

Jenaro Marinhas del Valle e o papel do público no establecemento dun teatro nacional

CARLOS CAETANO BISCAÍNHO FERNANDES
Universidade da Coruña

Resumo

As características específicas do feito dramático fan do teatro un xénero especialmente interesante nos procesos de recuperación e consolidación dun sistema cultural autónomo. No primeiro e último cuarteis do século XX, o teatro en lingua galega viviu dous momentos de renacer; renacemento que se enmarcaba nun movemento global de reivindicación e defensa da cultura galega. O galeguista coruñés Jenaro Marinhas del Valle (1908-1999) foi testemuña privilexiada de ambos os dous momentos e, para alén de asinar os seus propios textos dramáticos, forneceu as súas reflexións e textos teóricos á volta do feito escénico. Nestes ensaios, Marinhas pon en destaque a necesidade de non virar as costas ao público se se quere alcanzar a consolidar un teatro autónomo inserido nunha cultura propia non subsidiaria. Igualmente, chama a atención sobre a relevancia da lingua como elemento caracterizador dunha dramaturxia diferenciada. Nesta comunicación focaranse as ideas de Marinhas á volta da función do público no proceso de configuración dun teatro nacional galego e poranse en relación esas ideas do dramaturgo coruñés coas vigorantes nos diferentes estadios da configuración do sistema teatral galego —e, por extensión, cultural— que el viviu en primeira persoa.

Palabras clave: Jenaro Marinhas del Valle, teatro galego, construción nacional, sistema teatral, público.

Abstract

The specific characteristics of drama make theatre an interesting genre specially in the processes of recovery and consolidation of a cultural autonomous system. In the first and last quarters of the 20th century, the theatre in Galician language experienced two revivals. They were framed by a global movement of recovery and defence of the Galician culture. The Galician nationalist from A Coruña, Jenaro Marinhas del Valle (1908-1999), was a privileged witness of both moments. Besides publishing his own dramatic texts, he also wrote essays and theoretical texts about the revival of the scenic arts. In these essays, Marinhas highlights the need to consider the audience, if the intention is to consolidate an autonomous theatre inserted in an own, not subsidiary culture. Equally, he pays attention to the relevance of the language as the characteristic element of a differentiated dramaturgy. In this paper, Marinhas' ideas will be approached regarding the function of the audience in the process of configuration of a national Galician theatre. The playwright's ideas will be contrasted with the ideas in force during the different stages of the configuration of the drama and the cultural system in Galicia, that he witnessed.

Key words: Jenaro Marinhas del Valle, Galician drama, nation-building, theatrical system, audience.

A proposta de Rafael Dieste, Leandro Carré e Francisco Vales Villamarín, Jenaro Marinho del Valle (1908-1999) ingresaba en 1978 na Real Academia Galega cun discurso intitulado «Importancia do público na revelación teatral», de cuxa resposta se encargaría Marino Dónega. Neste discurso, publicado un ano máis tarde, Marinho proclamaba convencido a importancia do pobo na configuración dunha dramática propia:

[...] por máis que escritores, encenadores 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 ese papel será caer 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 [...] (Marinho, 1979: 29)

Dende o propio título do seu discurso, Marinho fai patente a súa vontade de non falar apenas de literatura dramática, mais do que el denomina a «revelación teatral», a representación, a actualización concreta dun texto por parte dun director e uns actores diante dun público. «Escreber un drama ou unha comedia», dirá no discurso (Marinho, 1979: 16), «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».

E é ese público o que vai ser o centro da súa atención, colocando como premisa de partida o seu valor, a súa importancia na celebración teatral e, por extensión, na constitución e consolidación dunha tradición teatral galega. Ademais, desde os primeiros parágrafos advirte xa da «inmaturidade e ausencia» dese elemento —o público— que considera «o máis característico e imprescindible de cantos conforman e integran o complexo da arte dramática» (Marinho, 1979: 12).

Aínda que non é o único documento en que Jenaro Marinho reflexiona sobre o público do teatro galego, imos continuar a analizar este discurso co que comezamos.

Após o pertinente apartado de «captatio benevolentiae», o noso autor abandona por un momento o tema central e introduce un longo exordio en que cumpre co seu cometido de testemuña dunha época, a irmandiña, lembrando as celebracións teatrais da altura e os seus protagonistas.

A continuación, debrúzase na longa tradición —iniciada por Galo Salinas na súa *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*— de procurar localizar os obstáculos que están a impedir a consolidación dunha dramaturxia de noso.

Marinhas rexeita algúns dos lugares comúns máis estendidos neste sentido, como a carencia de actores (debido á falta de espírito histriónico, por causas xenéticas que diferencian entre pobos con predisposición para a lírica e pobos con predisposición para a épica e a dramática), o pouco que se falaba o galego entre as camadas que deberían servir de canteira de dramaturgos, etc.

Mais recupera un destes tópicos: aquel que lamentaba a inexistencia no noso país dunha grande cidade que fornecería espectadores suficientes para os espectáculos galegos.

1. FACER POBO É FACER PÚBLICO

Con todo, Marinhas refai inmediatamente este argumento e xa non fala de número de espectadores, mais de pobo articulado, «ligado pola común aspiración de ser o que realmente é» (Marinhas, 1979: 29), do que irremisibelmente emanará o público que o teatro galego precisa.

Para crear público, por tanto, cómpre crear país, crear pobo. «En todo país», diría nunha entrevista concedida a Henrique Rabunhal e José M^a. Monterroso (226), «o apoxeo do teatro aparece conxugado con certa efervescencia popular nacida de acontecementos excitantes do orgullo nacional».

Eis a orixinalidade do noso autor: non é apenas a falta de grandes cidades, é a carencia dunha poboación articulada, libre de colonialismos, que se auto-recoñece e exerce como tal. Un pobo educado como pobo.

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 home, un pobo, para que poda pensar, opinar e decidir por propia conta, ceibe de toda tutoría, ditado ou ditadura [...] Facer pobo será facer público, pois todo ben [sic] ser a mesma cousa; pero un pobo disperso, desentendido, sumetido ou tributario non fai público, e sen público, xa dixemos, non haberá teatro. [...] Todo cuanto na Galiza fagamos por educar, na acepción espоста de non dependencia, por concienciar o pobo, faremos tamén a prol do seu teatro [...] (Marinhas 1979: 26)

Mais é un ciclo en que se retroalimenta o auto-recoñecemento como pobo, pois, como el propio dirá «Un aplauso en común conxona máis do que un programa político» (Rabunhal e Monterroso, 229).

2. FUNCIONS DO POBO-PÚBLICO NA CELEBRACIÓN DRAMÁTICA

O papel atribuído na celebración dramática ao pobo-público por Marinhas resúmese en tres grandes funcións.

A primeira delas é a de ser **protagonista** da celebración dramática. Como consecuencia disto, só se pode entender o público cun papel activo na representación: non está só para recibir o que se lle envía mastigado desde o palco; o seu papel é completar, encher ocos, dar unha interpretación:

Pódese facer literatura ou música ou pintura para o pobo; pero teatro, non, teatro ha de facerse co pobo [...] 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 (Marinhas, 1979: 26).

E aínda máis nos nosos días, pois o teatro contemporáneo non se pode entender sen esta participación activa do espectador:

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»¹, 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 fê non pregunta, sabe ou coida saber tudo cuanto convén (Marinhas, 1979: 30).

Por iso Marinhas rexeita o realismo², porque non é do gusto do público. Así llo explicaba a Monterroso e Rabuñal na entrevista xa mencionada:

Contra o que xeralmente se afirma o pobo non é nada realista, poderá se-lo nas cuestións domésticas e utilitárias, mais en cuestións de arte non. As artes populares non copian a realidade senón que a reforman e a miúde a disparatan, igual os povos primitivos que os máis evoluídos aman o soño, a fantasía, a utopía [...] (Rabunhal e Monterroso, 229).

Sobre este tema insistiría en varios dos seus escritos:

Quem non seja capaz de transcender a realidade, quem se limite a reproduzir com exacta ponderaçom e mesura as reacçoms humanas em cada confronto com a vida, nom será capaz de levar a cabo nem compreender umha actividade teatral, tanto de criaçom como de interpretaçom.

Arte será sempre um excesso, será o esquisito, o extraordinário; enquanto que a realidade está constituída polo mediocre o normal e ordinário que acontece redor de nós com a exactitude infalível do quiotiniano orto e ocaso dos astros riba das nossas cabeças (Marinhas, 1990a: 68-69).

¹ Así o proclama a personaxe do Vello da peza *O Bosque*: «[...] É importante preguntar, a resposta é o que non ten importancia. [...] as respostas murchan, avellentan, apodrecen... Todas resultan efémeras, de pouca dura, axiña fican inservíbeis. Por outra parte, as preguntas... ¡esas sí que son eternas!» (Marinhas, 1977: 318).

² «Umha representaçom teatral é um sonho colectivo de que todos acordamos à realidade quando desce o pano do cenário, enquanto está alçado a realidade há de ficar de portas afora» (Marinhas 1988b: 443). «Se o teatro nom teima quebrantar as rédeas que prendem a humanidade a umha lastrada realidade de asas recortadas, abandona o mais nobre dos propósitos e passa a ser um vulgar espectáculo de «pret a porter» aplaudido unicamente polos bem acomodados de pes de chumbo que nom sentem a menor afeiçom a voar (Marinhas, 1990a: 69)».

Segunda función: o pobo-público tamén **ha de servir de fermento**, de magma-matriz do que emana o teatro nacional: «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» (Marinhas, 1979: 31). O dramaturgo coruñés lémbraunos que, por paradoxal que inicialmente poda parecer, un teatro que non se someta a ese fermento popular nunca poderá alcanzar dimensión universal:

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, encenadores e cuantos interveñen na laboura dramática, traballan a ditado do pobo e só cuando traballan así producen teatro grande, teatro de signo universal e válido en todo tempo (Marinhas, 1979: 25).

Porén, Marinhas advírtenos de que isto non envolve ningún tipo de restrición localista, porque «Un pobo para un teatro será un primeiro paso para procurar un teatro válido para todos os pobos» (Marinhas, 1979: 32). Mais si é certo que defendendo a necesidade de que o teatro galego veña definido pola súa galegitude —o seu «carácter galego»—, nalgún momento se intúe no razoamento de Jenaro Marinhas un aquel de esencialismo e mesmo semella abrir a posibilidade de que o teatro galego poda estar escrito noutra lingua, xa que o importante para el é o espírito da obra:

[...] que cousa é [...] o Teatro galego? Será aquel producido por escritores, figurantes, directores, encenadores e aplaudidores galegos, con marcada consciencia de serem galegos. Antes, pois, de propositarmos nos fazer Teatro galego temos de apurar o noso espírito e carácter galego; quem nom tiver carácter nom terá caricatura³. Saturados de galegitude, qualquer que for o ambiente que escolhamos, qualquer que for o idioma em que escrevamos, o resultado será sempre um Teatro galego (Marinhas 1988a: 33)⁴.

Finalmente, para Jenaro Marinhas o pobo-público ten un **papel sancionador**: «Está alí para sentenciar, para decidir si aquilo que se lle presente é a interpretación fiel e estética do seu arcano mensaxe. Na asemblea do espectáculo teatral o público ten voz e voto e ha de usalos libremente, pródigamente» (Marinhas, 1979: 26).

Ser protagonista da celebración, servir de fermento para a creación e sancionar o produto escénico son, por tanto, os tres piares en que, segundo Marinhas del Valle, se

³ Lembremos que para Marinhas del Valle teatro é «caricatura dinámica de um povo, de umha época, de umha sociedade» (Rabunhal e Monterroso, 228).

⁴ Á volta desta cuestión, o propio Marinhas acrecentaría ao texto citado a seguinte nota: «P.D. Entende Carvalho Calero por literatura galega a escrita em língua galega, e nada em contra podemos objectar. Outra cousa será entender por teatro galego unicamente o que em galego se expressa porque no teatro entram outros componentes que excedem em importância o texto literário. O teatro é literatura e algo mais; e quando esse «algo mais» aparece marcado com indiscutível galegitude na obra teatral bem podemos considerá-la teatro galego ainda que se expressa nalgumha outra língua. [...] Assinar patente de teatro galego é mais complexo do que ao primeiro olhar parece e parece-me evidente que a língua por si só nom dá essa patente» (Marinhas, 1988a: 34).

sustenta a participación do público —público emanado, lembremos, dun pobo articulado e auto-recoñecido.

Fica agora por constatar até que punto as pezas teatrais do dramaturgo coruñés foron construídas en coherencia coa súa exposición teórica e, por outro lado, comprobar o que o autor pensaba sobre a produción teatral dos dous grandes momentos de renacer dramático do século XX, dos que foi privilexiada testemuña —as primeiras décadas e o último cuartel do século; noutras palabras, o teatro das Irmandades e o teatro independente.

3. O PÚBLICO NAS OBRAS DE JENARO MARINHAS

A opinión do dramaturgo sobre o papel atribuído ao público nas obras da súa autoría non era moi positiva. Preguntado directamente se tivera en conta o público cando escribía os seus textos, o entrevistado contestaba:

Que público había eu de ter en conta lá polos anos cuarenta? Nen o máis optimista podía soñar cunha pronta posibilidade de presenciar un espectáculo en galego. Aínda unha conversa particular en lingua galega, non sendo entre aldeáns, había de ser falada en voz baixa. Eu non son bon punto de referencia para esclarecer cal sexa a mellor disposición para escribir teatro porque nunca escribin con plena consciencia de estar facendo teatro. [...] O mundo que me rodeaba era tan repelente e medoño que eu fuxia del mesmo ás cegas sen me importar para cal outro e deitaba en algo así como unha illa deserta na cal eu propio era o público das miñas pezas e non sabía de outro. O meu isolamento non propiciaba a consecución dun teatro (Rabunhal e Monterroso 228).

Lonxe de presentar a súa produción como referente no que atinxe ao papel reservado ao público, Marinhas patentea as contradicións en que, ao seu ver, caeron as súas pezas, en grande medida condicionadas polas circunstancias anormais en que nacían.

Os comentaristas teñen enfatizado esa circunstancia e «desde antigo a crítica teatral ten insistido no carácter culto, especulativo e filosófico deste teatro», como nos lembra Henrique Rabuñal (2000: 33). Xa a comezos da década de 70, Carvalho Calero (144) falaba do esquematismo das personaxes d'*A revolta*, «un esquematismo ideolóxico, de abstracción intelectual» e consideraba o resto de pezas das farsas —*A serpe*, *A chave na porta*, *A redención*, *O triángulo ateo* e *Escaparate de baratillas*— «máis ben narrativa dialogada que teatro auténtico» (147). Manuel Lourenzo e Francisco Pillado (126), pola súa parte, sinalan que «Marinhas pensa en historias en esquelete, ao xeito unamunián, atribuíndolles unha simple funcionalidade discursiva»⁵.

⁵ Marinhas, no entanto, non achaba que o teor intelectual atribuído ás súas obras estivese a negar a participación activa do público durante a representación das mesmas: «[...] creio que a elaboración intelectual nom deve diminuir a eficacia teatral sempre que essa elaboración se oriente a unha comunicación aberta com o povo-público. Esta comunicación há de tê-la sempre presente um autor teatral. O que nunca deve ser umha peça de teatro é hermética» (Rabunhal e Monterroso, 229).

Queremos apuntar, neste sentido, que cando se enuncian estas opinións aínda non se publicaran pezas tan representativas do teatro de Marinhoas como *Ramo cativo* (editada en 1990) e que xuízos como os reproducidos poden estar especialmente condicionados pola análise d'*A revolta*, un texto considerado filosófico, mais que o seu autor cualifica de «obra inacabada, ou, peor aínda, mal acabada» (Rabunhal e Monterroso, 215). Marinhoas explicábo así:

O resultado final nom me satisfazía, nom era o desejado e estaba à espera de algunha luz que me esclarecesse aquel outro que tiña em mentes, mas nebuloso e inconcreto aínda, quando foi presentado a concurso. Ganhou prémio e depois já nom cabía a posibilidade de emenda, por elementar respecto ao júri cualificador, assim que nom volvim a meditar sobre ela (Rabunhal e Monterroso, 215).

O autor negaba o carácter filosófico da peza e remarcaba que non era unha obra con mensaxe, xa que debía ser o espectador quen llo dese, en coherencia coa súa propia definición do papel do público. O «esquelete» do que falan Lourenzo e Pillado abre, neste sentido, dúas grandes posibilidades de participación: a dos intérpretes —director, actores...— e a propia función dos que ocupan a platea⁶.

Non habería, por tanto, grandes contradición entre o teorizado e o levado á práctica por Jenaro Marinhoas. Para Rabunhal (1992: 511), no teatro de Marinhoas hai «um pouso de elaborada cultura popular, umha certa tendência ao mito» e que subxace sempre unha vontade de educar ao pobo, a través de personaxes que «pretendem sempre sair da miséria, rebelar-se contra o imobilismo social, a injustiça e o poder (510)». E, neste sentido, o propio Marinhoas sinalaba (1979: 13) que «O escelente, o auténtico teatro, ha de participar tanto de esparcemento, distracción e xogo como de treinamento e enseñanza [...]»; e continuaba: «Urxe, antes de máis nada, proporcionar a Galiza ese xogo de adestramento de que carece, porque con él facilitarémolles o seu progreso e aínda a súa supervivencia como pobo dono dunha singular personalidade irrenunciábel» (Marinhoas, 1979: 13).

4. RELACIÓN DO TEATRO GALEGO CO PÚBLICO EN TEMPOS DAS IRMANDADES E DO TEATRO INDEPENDENTE

Antes de concluírmos, imos repasar moi rapidamente a opinión de Jenaro Marinhoas referente á relación do teatro galego co seu público nos dous grandes momentos de recuperación dramática que a actividade dos palcos viviu no século XX décadas anteriores ao golpe de Estado de 1936 e o sucedido desde os anos 70.

⁶ Marinhoas (1977: 313) explicábo no prólogo d'*O Bosque*: «En realidade, o autor teatral só debere dar os diálogos. Se éstos fosen suficientemente esclarecedores, ou algo más de unha leira insustancial, o director saberá o que mellor compre facer, sen que o autor lle coma o terreo. a cada un o seu. Ao autor cómprelle a proposición do problema, ao director expoñelo con beleza plástica, ao público resólvelo. Cando o público non resolve nada é porque a obra é má: non lle dí nada. (Algunha vez tense dado o caso de ser demasiado boa e hoube de esperarse a chegada dun público máis perspicaz). Si na resolución non hai unanimidade, tanto mellor».

Nos seus traballos sobre o teatro de Leandre Carré e Lugrís Freire (Marinhas, 1988a, 1990b) —así como no discurso de ingreso na RAG e a entrevista concedida a Rabunhal e Monterroso da que xa temos falado— podemos rastrexar a opinión de Marinhas sobre a atención que prestara ao papel do público o teatro realizado polas agrupacións dramáticas vinculadas ás Irmandades da Fala.

Para o dramaturgo coruñés, a actividade teatral galega desa altura caracterizárase por unha dupla actividade retroalimentadora: contábase co apoio popular⁷, dun lado, e, doutro, dende o palco existía unha vontade de educar ao pobo para que se auto-recoñecese como tal e se constituíse en público⁸, segundo o pensamento que xa vimos de Jenaro Marinhas.

Porén, tamén sinala que algúns dos modelos formais que se presentaban nos palcos non eran os máis acaídos para este propósito. Por exemplo, do dramaturgo Leandro Carré —un dos directores cos que contou o colectivo teatral irmandiño— dicía que se mantivera «aferrado sempre a moldes caducos dun teatro sen porvir» (Marinhas 1979: 19).

Canto ao sucedido no último cuartel do século XX, na altura en que Marinhas estaba a reflexionar sobre o papel do público, aínda ecoaba a polémica suscitada en 1975 na Mostra de Teatro de Ribadavia por unhas palabras que enfrontaran a Eduardo Blanco-Amor con integrantes dos chamados grupos de «teatro independente». Durante a presentación do fallo do xuri do Concurso de Textos Teatrais dese ano, o ourensán proclamara a necesidade dun «teatro atrasado para un pobo atrasado» (Ruibal 274).

Os grupos teatrais desa altura conseguiran gañar o favor do público e entre os factores que propiciaran esta adhesión popular figuraban o delicado equilibrio mantido nas producións destes colectivos entre a tradición e a modernidade, a decidida elección lingüística a favor do monolingüismo en galego e o feito de dignificar a figura do galego-falante (Biscainho 2008). Blanco-Amor, pola súa parte, teimaba en que se non esquecese nunca o público ao que se dirixía aquel teatro e alertaba contra as tentacións elitistas ou culturalistas.

Na verdade, as agrupacións do teatro independente fuxían deste tipo de escapismo e defendían un teatro «popular, realista e galego» (Biscainho 2008), de maneira que as posturas non eran certamente moi diferentes e mesmo o equilibrio que defendía o «novo teatro» dos anos 70 entre o popular e o culto —entre a tradición e a modernidade—, tiña o seu correlato na obra dramática de Blanco Amor, en que se poden documentar estes dous polos⁹. Vemos, pois, que realmente se tratou dun malentendido reforzado pola distancia etaria.

⁷ «Naquel salón da avenida da Marina [...] evolucionaban con entusiasmada dedicación, domingo tras domingo, con abundante asistencia dun público amigo e compracente [...]» (Marinhas, 1979: 18). «Público de todas as clases sociais» (Rabunhal e Monterroso, 202).

⁸ Para Jenaro Marinhas (1979: 26) «o desinterese do pobo galego polo teatro é conseqüencia do deterioro da propia identidade, da entrega submissa a unha cultura estranha, aceptada e sostida por umhas capas sociais asimiladas e mestiças que por ela tomam partido em procura de representatividades e privilegios derivados dos poderes centralizantes». Evidentemente, a actividade do colectivo nacionalista coruñés, incluída a do seu cadro de declamación, aspiraba a desfacer os preconceptos negativos do pobo galego a respecto de si mesmo e reivindicaba e promovía a cultura propia, a comezar pola lingua, no intento de que a sociedade galega se auto-recoñecese nela con orgullo.

⁹ Así o constata Euloxio R. Ruibal (2002: 275-276): «O autor de *A esmorga*, *Xente ao lonxe* ou *Os biosbardos* estaba a propoñer unha vez máis un (auténtico) teatro popular, cousa que xa facía (xenerosamente) de

Aínda que non se coñece un posicionamento concreto a respecto desta polémica, o certo é que sabemos da fobia de Jenaro Marinhas polo realismo, de maneira que non se podería sentir moi identificado coa máxima dun teatro «popular e realista» do teatro independente. Na verdade, os novos grupos vinculaban «idealista» con elitista —o que implicaba, nesa altura, clasista e continuísta— e «realista» con consciente, novo, vivo e popular, de maneira que tampouco aquí estaban moi afastadas as posicións, pois lembremos que Marinhas colocaba como modelo de texto dramático para a realidade galega *A fiestra valdeira* (1927), de Rafael Dieste (Marinhas 1979: 15), onde dalgunha maneira estaban presentes os presupostos dos grupos dos anos 70. Porén, existía unha distancia xeracional que separaba ao dramaturgo dos envolvidos na produción teatral deses anos, a pesar mesmo da grande contacto que se deu entre eles.

5. O TEATRO GALEGO DO FUTURO

Repasáronse até aquí as ideas de Jenaro Marinhas á volta da función do público —tanto teórica como práctica, a través das súas propias propostas dramáticas— e a súa interpretación do sucedido a este respecto nos dous grandes momentos de recuperación da actividade teatral galega. Queremos concluír cunhas alentadoras palabras súas, co desexo de que os creadores escénicos do noso país —e todos os envolvidos na política teatral galega— non esquezan nunca o importantísimo papel do espectador:

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, expectante, 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 (Marinhas, 1979: 32).

maneira implícita ó recuperar (traducindo e publicando) para o noso público (lector ou espectador) as súas *Farsas para títeres* e mais o seu *Teatro pra a xente*. Dúas sobranceiras propostas, ben distintas e mesmo complementarias, pero de ningún xeito excluíntes, que deberían abondar para deixar ó seu autor fóra de toda sospeita de pretensións estéticas retrógadas. A segunda liña do teatro blancoamoriano, que entronca en certo xeito coa tradición rexionalista do realismo costumista, está representada por unha serie de pezas de diferente feitío e indubidábel dignidade, que as afastan claramente do sainetismo rexoubeiro en que se pretendeu encadralas. É nese sentido, pois, cómo hai que entender o popularismo (¡xamais populismo!) que se desprende do manifestado por Eduardo Blanco Amor. Con lucidez e visión histórica, demandaba que non se desbotase de ningunha maneira á xente do común (como el gostaba dicir) do noso sistema sociocultural».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biscaínho Fernandes, C. C. (2008). *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Bertamiráns: Edicións Laiovento.
- Carvalho Calero, R. (1971). «A revolta e outras farsas», en *Sobre lingua e literatura galega*. Vigo: Galaxia, 144-148 [recollido en Carvalho Calero (2000). *Escritos sobre teatro*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo «Francisco Pillado Mayor», 71-75].
- Mariñas del Valle, J. (1977). «O Bosque». *Grial* 57, 312-334.
- (1979). *Importancia do público na revelación teatral*. Sada: Edicións do Castro.
- (1988a). «Lembrança de Carré, com excertos sobre teatro» *Agália* 13, 27-34.
- (1988b). «Da personagem teatral» *Agália* 16, 436-445.
- (1990a). «O real em cena. Notas a Esmo» *Agália* 21, 67-71.
- (1990b). «Lugris, oratória e teatro» *Agália* 23, 313-317.
- Rabunhal Corgo, H. M. & J. M^a. Monterroso Devesa (1989). «Jenaro Marinhas del Valle. Testemuña de umha lealdade» *Agália* 18, 197-241.
- Rabunhal, H. (1992). «Marinhas del Valle na história do teatro galego» *Agália* 32, 505-512.
- Rabuñal, H. (2000). *Jenaro Marinhas del Valle, a vida escura*. Compostela: Laiovento.
- Ruibal, Euloxio R. (2002). «Blanco Amor en Ribadavia», en I. López Silva e D. Vilavedra: *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 274-276.