sen hixiene, sen moral, pero, eso sí, con liberdade total. Vida que se nos foi estreitando, encorsetando en disciplinas, normativas e máis que dubiosos dereitos e deberes propicios a unha autoescravización do home polo home. Nobre fin do teatro será devolver ao home a súa independencia, a súa liberdade, e dicir: a súa humanidade.

Ningunha outra arte poderá abordar unha tarefa tal con mellores armas e máis posibilidades de éxito, porque o teatro, sendo arte non é un isolado arte, senón un conxunto, mellor unha convocación de todas as artes, que se apresetan no palque escénico, non en síntesis, nen combinadas, nen iustapostas; si entendo ben o vocábulo, tomado dunha ciencia que non alcanzo, teatro é sinerxia, colaboración activa de todas as artes a un fin común, aquel de procurar o reencontro do home consigo mesmo.

Por esta condición pluriartística do teatro é que a el chegan con frecuencia en búsqueda de expresión músicos, pintores, poetas, como si estimaran insuficientes os seus propios medios de comunicación e procuraran máis amplía resonancia, encontro directo a corazón aberto. Entre nós, o xa mencionado exemplo de Castelao, se non único, é o máis relevante.

É por esa mesma condición que o teatro evolúe sen cesar e á vez que marca deixase marcar pola época que vive. Agora, cuando a televisión e o cinema cubren as rudimentares esixencias dun público maoritario que non apetece máis cousa que matar un tempo, será cuando o teatro debe abandonar esa mi-

sión bastarda e recuperar para sí toda a problemática vital, converterse en punta de lanza, espolón de proa, grito de combate contra todo conformismo letal, tomar ao seu cargo, atraguén-doas a sí, a redención desas masas corrompidas pola industria do espectáculo, industria propicia á comodidade das augas estancadas, que si algunha vez quixo-as loubar Unamuno decindo que eran as únicas que florecían, non é menos certo que son as que empezoñan. Ao mesmo tempo, e esto é de importancia sumaria, volverá a colocar o actor no seu verdadeiro medio, que estará sempre cara ao calor do público e non fronte a un apático e frío obxectivo de cámara.

Temos relacionado os xogos infantís co teatro, o neno entra no xogo dándose por enteiro, deixando atrás todo bagaxe do mundo real, aceptando con espontánea naturalidade a lóxica do xogo, unha outra lóxica ben diferente da que lle impoem de cotío pais e mentores. Así hemos de entrar nós, público e non simples espreitadores neutráis, no mundo do teatro, liberados de toda impedimenta e prexucio, sen visados nen pasaportes, como inmigrantes clandestinos nun país das maravillas que non se rexe por máis leis que as da liberdade e da beleza. Espidos e inocentes hemos de atravesar a fronteira deses dous mundos contrapostos como a faz e o envés dunha folla: o mundo real e o finxido-verdadeiro, ou nunca acertaremos a comprender unha obra de teatro, nunca seremos enteiramente público de teatro.

Máis que no mundo físico, cotidián, representado por un cerco de cuidados, prohibicións, enseñanzas, o neno vive intensamente nun mundo de ficción, de teatro, criado pola sua imaxinación desatada, en fervillación constante, un mundo que non mide tempos nen distancias, no que un pequeno cuarto pode ser un inmenso territorio, unha mesa un castelo inespugnábel, un mango de basoura un cabalo que gallopa desbocado. Así o ven os seus ollos alucinados, o neno ve con máis certidume os produtos da súa fantasía que aqueles outros que encercan a sua vida teimosa de liberdade. Permítaseme un apoio nas seguintes palabras tiradas do libro JOGOS INFANTIS DE EXPRESSÃO LIVRE, do profesor Michel Small, que tan eficazmente ten traballado no aproveitamento das facultades creativas do neno, desenvolvidas a nivel de xogos dramáticos:

«Qualquer que seja a sua natureza, a criança é um maravilhoso jogador. É capaz de todos os entusiasmos, de todas as generosidades, de todos os esforços para dar ao seu jogo um valor intrínseco.»

Con esa fe, non cega; desvendada, iluminada, de ollos arregalados, con que o neno entra no extraordinario mundo do xogo, danos unha lección maxistral de cómo debemos entrar no mundo do teatro, de cómo debemos abrir os ollos para o que acontece alí, no palque escénico, aceptando sen reservas que é alí onde acontez e en ningún outro lugar e hora pode, nen pretende, acontecer, a menos que se negue a existencia do teatro.

Houbo tempo en que se quixo encerrar o teatro nunhas desfelices regras de unidade. O atentado, apesares de contar con prestixosos valedores, non foi adiante, porque sería a morte do teatro por asfisia. Na época cumial do teatro castelá, Cervantes foi partidario das regras, Lope e Tirso contrarios. Lope e Tirso fixeron teatro, Cervantes, non. Adentrados no imperio do teatro, reloxos e calendarios non poden fuxir á convencionalidade que preside o resto dos elementos que constitúen o espectáculo, e o lugar non pode ser outro que o palque escénico, por máis que ás veces se chame Venezia, Elsinor ou Sevilla. O teatro é un mundo cuías dimensións teñen pouco que ver co sistema de pesas e medidas que rexen no mundo real. Aínda ben, o teatro será peso e medida daquelo que o home nunca poderá sopesar e medir por máis que o intente sen desmaio, e iste intento continuado, esta procura do imposíbel, proclama a dignidade da criatura humá, que en ningunha das súas invencións aproximouse tanto á divindade criadora como na invención do mundo do teatro.

Eis, como procurar un teatro ven ser tamén unha cuestión de dignidade; pero por máis que escritores, escenadores e intérpretes poñan vontade no labor, non avanzará o noso teatro cousa que preste si non conta cun pobo que se sinta tal, e como tal tencione ser protagonista, personaxe da historia da humanidade, tomar para sí un digno papel no drama continuo que movimenta a vida dos pobos donos do seu destino. Renunciar a ise papel será cair no brodio maldito da comparsa. O teatro ha de marchar levado a ombros do pobo, como imaxen de santo patrón na procesión da festa maor, e cuando o pobo refuga esa carga, que encomenda a ombros mercenarios, é que xa non hai patrón, nen santo, nen precisión que se diga. Para que exista un teatro galego ha de existir un pobo galego. Ese pobo, ligado pola común aspiración de ser o que realmente é, sen adulteración, mistificación nen merma, ceibe de colonialismo político, económico e cultural, devirá, irremisibelmente, no público que necesitamos: parte integrante da epifanía teatral, cuarta parede do escenario sen a cual a acción dramática emborcaría no

vácuo. Sen esa cuarta parede a forza do drama pérdese estérilmente, oculta e inútilmente, como a potencia dun río sen barraxe. É necesaria a existencia da represa para que poda ser aproveitada toda a forza da corrente emotiva que emana do conxunto dos elementos que constitúen o espectáculo teatral. É nesa cuarta parede que o drama atopará o eco e resonancia indispensábeis para que se produza a revelación completa do mundo do teatro.

O teatro é máis que mera exposición, ha de ser revelación de algo que ven de máis lonxe que a palabra e o xesto do co-mediante, revelación que alucina ao público coa mesma luz cegadora que derribou a Saulo no camiño de Damasco. O teatro é un camiño de Damasco.

Sempre o público foi elemento imprescindible; pero éo máis que nunca no teatro actual que, como nos dí Ionescu: «non é un teatro de leición, nen de mensaxe, nen de resposta, é un teatro de interrogantes», a resposta, engado pola miña conta, fica encomendada ao público, cada peza ha de ser completada, ultimada polo público. Teatro de esperanza este teatro de hoxe, porque a fé non pregunta, sabe ou coida saber tudo cuanto convén. Xa resulta significativo que unha das pezas máis representativas deste teatro sexa ESPERANDO A GODOT, merecente de estar escrita por algún dos tantos portugueses que queimaron a vida na espera do infortunado Rei Don Sebastián, morto de sete feridas nas areias ardentes de Alkacer-Kebir. Pero o sebastianismo non é un fenómeno exclusivamente portugués, douse recentemente na Alemaña após a desaparición de Hitler, e malia do pobo que non espere un salvador por máis que nunca chegue.

Frente ao teatro de fé, que todo deixaba resolto no último acto, o público pouco tiña que facer, o autor facía e consumaba como un tirano señor feudal; pero cara a este teatro que, democráticamente, renuncia a resolver, que non dá solucións, porque non hai solucións, non hai solución evidente para a razón de existir, o público recupera a grande importancia que nunca perdeu de todo. En gracia a esa extraordinaria importancia, fáisenos inaplazabel a pronta promoción dun público galego, para un teatro galego, e posto que público resulta de pobo, é pobo en cío, en ansia de reprodución, de re-presentación; eduquemos: posibilitémoslle se valer de por sí, independencia, a este pobo noso para que poda andar os camiños da súa pervivencia sen muletas nen lazariños que lle condicionen o paso, facéndose materia prima apta para se aglutinar en «público».

A tal fin, non valen intelectualismos sen outro propósito

que un mero lucimento personal. Cada pobo ten un recado que transmitir ao resto da humanidade. Esperemos que séculos de opresión e inxuria non deixarían o noso tan envilecido que non teña gardado o seu mensaxe. Cumpre ao intelectual apertarse con ese pobo, marchar paso a paso con él, saberse e sentirse él por vocación e amor, para así contar coa receptividade necesaria para captar ese recóndito mensaxe que ten a obriga-ción inexcusable de transmitir. Sen esa receptividade ha de ser inútil todo traballo de laboratorio para conseguir unha auténtica peza de teatro.

Pode, sí, conseguirse unha obra prima de literatura dialogada; pero incapaz de revelación algunha, incapaz de fecundar un público, ese pobo en cío que non admitirá apareamento con individuo que non sexa da mesma especie. E dícese, tenta decirse, con esto, que o teatro, resultado da cópula drama-público, drama-pobo, para ser eficaz, producir fruto, ten de ser popular; o que, obviamente, non significa folclórico, nen costumbrista, e muito menos condiciona o encuadramento social do héroe ou personaxe. Un emperador pode ser máis popular, máis do pobo que un alcalde vilengo. Como exemplo dos primeiros: Napoleón, exemplo dos segundos non será necesario nomear ningún, sen sair da nosa Galiza e do noso tempo calquera pode dar con eles ás dúcias.

Así como non hai alquimia capaz de producir un ser humano, non hai alquimia capaz de producir teatro, que só ten lugar adecuado de xestación na matriz popular, no público. Por eso, repetimos unha vez máis, necesitamos contar con un público, con un pobo galego para o alumbramento e crianza dun teatro galego, que logrará tanta máis validez universal cuanto máis profundo penetre o raíz na índole peculiar que nos distingue; pero non distancia dos demáis. Temos o pobo aí, ao noso par; pero apático, desentendido, sen o necesario cío para que poda ser fecundado, sen ansia de seguir perdurando e proxectarse con propia luz no futuro, que é tanto como decir sen esperanza. E, o máis grave, con amenaza e perigo de hibridación.

«Que facemos», pregunta Vladimiro. «Esperamos», responde Estrabón. Apenas esperar é todo cuanto o home poda facer para colmar a súa vida. Vivir non é máis cousa que esperar. O que nada espera destrúese. Galiza destruírase con tanta máis rapidez cuanta sexa a tardanza en conseguir un teatro seu que a convide a esperar.

Esperar non é unha actitude pasiva, senón de expectación, de alerta, para ver por qué lado ven o perigo e mellor atallalo e vencelo. Non permitamos que Galiza abandone a espreita do

horizonte, que sucumba nun desespero que cegue o manantío do propio ser, descorramos as cortinas do escenario para dar vistas a un foro aberto ao futuro, procurémoslle ese teatro que será a boneca de trapo, o cabalo de cartón, con que a infancia se adestra para a vida adulta, que será guieiro seguro para andar o camiño que nos corresponde, sen rédea nen montura, coa liberdade enteira que convén e ha de reclamar un pobo en maioría de idade.

Un pobo para un teatro será un primeiro paso para procurar un teatro válido para todos os pobos.

Alertemos, esperancemos este noso pobo galego que nada parece esperar, porque sen fe se pode vivir; pero sen esperanza, non. Démoslle esa esperanza que é apetencia de futuro, mostrémoslle o papel que lle corresponde representar na epopeia humana, que non será o de «maldito» ou figurante isento de palabra e de apelido, senón de personaxe que ten algo que decir e ha de saber decilo con propia voz e con propio acento. Fagamos de Galiza un pobo esperanzado, espectante, atento a se manter na escena do mundo con personalidade característica, con papel particular, e el nos dará o público que o noso teatro precisa para acadar unha dignidade e estima universal.

Traballosamente, dramáticamente, vou chegando ao final do meu difícil papel de académico, tan mal interpretado como corresponde a un desavezado farándulo que nunca debiera ter saído da actuación anónima da comparsa.

Casóu nos seus primordios este soliloquio, máis inzado de faramalla que de leición, Academia e Teatro, igual que o teatro unha academia ha de ser cousa pública, nunca torre de marfin nen congreso de sabios distraídos, choídos a canto e cal na propia ciencia, sen ligazón social que os vivifique. Ningún de vós, estou certo, veu nesta que nos apousenta unha meta de chegada, antes e mellor un final de etapa e punto crucial de nova partida; emporiso, eu, hoxe, en vez do simbólico sillón académico, que suxere poltrona de pouso acomodado, quero ver que me oferecedes un báculo de andadura.

Recoñecido e obrigado.

DISCURSO
DE
DON MARINO DÓNEGA ROZAS

DOY WARRIOR NOME DA ROZAS

Señores Académicos:

Seren voceiro da Real Academia Galega é sempre unha honra. Mais neste lecer gozoso de lle dar a benvida no seu nome ao novo académico, cumprir o mandado da Corporación supón para min, por riba, un gratísimo deber. Un deber que cumplo ledamente, emocionadamente, entusiasmadamente.

Eu ben sei que as miñas palabras de recepción van mancar a modestia auténtica, a ferir a sensibilidade enxel, do novo académico. Pero el ben sabe —ven de nolo decir— que estamos a recitar agora o noso «papel» de actores-académicos e que, cando rematemos, baixaremos do palco escénico para nos misturar coas xentes e seguir a soñar, a traballar, a loitar e a presenciar o grande espectáculo do teatro-mundo.

Cumplo emocionado e gozoso con aquel deber —repito—, porque Xenaro Mariñas del Valle é un vello amigo. Un amigo entrañable que durante coarenta e cinco longos anos —a mór parte deles, tristes anos—, sin unha vacilación, sin sombra de dúbida algunha, sin a máis levián discrepancia, estivo arreo, sin desmaios nin reticencias, caladamente, eficazmente, disciplinadamente, ao servizo indeclinable dos seus amigos, do seu pobo e da cultura do seu país.

Neste intre solemne ven ao meu recordo —e nono podo evadir— o tempo da nosa revirandeira, ilusionada, mocidade. Lembranza saudosa daqueles tempos esperanzados e axiña tronizados por témeras agonías. Lembranzas saudosas daqueles rapaces, amigos xenerosos, movidos pola chamada da Terra e que, da man de Xenaro Mariñas —un chisco máis vello ca nós— empalmabámos cos nosos maiores na devoción á nosa patria. Antón e Ramón Villar Ponte, Plácido R. Castro, Víctor Casas formaban parte do exemplo vivo que Mariñas nos amostraba. E aínda que nós —rapaces aguilloados polo idealismo rebelde e intransixente propio da mocidade— non comprenderámos ás veces moitas das actitudes que aos maiores lles viñan impostas pola realidade operante naquel tempo no noso país, Xenaro Mariñas, sempre conciliador, comprensivo e decote atento ás razóns de cadaquén, facíanos comprender —aínda que o seu espírito sempre mozo estivera arreo candia nós— o esforzo, o desinterés, a entrega e o patriotismo dos nosos devanceiros.

Así eran aqueles rapaces amigos, auténticos e xenerosos. E o seu recordo queimante témolo ben grabado na memoria. Teodoro Morgade, afogado no mar do Orzán, «enguedellado nunha rede de meridiáns mareiros», e Pedro Galán Calvete e Xenaro Ruano de Diego deitados en terra, en «nocturnios de medo e morte», polas balas da intolerancia, da incomprensión e da ignorancia. Todos eles mortos cando apenas contaban vinte anos de idade e soñaban nunha Galicia limpa, leda e dona de sí mesma. Dunha Galicia pola que aínda estamos a agardar. E agardaremos, Mariñas, porque como ves de nos decir, «vivir non é máis cousa que esperar». Mais si agora, con esforzo, poidéramos enxergar ao lonxe a Galicia soñada, envolta aínda en mestas brétemas, deberíase a aquela xenerosa semante, e á presenza de homes como Xenaro Mariñas, sostidos pola esperanza humana, pola fe nos destinos do seu país, e polo amor ao seu pobo.

Xenaro Mariñas del Valle nacéu o día 25 de outono do 1910 nesta cidade da Cruña, na que permaneceu arreo, mesmo deica o día de hoxe. É fillo de don Xenaro Mariñas González (1868-1923), poeta epigramático na nosa lingua, incluído por Carballo Calero na súa monumental «Historia da Literatura Galega Contemporánea» na nómina dos epígonos dos grandes poetas galegos do XIX. E seguindo a tradición familiar, Mariñas del Valle, dende moi novo, incorporóuse dun xeito activo e eficaz, inda que calado, ás tarefas de reconstrucción moral e cultural do noso país. Formóu no renque esgrevio das «Irmandades da Fala» e foi vocal da Sección de Temas Locáis e Galegos do CIRCO DE ARTESANOS, presidida polo Mestre Baldomir e da que formaron parte Loperena, Alvaro Cebreiro, Plácido R. Castro, Alfredo Canalexo, Xavier Pardo e outros significados galegos.

Cursóu estudos na Facultade de Filosofía e Letras da Universidade compostelán, que houbo de abandonar por razóns familiares. Denantes cursara o bachillerato no Instituto da Guarda, no que recibiu o calco docente daquel grande mestre en saberes e galeguidade que foi Xohán Vicente Viqueira, por quen o noso amigo gardóu sempre unha grande devoción. Foi cofundador e codirector con Alfredo Canalexo de «A Draga», semanario satírico e humorístico editado nos primeiros anos 30 co propósito de orientar a vida política da cidade dun xeito limpo e leal ás aspiracións de Galicia. Denantes da guerra civil do 36 tamén colaboróu Mariñas nos xornáis coruñeses «A Nosa Terra», «El Noroeste» e «La Voz de Galicia». E, na posguerra, no

«Correo de Galicia», de Buenos Aires, na revista «Galicia», tamén da capital arxentina, e nos cuadernos da «Colección Grial», e na revista de cultura galega «Grial», ambas as dúas de Vigo.

Mariñas del Valle sintíu moi axiña a chamada vocacional da literatura, especialmente da poesía, levándolle o Mestre Baldomir ao pentagrama dúas composicións poéticas súas. Mais, como il mesmo ten escrito, «non conseguindo nela o acento persoal que a miña ambición arelaba —certamente desmodesta—, fóronse enchendo de versos as miñas gavetas pechadas a chave, e resolto en nada poder arriquecer a lírica galega, parcela a máis ricaz da nosa literatura, quíxen probar as miñas forzas aínda mozas na narrativa e no teatro».

Pois ben; a modestia —que é a virtude máis chamativa no novo académico, tanto que, ás veces, é xa nel un defecto insoportable—, fixo que na nosa literatura non deixaran pegada algunhas das correntes poéticas vixentes no seu tempo. O «futurismo», poño por caso, apadriñado no seu día por Fillipo Tommaso Marinetti. Porque o Mariñas novo, cáseque adolescente, tamén louvou a fermosura dunha nova musa enxendrada pola mecánica, con ollos como faros voltaicos, con brazos e pernas como calentadores eléctricos, e peitos como bombas explosivas; porque o Mariñas, poeta rebelde, tivo tamén o seu laboratorio de arte nova, un formidable obradoiro de rimas explosivas, de fórmulas detonantes para apreixar a hora futura. Pero non cantou ao telégrafo, nin ao avión, nin á ametralladora. Mariñas, aínda que poeta, era tamén, por malfadadas circunstancias familiares, un burócrata desacougado. E, xa que logo, con simpatía, con humor, con ironía, con alacridade, e non sin certo lirismo, cantou á máquina de escribir. Escoitade:

fffffff

*foi o meu corazón que desinflou
como un balón furado
agora xa podo ir polo mundo tripando as flores
apagando as estrelas
e botando presas de bosta ás caras bobas
do sol e máis da lúa
que andan nos versos dos poetas neurasténicos
que escribiron con pruma de ganso
e tinta azur-turquesa*

*eu escribo na miña «Undervood» sonora
que lles vai pondo música
a medida que nascen
tá tacatá tá tá...*

ningún clavicordio romántico
puido soñar unha melodía semellante
cando ficaba en sono
chuchando o dedo de vales e minuets

hoxe tudo é feito a máquina
¿por qué habían de ser os versos unha excepción?
aqueles versos elaborados a brazo
costurados con rima consonante
cos acentos «en su lugar descanso»
deixábannos coa boca aberta de admiración
até que o xesto admirativo converteuse nun bocexo

había nos versos tantas rosas e tantas anduriñas
que tudo deixaron cheo de prumas e de pétalos
que temos agora que barrer
deixando tudo limpo como unha sáa de máquinas
dunha fábrica de fabricar
de fabricar calquer cousa
para facer os motores zunir
e xirar os engranaxes de aceiro broñido
nun «derby» de H. P. sen apostas

o barullo da rúa éntrame pola xanela
por onde outrora non entraba máis que a luz do luar e o susu-
[rro do vento

agora ven o estroncio dos carburadores
o berro dos «claxóns»
e o chirrido dos tranvías tomando a curva dos carriles
cun laio prolongado
que reúne as notas todas de tódolos violinos
que morreron de tisis galopante

é hora do solpor
e por máis que rubre o ocaso non dá luz suficiente
hái virar o conmutador para acender a lámpara
«Osram» 130v 60w
e proseguir a tarefa
tá tacatá tá tá...

son enxeñeiro lírico
estóu a fabricar os meus versos como calquer industrial

Trátase —señores académicos— dunha mostra, poida que
única, que chegou ás miñas mans non séi cándo, nin cómo, nin

por qué, a pesares da chave que o noso amigo lle botou á gaveta dos seus versos.

Ben. Decía Xenaro Mariñas que, convencido de non facer aportación algunha que pagara a pena á nosa lírica, quixo probar as súas forzas creadoras no ámbito da narrativa e máis no do teatro, por seren tenzas menos traballadas na nosa literatura. Mais, con todo, a dramaturxia do novo académico levaba o mesmo camiño cara o Inédito. Aínda que, desta vez, o pudibundo recato de Mariñas non foi quen de privar que a súa obra dramática chegar ao coñecemento das xentes. E chegou polo éxito que acadou no Concurso de Teatro Galego CASTELAO 1965, no que levou o primeiro premio a súa obra «A Revolta», poema dramático en dous actos, que fora presentada ao Certame sin il o saber —a disparatada modestia de Mariñas nono houbera consentido—, por un fato de amigos confanzudos, confabulados en contra da púdica resistencia do autor, e a favor do arrefecemento das nosas letras.

Dáse en «A Revolta» un sostido alento dramático, con notable equilibrio nos elementos teatraís, tanto nos significantes como nos significados. Pola expresión, polo tema, e polo pensamento máis acochado que nela bule, téñese calificado como un drama simbólico, social e filosófico. A crítica viu na peza, no intre de seren escrita —xa que o fora moito denantes de saír do inédito—, unha anticipación do teatro do absurdo (Celestino Fernández de la Vega), un certo parentesco co teatro do irlandés Brendan Behan (Luis Seoane), un drama envolvendo unha concepción inexorablemente tráxica da condición humán (Carballo Calero), e unha obra que na nosa literatura teatral prantexa a problemática máis ricaz en perspectivas, co seu héroi desvalido e dubidoso (Basilio Losada).

Denantes tiña publicado Mariñas «A Serpe» (1952), conto de monifates en oito diálogos, acotacións e coros. E máis tarde, as pezas «A Chave na Porta», «A Redención», «O Triángulo Ateo» e «Ecaparate de Baratillas» (1965), manexando nestas dúas últimas, elementos deshumanizados —figuras xeométricas e xoguetes e brinquedos— con intención satírica e lúdica, respectivamente.

E neste mesmo ano —1965—, «A Revolta», xuntamente coas pezas devanditas, levando cada unha delas un breve, expresivo e clarexador comento do propio autor, aparece recollidas nun volume. E, á vez, incluíuse nel unha nova peza inédita, «A Obriga», na que a idea nuclear semella resumirse nun certo fatalismo do ser humano en xeneral, agora non condicionado polas estruturas sociáis, como no caso de «A Revolta». Mais

aquí o Mariñas, fidel a unha tradición centenaria no teatro universal, bota man de dúas preocupacións, a da «pedra filosofal» e máis a do «elixir da vida», que veñen da Edade Media, que as recollera dos árabes e máis dos xudeos, e que logo de seis séculos seguían a preocupar ao barbeiro de Tomelloso e máis ao doctor Fausto de Weimar, graduado en Heidelberg. Mais o alquimista de Mariñas desprecia a riqueza. O alquimista de Mariñas persigue coa pedra filosofal unha finalidade ética: trocar todo en ouro para que, desvalorizado, o home non matara, non asesinara, non depredara, non mintira e non se emporcara para se enriquecer. E, polo que toca ao bebedizo vital, para que ese mesmo home poidera prolongar a súa propia vida encamiñándoa cara o infindo. E vede ahí, pois logo, dúas obsesións nadas da cultura popular que o Mariñas, bó poeta, soupo levar ao noso teatro.

Posteriormente, Xenaro Mariñas déunos a conocer a «Pequena farsa dos amores desencontrados» (1968), «Loucura e morte de peregrino» (1972) e «O bosque» (1977). E non ha parar o labor creativo de Mariñas. Aínda está por facer sobranceiras aportacións á nosa arte dramática. Porque a entrega constante, calada xenerosa e sacrificada do noso amigo á cultura galega así nolo fai agardar.

E agora ven o Mariñas de nos regalar coa lectura dun notable, fermoso, discurso. Nel reparou Mariñas, como idea central e básica, na importancia do público na revelación teatral. Mais entendendo como tal, non ao «respectable público» —respectable supoño, por ter pasado previamente pola taquilla dun teatro comercializado para deixar nela os cartos do boleto—, senón ao público como «pobo atento», como «pobo reclamante», como «pobo libremente unido por un común interés». E de ahí tira importantes consecuencias.

Logo de nos facer o inventario do noso teatro, xa no mesmo arranque do discurso Mariñas dános un balance negativo. Temos unha carencia teatral. ¿Causas? Mariñas pón o acento na «inmaturidade do elemento público». Cousa grave, xa que, cabalmente, nese elemento ve o Mariñas o factor máis característico de cantos conforman o complexo da arte dramática. Mais precisemos.

Cando Mariñas fala da inmaturidade do noso «público», non alude a súa incultura, non dí que o pobo seña iletrado. E nono dí porque, aínda que o fora —e éo en grande medida— tal feito

nada diría en contra da existencia dun teatro galego que merecese o noso parabén. Pola contra, un «público» analfabeto, inocente, inxénuo, espontáneo, non estragado por produtos subculturais, con capacidade de emoción e emborcado na acción pura, non precisará de internuncios retóricos nin literarios. Máis inculto era o «público» grego, e moitísimo máis o inglés e máilo español do século XVI e, non por eso, Edipo, Hamlet e Peribáñez deixaron de seren formidables éxitos de cultura. Non. Mariñas refírese á falta dun «pobo» con ilusións, con esperanzas, con intereses comunitarios; a un «pobo» sin dependencias alleas, sin ideas mostrencas. Ese é o «pobo» que Mariñas bota de menos. Un pobo revulsionado por un entusiasmo común e participante dentro dun teatro vivo, dinámico e con forza de suxestión.

¿E cal será, logo, o papel do autor? Si a teoría ven atrás da acción, o dereito logo do feito, a arte será tamén consecuencia da sensibilidade e máis do talento. Por eso Mariñas apunta que o autor, cinguido estreitamente ao seu pobo, con porosidade e intelixencia, será quén de recoller un estado de conciencia popular para lle dar unha valoración estética.

Outras interesantes ideas move Mariñas na órbita trazada ao redor do núcleo central do seu discurso. Como, poño por caso, cando dialécticamene desfai unha suposta antítesis entre o lírico e o dramático na que se quixo ver unha contradicción que viña a xustificar a carencia do drama pola sobra de lírica. O que, de ser certo, sería un grave atranco para o nacemento dun grande teatro noso por seren o lirismo —según recorda Mariñas— un trazo psicolóxico fundamental da alma galega. Mais non é cousa de que sigamos a pór cangallas ás ideas de Mariñas, que ben camiñan de seu ao longo do seu belido discurso. Con todo, non hei de rematar sin salientar que o pensamento de Mariñas sitúase na línea máis fecunda da doutrina dramática moderna en canto leva ao teatro a máis aló da escritura ou, si se quer, a máis acó de texto. Reiteradamente refírese Mariñas ao xogo, como orixen primeiro do teatro-espectáculo, xustificando así a autenticidade da súa forma «espectacular»; á valoración da plástica, ao dramatismo do aceno, á expresión corporal, en suma. E todo elo lévao a considerar ao teatro con xerarquía superior á literaria. E neste punto, o noso amigo concorda coas investigacións levadas a cabo por Gordon Graig, Gaston Baty, Artaud, e súmase ás reaccións dun Meyerhold, dun Reinhard, ou dun Tairoff en contra da asimilación do teatro a un xénero literario. Aínda que, máis matizadamente, o propio Mariñas dixera noutro lecer que «o teatro non é litera-

tura, pero unha literatura non se completará en tanto que careza dun teatro».

E vede ahí, pois logo, señores académicos, o esforzo cultural do noso compañeiro: a súa loita a prol da creación dun teatro que complete a nosa literatura.

E remato. Non sería bó queimar a vosa paciencia, nin plausible alongar a tortura do novo académico. Pero denantes de baixármonos do escenario, no voso nome, señores académicos, héille prometer que, amáis do sillón —que non ha ser tan simbólico como pensa—, terá, en forma de cordial colaboración, o «báculo» que demanda. Porque non se trabuca. Os traballos e máilas fatigas non lle han faltar na súa andadura académica. Aínda que serán, eso agardamos, para ben da nosa cultura. Da cultura galega.

Dixen.

Este discurso de ingreso de don Xenaro Mariñas del Valle na «Real Academia Galega» e o de resposta de don Marino Dónega Rozas, foron lidos na Aula de Cultura da Caixa de Aforros de Galicia, e impreso no obradoiro da Imprenta Moret, da Coruña, o día 1 de marzo de 1979

