

± Biblicio 20

# ANTÓN VILLAR PONTE TRADUCTOR. APROPIACIÓN E RECREACIÓN DO IDEARIO ARTÍSTICO DO MOVEMENTO DRAMÁTICO ANGLOIRLANDÉS E DO ABBEY THEATRE

Manuel F. Vieites<sup>1</sup>  
I. E. S. número 1. Vigo

## Resumo

As traducións poden ter especial relevo no desenvolvemento dunha literatura nacional pois os textos traducidos poden mostrar novos modelos de construír as representacións da nación. Ese foi o caso da literatura dramática galega no primeiro tercio do século XX, cando un grupo de escritores e políticos decidiron crear un teatro nacional baseado tanto na tradición popular e nacional como na apropiación de diversas correntes europeas, como o Abbey Theatre. Neste traballo analizamos o rol desempeñado por Antón Villar Ponte naquel proceso.

## Abstract

Translations can play a significant role in the development of national literatures as long as the translated texts show new models of enacting the representations of the nation. That was the case with the Galician drama in the first quarter of the XXth century, when a group of writers and politicians decided to create a national theatre based both in the popular and national traditions and in the appropriation of different European trends, such as the Abbey Theatre. In this paper we analyse the role played by Antón Villar Ponte in that process.

---

<sup>1</sup> O autor do presente traballo pertence ó grupo de investigación "Panorama e desenvolvemento da tradución en Galicia", dirixido por Ana Luna, profesora da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo e inscrito no rexistro da citada universidade co código T13.

Hai anos especialmente significativos no desenvolvemento do sistema teatral galego e tamén do subsistema conformado pola literatura dramática. Para os obxectivos desta breve indagación os anos 1925, 1926 e 1927 teñen particular interese pois nas páxinas do xornal *El Pueblo Gallego* aparecen unha serie de artigos que informan das tensións que naquela altura presentaba un sistema teatral dominado pola estética rexionalista. En efecto, en decembro de 1925 Rafael Dieste publicaba dous traballos breves titulados “En col do noso teatro”<sup>2</sup>, que en boa medida ían ser a espoleta dunha longa e interesante polémica respecto das orientacións artísticas e temáticas da literatura dramática e do teatro galegos, así como das súas funcións. Días despois, Jesús Bal y Gay<sup>3</sup> publicaba un artigo no que criticaba duramente o labor escénico dos coros e outras agrupacións que se ocupaban por igual do teatro e dos bailes rexionais, o que provocaría a resposta irada de Leandro Carré Alvarellos<sup>4</sup> e as consideracións sempre atinadas e xuízos de Víctor Casas<sup>5</sup>. Entremedias hai que salientar igualmente algúns comentarios certamente demoledores e sarcásticos de Evaristo Correa Calderón<sup>6</sup>, quen sinalaba: «Querer hacer patria a base de representaciones de *O zoqueiro de Vilaboa* o de *O corazón d'un pedáneo* sería pueril. No conseguiríamos más que reírnos de nosotros mismos, de lo que hay en nuestras costumbres de grotesca animalidad».

Sen entrarmos agora a analizar polo miúdo as causas daquela polémica, que se mantivo ata 1929<sup>7</sup>, queremos destacar que naquel debate había varias tendencias, desde os que apostaban por un teatro de corte rexional, ata os que defendían unha dignificación do teatro mais sen renunciar ás esencias da tradición, desde os que propoñían unha escena naturalista e universal ata os que alentaban unha ruptura que se quería radical, sen selo verdadeiramente.

En medio daquela liorta, na que xa latexaba un debate posible arredor do que debería ser un teatro nacional, e unha literatura dramática cunha entidade similar, Plácido Castro publicaba no citado xornal un traballo que destaca por constituír unha das propostas máis realistas, sensatas e meditadas do momento. Comezaba por salientar a nova orientación que alentaba en pezas

---

<sup>2</sup> *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22 e 24–12–1925.

<sup>3</sup> “En torno al ballet gallego. Una carta aclaratoria de Jesús Bal”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 31–12–1925.

<sup>4</sup> “En torno al ballet gallego. Mais aclaraciós”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 6–1–1926.

<sup>5</sup> “Encol do teatro galego”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22–1–1926.

<sup>6</sup> “Arar y cantar. El teatro gallego, como propaganda” e “Arar y cantar... II”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 14 e 15–1–1926.

<sup>7</sup> Johán Carballeira, “Teatro”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 8–3–1929.

como *O Mariscal* de Ramón Cabanillas ou *Hostia* de Armando Cotarelo para despois criticar os repertorios das compañías galegas, asentados no realismo costumista e hiperexebista. Naquel traballo, Plácido Castro non só apoiaba decididamente as propostas de Antón Villar Ponte relativas á formulación práctica dunha nova orientación da creación dramática asentada nos *folk-dramas*, senón que salientaba a importancia que no desenvolvemento dun teatro nacional podían ter as traducións e propoñía os nomes de James Matthew Barrie, Maurice Maeterlinck ou August Strindberg, sen deixar de insistir na transcendencia de William Butler Yeats, John Millington Synge, Lady Gregory, Lord Dunsany ou Sean O'Casey. Irlanda aparecía así, naquel abrente cultural galeguista, como referente literario e o Abbey Theatre como referente teatral (Castro, 1927):

El “Abbey Theatre” de Dublín no es un simple centro artístico. Fue una de las fuerzas más activas en la constitución de la nacionalidad irlandesa, una institución donde se iba forjando la opinión pública, que se agitaba apasionada alrededor de un drama de Yeats o de Synge, y más recientemente de Sean O'Casey, llegando hasta el tumulto y el escándalo. Si algún día tuviéramos la suerte de que los gallegos llegaran a discutir acaloradamente y hasta a pegarse por causa de las ideas expuestas en un drama, ese día sería una fecha feliz y memorable en los anales de Galicia.

Velaí temos formulada con absoluta claridade a necesidade e a importancia da institución teatral, conformadora de correntes de opinión e termómetro do sentir popular, pero tamén a transcendencia da escena na configuración e a consolidación daquilo que Jürgen Habermas denominou “esfera pública” (Calhoun e outros, 1992; González-Millán, 2000).

Falar dun teatro nacional<sup>8</sup>, debate que se establece en Europa durante o século XIX, non só implica referir as diversas tentativas de constituír unha compañía nacional que desenvolvese un traballo exemplificador para a dignificación e o desenvolvemento da escena galega, que en Galicia fracasa coa renuncia de Fernando Osorio Docampo a dirixir o cadro de declamación do Conservatorio Nazonal do Arte Galego, senón analizar as diversas tentativas de establecer un canon literario e escénico desde o que introducir criterios cualitativos na escena, asegurar a súa autonomía discursiva como campo cultural diferenciado (Bourdieu, 1995) e proxectar a institucionalización efectiva das artes dramática e teatral. Unha aposta pola renovación teatral á que non foron alleos Rafael Dieste, Vicente Risco, Daniel R. Castelao ou Jesús Bal y Gay (1924), e que ocupou unha boa parte do discurso cultural de Antón

---

<sup>8</sup> Alejandro Miquis, “El Teatro Nacional”. Jesús Rubio Jiménez, 1998, pp: 232–258.

Villar Ponte, que xa en 1903, desde as páxinas da Revista Gallega realizaba algunhas interesantes suxestións verbo das orientacións temáticas dunha literatura dramática e dun teatro aínda por facer, mesmo por imaxinar. Falando das estreas de autores como Frederic Soler, Àngel Guimerá, Ignasi Iglesias ou Santiago Russinyol (Castellón, 1994), subliñaba a importancia de «Llevar á la escena las fatigas y las privaciones, las miserias y las luchas del sufrido paria de los campos gallegos, con todo el colorido de la verdad y con todo el realismo de la exactitud: de caridad y de arte al propio tiempo» (Villar Ponte, 1903).

Escolla temática e orientación ideolóxica ou estilística (realismo) estaban en plena consonancia coa deriva agrarista e republicana que naquela altura sentía Antón Villar Ponte e que se verá reflectida nun dos seus primeiros textos dramáticos: *A patria do labrego*, que data de 1905 (Durán, 1981). E despois dun longo silencio, no que non deixa de escribir textos relacionados co republicanismo ou coa nacente causa galeguista, Antón Villar Ponte volve escribir sobre literatura dramática e teatro con ocasión da estrea do espectáculo *A man de Santiña*, en abril de 1919 no Pabellón Lino da Coruña. Salientando cómo aquel espectáculo marcaba «una etapa nueva y una nueva orientación en el teatro gallego», sinalaba que se trataba dunha obra de transición, «entre los tímidos y no siempre afortunados ensayos de teatro gallego habidos hasta aquí y los que sobrevendrán ahora», e subliñaba: «En ella ni se ahorcan caciques, ni se habla de mujeres deshonradas, ni de supersticiones y brujerías» (Villar Ponte, 1919). Apostaba, xa que logo, por un novo paradigma que implicaba unha certa ruptura coas diversas representacións da rexión e, en menor medida, da nación, que eran propias do teatro rexionalista. Mais tampouco era alleo á necesidade de establecer unha relación dinámica entre tradición e modernidade e así o defenderá nun artigo no que propón unha sorte de teatro “folclórico”, lembrando que «es el teatro con el que iniciaron el resurgir de personalidad todos los pueblos célticos» (Villar Ponte, 1923).

Falar dos pobos celtas supoñía falar, sobre todo, de Irlanda, pois de Irlanda procede un dos primeiros textos dramáticos traducidos e publicados, se non consideramos aquel fragmento que aparecía en *A Nosa Terra* dous anos antes, tirado da obra *Os pretendentes á coroa*, un texto de Henrick Ibsen<sup>9</sup> datado en 1863. En efecto, en 1921, a revista *Nós* presenta a versión galega da obra *Cathleen Ni Houlihan*, de William Butler Yeats, versión debida a Antón Villar Ponte que inicia así unha longa relación coa literatura e co teatro angloirlandeses, xa que non gaélicos ou irlandeses. E será a partir desas lecturas e desas traducións, sen esquecer outras influencias notables como a de Ramón María del Valle-Inclán –por quen sentía verdadeira devoción (Villar Ponte, 1934a)–, como o director de *A Nosa Terra* imaxine e for-

---

<sup>9</sup> *A Nosa Terra*, 61, A Coruña, 20–7–1918.

mule todo un proxecto de teatro nacional asentado nunha literatura dramática que quería plenamente nova, decididamente galega e celta.

Con este traballo queremos facer unha primeira aproximación ó labor desenvolvido por un dos autores e pensadores máis transcendentais no desenvolvemento da cultura galega, tamén no dos sistemas teatral e literario, alén do seu relevo e significación como político comprometido firmemente coas causas galeguista, republicana e progresista, tres amores que ben poucos souberon e quixeron acariñar por igual. Primeira aproximación que ten unha dimensión esencialmente cualitativa, por canto non imos facer un reconto exhaustivo do campo proposto, e dos diversos problemas que suscita, senón sinalar aspectos que nós entendemos significativos para alentar novos estudos e investigacións que outros investigadores e investigadoras han desenvolver no futuro inmediato.

Por razóns varias, tampouco queremos realizar unha lectura crítica das teorías relativas ás relacións entre sistemas literarios (e/ou teatrais) e ó rol das traducións, se ben iremos fiando propostas de diferentes autores e autoras na medida en que sexan precisas para analizar o caso que agora nos ocupa. O noso obxectivo non é outro que mostrar, sequera nos trazos máis básicos, un campo de investigación rico, suxestivo e aínda por explorar no que os estudos literarios, os estudos culturais, os estudos de traducción ou os estudos teatrais poidan crear un espacio común onde a interdisciplinabilidade sexa un sinal de identidade na hora de afrontar o estudo dunha realidade sempre complexa (Morin, 1996).

En efecto, hai un par de anos, tiven a oportunidade de participar en dous tribunais que xulgaban traballos de fin de carreira na licenciatura de Traducción e Interpretación. Confeso que me sorprende moi gratamente a calidade dos traballos de traducción presentados, a xustificación da escolla textual, a selección de metodoloxías e ferramentas, así como a explicación e solución das diversas dificultades que sempre xorden cando levamos un texto dunha lingua a outra. Pero quedei un pouco decepcionado no que facía referencia ó estudio crítico do texto e á súa contextualización. Claro que os alumnos e alumnas da licenciatura a penas reciben formación no eido da crítica literaria aplicada á traducción ou no campo non menos importante dos estudos de literatura comparada. Por suposto tampouco reciben formación e información verbo da especificidade do texto dramático, ámbito que constitúe un importante banco de traballo, sobre todo en relación cos procesos de creación teatral. É mágoa, unha verdadeira mágoa, pois os coñecementos verbo da teoría do texto dramático, da teoría dramática ou da historia da literatura dramática pode ter especial relevo no exercicio profesional, na docencia e na investigación. As posibilidades de investigación son moitas, como tentaremos mostrar con este traballo, que, insistimos, non ten outro obxectivo que ir abrindo camiños no eido dos estudos teatrais e na necesaria interacción entre estes e outros marcos disciplinares e especialidades de estudio.

### Como en Irlanda

Como sinalabamos nun traballo escrito para acompañar o libro do espectáculo *Como en Irlanda*, estreado polo Centro Dramático Galego en 1996 (Vieites, 1996a), desde os tempos en que os iniciadores da historiografía galega contemporánea (José Vereá y Aguiar, Leopoldo Martínez Padín, Benito Vicetto, Manuel Murguía ou Leandro Saralegui y Medina) integran a Galicia no chamado “mundo celta”, non foron poucas as influencias, directas e indirectas, reais ou imaxinadas, que as culturas daqueles pobos exerceron na vida sociocultural e política de Galicia, tamén na súa creación artística. Os historiadores, poetas e intelectuais responsables da formulación do corpus teórico e literario provincialista, rexionalista e, finalmente, nacionalista, utilizarán as orixes celtas de Galicia (etnias de identificación) como un dos elementos diferenciadores fronte a unha Castela máis latina e que Manuel Murguía definía como “semita” (etnias de exclusión), establecendo un conxunto de dicotomías para establecer a distancia necesaria entre o “nós” e os “outros”, estratexia sempre presente nos procesos de definición identitaria e construción nacional (Máiz, 1997).

Fronte a Castela, os intelectuais galeguistas dirixen a súa mirada a Europa na procura de pontes de unión con aquela tradición da que querían ser parte, particularmente a Bretaña, en moita menor medida a Gales, e, sobre todo, a Irlanda. A reconstrución que Benito Vicetto ou Manuel Murguía facían do pasado histórico da nación, entre celtas e suevos, tiña o seu complemento na reivindicación e na recreación que Eduardo Pondal (1996: 57) facía dunha tradición bárdica perdida:

¡Oh nieto de Gondomil  
y del noble Curbán hijo!  
Los acentos de tus bardos  
no sé dónde los he oído,  
vuestra patria es una patria  
cuya hermosa faz he visto,  
y me traen lembranzas  
de otros tiempos que ya han sido,  
no sé cómo ni sé donde,  
mas cuyas notas percibo...

Cando en 1916 se crea a primeira das Irmandades da Fala e os intelectuais e militantes que prefiguran aquel movemento fundamental na reconstrución nacional buscan exemplos que poidan axudar a formular a que xa se prefigura como a cuestión nacional galega e servir de espello para a acción cultural e política, Irlanda vai aparecendo progresivamente como un dos modelos que cómpre imitar. Así, en outubro de 1920, *A Nosa Terra* ofrece na

súa portada un tributo ó alcalde de Cork<sup>10</sup>, Terency MacSwiney, que morría no cárcere no curso dunha folga de fame, e un ano despois o Boletín Mensual da Cultura Galega, *Nós*, dedica todo un número á cuestión irlandesa, sinalando as múltiples semellanzas entre os dous países e as súas culturas. Aí atopamos, como se dixo, a primeira das dúas versións galegas da obra de William Butler Yeats, *Cathleen ni Houlihan*, realizada por Antón Villar Ponte.

O problema nacional de Irlanda vai ser un tema recorrente nestas dúas publicacións que, asemade, van dedicar un bo número de páxinas ó coñecemento dos trazos máis significativos do mundo cultural celta, fundamento dunha sorte de “teoría atlántica” que percorre unha boa parte da obra de Vicente Risco, e na que tamén se pode documentar unha certa influencia do saudosismo, que en Galicia conta entre os seus promotores a Xaime Quintanilla, Álvaro de las Casas ou Plácido R. Castro, quen nun estudio sobre a saudade afirmaba (1928: 42):

Si pasamos a examinar la literatura dramática de Irlanda, la veremos dominada, como en su poesía, por el ansia de magia de países de leyenda, donde todo puede ser verdad, de la edad heroica de Erin en la que héroes, princesas y hadas vivían en un mundo de maravillas y de encanto. Y aun en las ocasiones en que la acción se desarrolla en el mundo real es el tema más frecuente del drama irlandés el anhelo de ese inalcanzable ideal. La lucha entre lo real y lo soñado, la saudade de la belleza, o la tragedia del que se creó ilusiones, del que quiso hacer de su vida una leyenda.

Cabo deste sentimento de estrañamento producido pola proximidade dun océano máxico, ora poboado por seres lendarios ora contendo unha inexplicable forza tráxica (eis a raíz de *Riders to the Sea*, a peza de John Millington Synge), e sobre o que Ramón Cabanillas (1959: 807) escribiu aquilo de que as «terras de Irlanda, de Bretaña e Galicia, onde viven os pobos célticos, con gaita ou sen ela, estanse sempre queixando, cos ollos cravados no mar onde parece que se lles perdeu algo», cómpre sinalar tamén a pegada dunha fe panteísta, dun fondo paganismo que agroma en toda a literatura clásica gaélica, e dun marcado sentimento de simbiose (non sempre gratificante) cunha natureza viva e misteriosa, poboada de seres mitolóxicos, como os que William Butler Yeats presenta na súa obra *The Land of Heart's Desire*, tamén traducida para o galego como *O país da saudade*.

Aquel himno patriótico que Alfredo Brañas titulara *Como en Irlanda* vai supoñer para os nacionalistas galegos un símil necesario na construción dun espacio de encontro cultural (as máis das veces imaxinario), que só agora, a

---

<sup>10</sup>“O heroe mártir da raza”. *A Nosa Terra*, 129, A Coruña, 5–10–1920.

principios do XXI, se vai facendo real, particularmente no eido da música tradicional. Malia non seren máis que convidados de pedra nos poucos encontros e congresos panceltistas a que asistiron, pois faltaba unha lingua celta que servise de enlace, os nosos intelectuais e escritores volveron a súa ollada cara a unhas culturas que sentían próximas, por celtas, e que participaban de trazos semellantes ós da súa propia, pois algunhas das culturas máis ricas da Europa medieval sufriran, por causas sociopolíticas e económicas, similares procesos de minorización e marxinação. ¿Quen podía imaxinar que naquela illa supostamente poboada por salvaxes se agochase unha das máis ricas tradicións literarias de todo o occidente europeo, tantos séculos silenciada pola historiografía inglesa? ¿E como explicar que neste perdido recanto da periferia atlántica a tradición lírica alcanzase un desenvolvemento tan singular?

Como dixemos, Antón Villar Ponte vai manter unha permanente preocupación por buscar camiños de promoción dunha literatura dramática e dun teatro que non só fosen galegos pola lingua empregada senón pola súa materia literaria e polo seu tratamento, polas temáticas tratadas e polos mundos recreados. Nun artigo publicado na singular revista *Resol* subliñaba (Villar Ponte, 1936<sup>a</sup>): «Apenas si temos saído ata hoxe dos modos d'un teatro mimético que sô poderíamos decir que é noso pol—a expresión da lingo e por algunhas fuxidas ô campo do folklore. E nin a língoa somentes c'ô folk—lorico a ela xunguido abundan para crear un teatro».

Coa clarividencia que agroma en moitas das súas análises, A. Villar Ponte estaba presentando a necesidade de transitar do rexionalismo literario, dominante no eido dramático, a unha verdadeira literatura dramática nacional, alicerce sobre o que construír un teatro nacional, conceptos sobre os que Xoán González-Millán (1994) ou Antón Figueroa (2001) levan realizado importantes achegas nos últimos anos. E entre os modelos posibles, que se viñan presentando en diversos medios, particularmente en *A Nosa Terra*, *Vida Gallega* ou *El Pueblo Gallego*, Villar Ponte opta polo que el denominaba *folk-drama*<sup>11</sup>, subxénero dramático que fora cultivado por autores tan significativos como Douglas Hyde<sup>12</sup>, William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory ou John Millington Synge.

Curiosamente aquel afervoadado grupo de intelectuais e dirixentes galeguistas, que facían da lingua un verdadeiro *casus belli*, toma como mod-

---

<sup>11</sup> Para unha aproximación ó concepto de *folk-drama* no contexto galego, pode ter utilidade o noso traballo "Para unha teoría do *folk-drama*. A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional: traducións, discursos e contradiscursos na formulación dun teatro nacional", que vai publicar o *Anuario de Estudios Literarios Galegos* en 2003.

<sup>12</sup> Cómpre salientar que Douglas Hyde, principal promotor da recuperación da tradición popular, foi igualmente quen desenvolve o *folk drama*. Unha boa parte da súa obra dramática está escrita en gaélico e foi traducida para o inglés por Lady Augusta Gregory.

elo a obra dun grupo de autores que se ben tiñan colaborado na recuperación da tradición cultural gaélica, xamais se posicionaron a prol do uso da lingua irlandesa e mesmo mantiveron enfrontamentos cos integrantes da Liga Gaélica e co *Sinn Féin*. Pois John Millington Synge, William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory ou James Joyce tiveron, salvando as diferencias que hai entre uns e outros, un posicionamento similar ó de Valle-Inclán, que tamén recupera parte da paisaxe e da xeografía humana e cultural tradicional de Galicia para crear pezas dramáticas ou novelas de valor universal. Sen embargo, só Valle-Inclán foi obxecto, aquí en Galicia, de todo un discurso crítico que inicia e mantén, con certa regularidade, Vicente Risco (González-Millán, 1995a). Mais esa é outra historia sobre a que algún día, necesariamente, teremos que volver.

É certamente significativo que fose Risco un dos primeiros en chamar a atención a respecto da importancia da literatura angloirlandesa cando el mesmo tiña proposto como modelos, sobre todo no eido dramático, autores como Gabriele D'Annunzio, Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, August Strindberg ou Gerhart Hauptmann. De todos eles fala no seu artigo “Teoría y-Estórea do Drama” (Martínez-Risco, 1921a), e a súa influencia, sobre todo a dos máis simbolistas, percorre a súa única peza dramática, *O bufón d'El Rei*, publicada en 1928 e reeditada en 1979 (Villalaín, 1997). Velaí unha mostra máis desa vontade de achegarse ás máis variadas tendencias que sempre manifestaron os integrantes do cenáculo ourensán, e principalmente Risco, cabezaleiro maior daquela primeira sorte de prevanguardia estética do galeguismo. Pero Irlanda, unha das nacións celtas máis próximas a Galicia, exercía un poderoso influxo sobre todos os intelectuais agrupados arredor de *Nós*, ben que como sinalou Nicole Dulin (1987) non poidamos esquecer a súa filiación francófona que tamén lembraba o profesor Antón Figueroa (1996). Aquela influencia deixouse sentir en Risco, sempre preocupado por establecer puntos de encontro entre os pobos celtas espallados por Europa, e así foi como iniciaba un traballo incluído no número que a revista *Nós* dedicaba a Terence MacSwiney, o precitado alcalde mártir de Cork (Martínez-Risco, 1921b): «Irlanda e Galiza son terras do Estrem'Ocidente d'Europa habitadas pol—a mesma raza e suxeitas a un imitante destino, d'un xeito tal, que somella coma si Deus quixera axuntar a unha coa outra por unha chea de misteriosas relacións de todo—os ordes...».

O feito de que Irlanda pase a ser un referente en materia dramática (Movemento Dramático Angloirlandés), e teatral (Abbey Theatre), non é casual se consideramos a transcendencia que a loita republicana irlandesa, polo menos de maneira simbólica, vai ter na conformación do ideario galeguista. Os versos xa citados de Brañas, *Como en Irlanda, érguete i anda*, vanse converter nunha consigna moi popular na época en Galicia, que fora situada como unha das sete nacións celtas polos primeiros historiadores galegos.

### Recepción e influencias da *cuestión irlandesa*

Se ben na cuarta entrega de *A Nosa Terra*<sup>13</sup> Antón Villar Ponte lembraba ós lectores que o 17 de nadal de 1483 morreran as liberdades galegas, trala execución de Pardo de Cela (un dos mitos de liberación que se van construír na época), e se nos primeiros números se insiste na necesidade de «imitar a Cataluña»<sup>14</sup>, no número 16, Xaime Quintanilla publica un artigo na súa sección, “Do meu feixe”<sup>15</sup>, no que xa se fai referencia a loitas de liberación nacional en Polonia, Irlanda e Finlandia. No número 95, de 25 de xullo de 1919, na sección “Novas do mundo”, *A Nosa Terra* informa respecto da viaxe a Estados Unidos de Eamon de Valera para buscar apoios para a independencia, afirmando que «Irlanda, a irmá Irlanda conta con tódalas nosas simpatías agarimosas no seu pleito de xustiza».

Outra das referencias iniciais a Irlanda e á súa loita de liberación nacional aparece nun traballo sen asinar publicado en *A Nosa Terra* en 1920<sup>16</sup>. Un mes despois o mesmo periódico inclúe unha breve nota na que se fai referencia á insurrección armada<sup>17</sup>. No número seguinte<sup>18</sup> atopamos outro artigo sen asinar, “¡Salve, irmá sobri-me!”, e pasado outro mes a conferencia que Antón Villar Ponte pronunciara no salón de actos da Sociedade Económica<sup>19</sup>, disertación que remata con referencias ó exemplo do pobo irlandés e cos xa coñecidos versos de Brañas. A información continúa en números sucesivos e tamén aparecerá a primeira entrega dun longo traballo sobre Irlanda encadrado nunha sección titulada “Historia dos movementos nacionalistas.”<sup>20</sup> O número 129<sup>21</sup> reproduce en portada unha fotografía do alcalde de Cork, presentado en Galicia como o «novo Cristo da raza céltiga», que «rubeu o calvario santo da arelada redenzón», conformando unha mitoloxía e unha imaxinería que logo atoparemos en diversas pezas dramáticas da época. Lembremos como se presenta a Pardo de Cela, o heroe e mártir da nación galega, na peza de Ramón Cabanillas, *O Mariscal*, xusto cando é axustizado na praza de Mondoñedo (1996: 220–221)

---

<sup>13</sup> *A Nosa Terra*, 4, 15–12–1916.

<sup>14</sup> *A Nosa Terra*, 5, 25–12–1916.

<sup>15</sup> *A Nosa Terra*, 16, 20–4–1917.

<sup>16</sup> “O nazionalismo galego trunfal”. *A Nosa Terra*, 112, 10–2–1920.

<sup>17</sup> Na reseña titulada “Como en Irlanda”, na que podemos ler: «A insurrección d'Irlanda é seria. Lémos novas dela con fondo interés. Os reloxos celtas da “Verde Erin”, esnaquizaron, con lume i-esprosvivos, corenta oficiñas recaudadoras de tributos e algunhas Aduanas...». *A Nosa Terra*, 117, 10–4–1920.

<sup>18</sup> *A Nosa Terra*, 118, 25–3–1920.

<sup>19</sup> *A Nosa Terra*, 120, 25–5–1920.

<sup>20</sup> “Historia dos movementos nacionalistas. Irlanda I. Os irlandeses. Antecedentes históricos”. En *A Nosa Terra*, 218 (sic), 5–9–1920. Seguirán sete entregas máis. A serie, sen asinar, remata co número 137, de 31–3–1921.

<sup>21</sup> *A Nosa Terra*, 5–10–1920.

A partir deste momento, os nacionalistas galegos deciden implicarse activamente na cuestión irlandesa e así, en novembro de 1920, *A Nosa Terra*<sup>22</sup> publica copia da mensaxe que dirixen ós seus irmáns e que comeza da seguinte maneira:

Un profond sentiment d'amitié, de devotion fraternelle, peut-être de solidarité raciale, nous ment pour nous adresser à vous, nobles fils d'Irlande, nos frères par l'amour sacré du sol natal— en vous envoyant, saisis d'admiration pour votre effort heroique, la salutation enthousiaste des bons fils de Galice<sup>23</sup>.

En decembro de 1920, Risco publica en *Nós* a primeira parte do estudio “Galizia Céltiga”<sup>24</sup> e en febreiro de 1921 envía á *Nosa Terra* outro traballo seu titulado “O despertamento dos pobos célticos e o porvir de Europa”<sup>25</sup>, cos que continuaba a liña iniciada dous anos antes cun artigo, “O druidismo no século XX”<sup>26</sup>, que remataba cun apaixonado *¡Keltia da viken!* A esta campaña de apoio á causa irlandesa súmase Eça de Queiroz, que publica un traballo titulado “Irlanda”, no mesmo número de *A Nosa Terra* no que se inclúen poemas de J. M. López Picó e Josep Carner publicados na *A Nosa Terra* e traducidos por Antón Villar Ponte<sup>27</sup>.

Nesta mesma liña de publicar documentos que se consideraban importantes para dar a coñecer e defender a cuestión irlandesa, aparecerá, entre outros, un traballo de A. Rovira Virgili, “A cuestión de Irlanda durante a guerra”<sup>28</sup>, ou un extracto de documentos do parlamento irlandés, baixo o lema “Memorial do *Dail Eireann*”<sup>29</sup>, traballos quizais traducidos por Antón Villar Ponte, verdadeiro animador do xornal nacionalista ata que en xaneiro de 1922 renuncia ó posto de director, despois de sumarse ó sector culturalista das Irmandades, capitaneado por Vicente Risco. Altura na que se celebra o Congreso da Raza Irlandesa en París, ó que o consello directivo da Irmandade da Fala, en representación das organizacións nacionalistas gale-

---

<sup>22</sup> *A Nosa Terra*, 130–131, 5–11–1920. Neste número tamén aparece un artigo titulado “Irlanda e o lord–alcalde de Cork”, traducido da revista católica barcelonesa *La Hormiga de Oro*.

<sup>23</sup> Os galeguistas facían da lingua, como se dixo, un *casus belli*, a diferenza dos republicanos irlandeses que a penas se utilizaban o gaélico. Sen embargo os galeguistas non utilizan o inglés na mensaxe por ser esta a lingua colonial.

<sup>24</sup> *Nós*, Ourense, 3. Este artigo terá continuación noutro publicado no número 5, de 24 de xuño de 1921.

<sup>25</sup> *A Nosa Terra*, 133, 1–2–1921. Traballo dedicado, basicamente a Bretaña, terra pola que Risco sentía verdadeira paixón.

<sup>26</sup> *A Nosa Terra*, 93, 5–6–1919.

<sup>27</sup> *A Nosa Terra*, 136, 15–3–1921.

<sup>28</sup> *A Nosa Terra*, 138, 15–4–1921.

<sup>29</sup> *A Nosa Terra*, 148, 1–10–1921. Terá continuidade no número 149, de 15–10–1921.

gas, enviarán unha carta de apoio e adhesión que remata cun viva á independencia irlandesa e á solidariedade entre os pobos celtas<sup>30</sup>.

O número 8 da revista *Nós*<sup>31</sup> contén, como se dixo, un monográfico sobre Irlanda onde se ofrece unha homenaxe a Terence MacSwiney. Mentres Cabanillas e Victoriano Taibo achegan un poema cada un, Ramón Otero Pedrayo escribe o traballo “Irlanda Políteca no século XIX”, e Vicente Risco un estudio comparativo, “Irlanda e Galiza”. As interferencias que producen a tradición dramática angloirlandesa, a mesma literatura angloirlandesa, a cultura gaélica e a situación sociopolítica da illa atlántica na escrita dun reducido grupo de autores galegos aumenta. Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Ramón Cabanillas, Antón Villar Ponte ou Xaime Quintanilla serán os que, desde unha perspectiva ou outra, máis insistan na vella e renovada irmandade.

No números 26, 27 e 28 da revista *Nós*, Vicente Risco (1926a, 1926b, 1926c) publica un traballo fundamental. Leva por título “A moderna literatura irlandesa”, e aparece na sección titulada “Da renacencia céltiga”. No traballo Risco fai un percorrido polas novidades máis interesantes da literatura angloirlandesa (dramática, lírica e narrativa), sinalando autores e obras, amais de informar sobre a existencia da *Connvadh na Gaedhilge* (Liga Gaélica) e citar escritores en gaélico como Douglas Hyde ou Padraic Colum. Ó longo de máis de 16 páxinas, presenta figuras tan significativas como William Butler Yeats, John Millington Synge ou James Joyce que comezan a gozar de gran predicamento entre a intelectualidade galega e serán citados, moitas veces ó chou, en diversos artigos de exaltación patriótica. Se como vimos, *A Nosa Terra* constitúe o espacio no que se constrúe o ideario galeguista e onde se plasman iniciativas diversas de dinamización sociocultural e de intervención política que van organizar as Irmandades da Fala, a revista *Nós* convértese na porta de comunicación coa cultura europea, informando ó público galego «do movemento das ideas no mundo civilizado», tal e como se afirmaba no seu editorial de presentación. Irlanda vai ser en todo este período un referente permanente, quer no eido sociocultural e artístico quer no político.

Ben que o labor divulgativo de Vicente Risco foi transcendental na necesaria apertura de Galicia ó exterior e no descubrimento efectivo da cultura celta, en realidade vai ser Antón Villar Ponte, co decidido apoio de Plácido Castro, quen tentará desenvolver, con realizacións prácticas, ese

---

<sup>30</sup> *A Nosa Terra*, 155, 15–1–1922. Dáse noticia da celebración en París do Congreso Mundial da raza irlandesa, informando que, «Ao mesmo tempo que o Congreso, faranse tamén representacións de teatro irlandés en idioma gaélico e tamén en idioma francés nun dos teatros parisiños». No número 156, de 1–2–1922, segue a información.

<sup>31</sup> Editado con data do 5–12–1921.

proxecto de encontro intercultural no plano da escrita dramática e no da definición de modelos para a creación teatral. Eles dous, coa colaboración de Ramón Villar Ponte, foron os responsables da versión galega de dúas pezas de William Butler Yeats (*The Land of Heart's Desire* e *Cathleen ni Houlihan*, que datan de 1894 e 1902 respectivamente). As pezas, tituladas en galego *O país da saudade* e *Catuxa de Houlihan*, foron publicadas en 1935, pola Editorial Nós, que dirixía Ánxel Casal Gosende. A primeira delas sería reeditada no número 45 de *Grial* e as dúas xuntas serían recuperadas pola Editorial Castrelos en 1977.

Mais naquel número 8 que a revista *Nós* dedica en 1921 a Irlanda e a súa cultura, Antón Villar Ponte xa ofrece unha primeira versión de *Cathleen ni Houlihan* que se publica sen título galego. Anteriormente, na mesma revista aparecera unha breve reseña anónima titulada “W. B. Yeats”<sup>32</sup>, baixo o epígrafe “Letras Irlandesas”, onde se daba conta do número que *La Douce France* dedicara en novembro de 1920 a Yeats e que se fai referencia á súa poesía e a unha “escea de fadas” titulada *A Terra do Deseo do Curazón* (referencia explícita ó texto dramático antes citado, *The Land of Heart's Desire*). Alí aparece a tradución do poema titulado “To an isle in the water”. Mantemos certas dúbidas respecto da persoa que en setembro de 1920 inicia nas páxinas de *A Nosa Terra* aquela primeira serie de artigos xa citados sobre Irlanda, “Historia dos movementos nacionalistas”, pois na oitava entrega aparecía unha interesante referencia ó Movemento Dramático Angloirlandés e ó Abbey:

Nas derradeiras décadas creou-se un teatro nazonal irlandés, que é unha das manifestacións mais originales e mais vigorosas da literatura dramática dos nosos días. Seu fundador é un dramaturgo de grande mérito, YEATS, que estableceu na Irlanda o ABBEY THEATRE e dou-lle un carácter eminentemente patriótico. O espírito nazonal inflama do mesmo xeito as obras de SINGE e de LADY GREGORY<sup>33</sup>.

Dicir que foi Antón Villar Ponte o autor, sen achegar sequera algún indicio, parécenos un atrevemento, mais é probable que así fose. De momento tamén descoñecemos cál foi o momento en que Antón Villar Ponte, autor daquela primeira versión do drama insurreccional por excelencia (*Cathleen ni Houlihan*), conecta coa literatura dramática angloirlandesa, ou quén o introduce nese ámbito literario e cultural. É probable que o interese que suscitaba a cuestión irlandesa levase ós intelectuais que se agrupaban arredor de

---

<sup>32</sup>Nós, 3, 30–12–1920.

<sup>33</sup>Traballo anónimo titulado “Historia dos movementos nazionalistas. Irlanda VII. A renacionalización da lingua. A Liga Gaélica”. En *A Nosa Terra*, 31–3–1921.

*Nós e A Nosa Terra* a xuntar e compartir información respecto da realidade sociocultural e literaria da illa, mais tampouco debemos esquecer que tanto Antón como seu irmán Ramón non só recibiran unha educación sólida e selecta —o primeiro era Licenciado en Farmacia pola Universidade de Compostela e o segundo en Filosofía e Letras pola Complutense de Madrid—, senón que mantiñan unha intensa vida intelectual que os levou a participar desde moi novos nas máis variadas empresas culturais e xornalísticas. Antón, ademais, traballara como periodista en Madrid e Cuba, onde vive entre 1908 e 1910, e despois andara por Lisboa como correspondente de *La Voz de Galicia*. Pero tampouco debemos esquecer que *A Nosa Terra* e as Irmandades da Fala estableceran naquel ano de 1920 relacións coa Delegación da República de Irlanda en Madrid<sup>34</sup>, nin a Plácido R. Castro (Ríos, 1997) que era un gran amante do teatro, membro do Royal Court Theatre de Londres e que traduciría a peza de Linares Rivas, *Almas brujas*, ó inglés, para ser estreada na capital británica. Velaí un dos nosos primeiros tradutores que tantas investigacións debería ter suscitado xa.

Plácido Castro tamén vai ser un dos sólidos apoios con que conta Antón Villar Ponte no desenvolvemento do seu proxecto para un teatro nacional. Un proxecto no que non só se trataba de potenciar un teatro en galego senón tamén un teatro galego, capaz de mostrar as esencias máis universais da cultura propia. Por iso Villar Ponte, partindo das achegas dos integrantes do Movemento Dramático Angloirlandés, constrúe e propón unha teoría do *folk-drama*, mentres Plácido Castro explica polo miúdo todo un proxecto de apropiación de textos e autores directamente vencellados con ese mesmo proxecto. Esa dobre apropiación de textos e discursos hai que vinculala tamén ó proceso de definición identitaria e de construción nacional que se desenvolvía en Galicia, o que ten especial relevo (Robyns, 1999: 281)

para estudiar el papel que juega la traducción en la dinámica de la autodefinición, el foco de atención debe desplazarse de los textos individuales o de los rasgos lingüísticos en traducción (por muy “contextualizado” que pueda estar el análisis) hacia la interferencia entre discursos, estructuras discursivas y estrategias.

A existencia en Galicia dun discurso dramático e teatral con carácter “defectivo”, esixía a incorporación e apropiación de discursos, textos e propostas escénicas que supuxesen un revulsivo fronte a un marcado mimetismo respecto da literatura dramática e do teatro casteláns. A apropiación do discurso dramático e teatral angloirlandés obedece á necesidade de consolidación do campo teatral e do subcampo da literatura dramática a partir da

---

<sup>34</sup> Durante 1920 e 1921 tanto *A Nosa Terra* como *Nós* informan de diversos folletos e publicacións enviadas pola Delegación en Madrid da República Irlandesa.

definición de trazos propios, pertinentes e diferenciais, a través da renovación dos repertorios, da consideración doutros modelos e tendencias e da construción dun modelo propio, dun canon nacional. Neste caso, a tradución non só ten unha función “extraliteraria” ou de promoción lingüística, pois «o prestixio da obra estranxeira» non se utiliza unicamente como «cebo para a utilización da lingua propia» (Figuroa, 2001: 155). Agora pesan máis as técnicas de creación dramática, as escollas da materia dramática, o desenvolvemento dunha escena culta, burguesa e universal, que as denominadas funcións externas, ben que non debemos esquecer que esa ponte que se establece entre o Movemento Dramático Angloirlandés e o Movemento Dramático Nacional parte de elementos comúns, os mesmos que outros intelectuais galeguistas descubrían e valoraban en Philéas Lebesque (Figuroa, 2001: 144): a «opción polo celtismo», a defensa dun «certo ruralismo» e a «descuberta das raíces do pobo». Desde esa perspectiva podemos analizar obras salientables como *Cathleen ni Houlihan* de William Butler Yeats, *The Playboy of the Western World* de John Millington Synge, *Divinas palabras* de Ramón María del Valle-Inclán, ou *Os evanxeos da risa absoluta* de Antón Villar Ponte, tamén *Riders to the Sea* de John Millington Synge ou *Mourenza* de Armando Cotarelo Valledor.

Nun artigo publicado en *El Pueblo Gallego*, Plácido Castro (1927) elabora todo un proxecto de desenvolvemento dramático e teatral que parte dun programa de «educación de la sensibilidad del público» a partir do contacto «con las mejores obras extranjeras», interferencia que tamén entendía saudable para desenvolver o talento dos dramaturgos galegos, «librándose del mal gusto de casi todas las obras castellanas y extranjeras que desfilan por nuestra escena». Tamén da procura daqueles trazos pertinentes e diferenciais de que falabamos e que Plácido Castro sitúa nos vieiros da imaxinación, a fantasía e o misterio, fronte ó realismo:

Tenemos a nuestra disposición un caudal de riqueza artística que además de poseer estas cualidades esenciales nos es especialmente afin porque expresa el espíritu de nuestra propia raza —el teatro irlandés. Inspirarse en él no será copiar; será estudiar la forma en que un pueblo hermano del nuestro ha realizado la expresión de sus sueños y de sus tristezas, despertando así nuestra sensibilidad latente, algo adormecida por tantos siglos de dominación intelectual externa a nuestro carácter.

Neste caso, en tanto se poñen en marcha estratexias de relación cunha etnia de identificación, non se trataría dunha «apropiación da alteridade», por seguirmos o fío das argumentacións sempre atinadas de Antón Figuroa (2001: 129), senón de descuberta e recuperación da “mesmidade”, do eu ver-

dadeiro que se reconstrúe a partir dos outros “eus” que derivan dun “eu” primixenio e primordial, presente nunha cosmogonía étnica e cultural común. Outro tanto acontecería con Portugal, mais no eido da literatura dramática e da creación teatral non se produciron apropiacións similares, malia que o Conservatorio Nazonal do Arte Galego (1919–1920), o Cadro de Declamación da Irmandade da Fala da Coruña (1920–1922) e a Escola Dramática Galega (1922–1926), puxeron en escena espectáculos varios baseados en textos de autores portugueses, que supoñemos traducidos ó galego (Tato Fontaiña, 1999). Naquel mesmo traballo, Plácido Castro (1927) explicaba esa sorte de reintegración estética nas esencias verdadeiras da raza, no seguinte parágrafo:

Pero en ningún teatro como en el irlandés desfilará ante nosotros todo lo nuestro, encantos, tesoros, brujas, diablos, princesas de cuentos legendarios, países de misterio, la eterna y trágica lucha del alma celta entre los sueños y la realidad. ¡Qué enorme distancia hay de esto al último éxito de Madrid!

La exaltación de nuestra fantasía e imaginación no se limitará en su influencia a la producción teatral. Se extenderá a todas las ramas del arte, a la novela de costumbrismo reinante.

Velaí formulados principios básicos na procura daquela soberanía estética da nación galega que as Irmandades da Fala proclamarán na Asemblea de Lugo. Unha soberanía que no eido da escrita dramática e da creación teatral implicaba a superación do nacionalismo artístico e a construción dunha arte verdadeiramente nacional (González–Millán, 1994), o que só se acadaría desde a riqueza, a diversidade e a plena autonomía dos discursos teatral e dramático.

### **Do teatro rexional ó teatro nacional**

Nun traballo no que tentabamos ofrecer unha visión xeral verbo da peripecia diacrónica do teatro galego (Vieites, 2000a) salientabamos como durante os anos que van de 1882 a 1936 o teatro rexionalista, asentado nunha estética de corte folclorista, costumista e hiperenxebrista, domina a escena galega, e podemos considerar como espectáculos paradigmáticos daquela tendencia dominante os realizados polo autor e actor Alfredo Fernández “Nan de Allariz”, *O zoqueiro de Vilaboa* (e. 1907), polo Coro Toxos e Frores do Ferrol, nomeadamente *Mal de Moitos* (e. 1915) a partir dun texto homónimo de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida actores e directores da proposta, ou pola Coral de Ruada, coa que colaboraba Xavier Prado “Lameiro”, o seu dramaturgo “residente”, e á que debemos espectáculos como *Almas sinxelas* (e. 1920) ou *A retirada de Napoleón* (e. 1920). Abonda con analizar

a nómina dos espectáculos e textos censados pola profesora Laura Tato (1999: 159–161), reparando nos títulos dos mesmos, para nos decatarmos da deriva ruralista e hiperenxebre da creación teatral galega naquela altura, alén da conclusión a que chegariamos na análise do texto secundario e terciario das citadas obras (Vieites, 1996b), tan importante para considerar as orientacións escénicas implícitas nas mesmas.

Será a partir de 1915, coa creación de coros e agrupacións folclóricas, cando esa corrente inicie o seu pleno desenvolvemento (Rabunhal, 1994), e pouco despois, por volta de 1917 tamén comeza, nas páxinas do semanario *A Nosa Terra* a lectura crítica daquela produción teatral. Unha lectura, en calquera caso, podemos documentar unha sorte de esquizofrenia entre a necesaria instrumentalización da creación escénica como elemento de galeguización e a urxencia de apostar pola autonomía estética do campo teatral, en tanto esa autonomía podía garantir a conquista de novos públicos, fundamentalmente a burguesía de vilas e cidades que vivía de costas á realidade sociocultural do país e á “esfera pública” que o movemento galeguista loitaba por construír e situar no mesmo centro da vida comunitaria (González–Millán, 1995b, 2000). Así, Johán Carballeira (1934) publicaba en *El Pueblo Gallego* un interesante artigo salientaba a contradicción permanente en que vivía o teatro galego naqueles últimos anos:

La necesidad y urgencia de crear un teatro propio, por un lado. De otro, el teatro como medio de galleguización. ¿Qué razón atender primeramente? Primero, lo inmediato; lo inmediato será atender a lo segundo, “como medio de galleguización” y como instrumento para preparar el advenimiento de ese teatro propio que anhelamos”.

En efecto, as orientacións do teatro galego e as dunha boa parte dos textos dramáticos que se escriben entre 1882 e 1936, estaban determinadas por ese labor de galeguización da sociedade, ora dun proxecto de recuperación e asentamento dos sinais de identidade en sectores que aínda mantiñan o pulo cultural do país, ora en relación coa formulación dun proxecto dirixido a sectores castellanizados ou en proceso de castellanización. Vicente Risco, nun traballo de 1928, “A propósito da historia galega”, sinala (Martínez–Risco, 1994: 586):

Este é o caso de Galiza. Galiza ten urxentemente que reconquerir a súa personalidade histórica: tense que reeducar, e tense que reeducar por si mesma, fóra das aulas, pola acción privada dos que queiran ser os seus educadores espontáneos. Porque Galiza non é

educada *para ser*, polos seus educadores oficiais, os cales, por oficio e por regramento, educana para ser provincia, e namentres non poida reivindicar os seus instrumentos de ensino ten que ser educada no libro, no xornal e na tribuna.

Velaí a relación entre teatro, creación dramática e educación popular; as contradicións entre instrumentalización e autonomía é a causa de que moitos intelectuais galeguistas vivisen e alimentasen esa esquizofrenia de que antes falabamos. Con todo, a necesidade dun novo paradigma verdadeiramente nacional xamais deixou de constituír unha preocupación dos autores e publicistas máis conscientes da necesidade de superar modelos vellos. Un labor no que contribúen diversas voces que desde publicacións como *Nós* ou *El Pueblo Gallego*, critican o modelo dominante do teatro rexionalista e tentan establecer un novo canon espectacular baseado nas orientacións do teatro naturalista e simbolista que triunfaba nos escenarios europeos e que era o teatro que supostamente podía demandar o público vilego. Nunha nota aparecida en *A Nosa Terra* en 1917 xa podemos ler: «Quizais por iso, mais que ire a un teatro gallego d'exebrismo, coidamos que Galicia ten de ire a un teatro universal escrito no noso idioma pois soyo eisi cando leve a pouta do xenio dentro, salvará as fronteiras –coma o catalán– pra gloria patria»<sup>35</sup>. Pois no período que vai de 1916 a 1936, asistimos a unha diverxencia permanente entre repertorios e axentes lexitimadores, pero tamén entre estes e os públicos que si lexitimaban os repertorios do teatro rexionalista e os textos escritos ó abeiro do Movemento Dramático Rexional, textos que configuraban o que Pierre Bourdieu (1995: 322) denomina “subcampo de gran produción”, fronte a un “subcampo de produción restrinxida” aínda en proceso de construción, pero que en 1921 xa mostraba riqueza e posibilidades, coa edición de *Alén* de Xaime Quintanilla ou *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas e coa primeira versión de *Cathleen ni Houlihan*. Velaí tres textos que xustamente alentaban un novo paradigma dramático e reclamaban a definición dun novo paradigma da creación teatral galega.

A crítica cultural, literaria, artística e teatral nacionalista vai tentar establecer unha especie de punto intermedio entre a lectura rigorosa de determinados produtos e un alento permanente ó traballo, pois tamén entendían que só a través do labor das poucas agrupacións que tentaban establecer un espacio cultural galego, se podía promover a galeguización da sociedade e introducir actitudes positivas cara ó feito diferencial galego. Sen embargo, non se deixan de establecer diferencias e diverxencias entre os dous modelos, aquel que era dominante, pero non canónico, e un novo modelo que se quería canónico pero que xamais chegaría a ser dominante. Nunha nota aparecida en

---

<sup>35</sup> *A Nosa Terra*, 9, 6–2–1917.

*A Nosa Terra*, con motivo da presentación na Coruña do texto de Xaime Quintanilla, *Donosiña*, podemos ler:

A obra teatral de Xaime Quintanilla, noméase *Donosiña*. Costa d'un prólogo e tres actos. E resulta d'unha compreta modernidade pol-a forma e pol-o fondo. As veces n'ela parece advertírese a habilidade técnica ó Berstein, e outras o xeito supremo de Maeterlinck<sup>36</sup>.

A reivindicación da modernidade e as referencias a autores europeos que podían servir de modelo contrastan coa presentación que se facía de Euxenio Charlón, o actor e autor ferrolán de Toxos e Frores que acompañara a Quintanilla na súa visita á Coruña, a quen se presentaba como «popular escritor costumbrista», «exemplo d'enxebreza», e que tamén lera «un bocetiño de sainete debido á súa pruma festiva»<sup>37</sup>. Distancia pois entre o vello modelo, representado por Charlón e o novo, do cal Quintanilla sería un representante cualificado. Pero o anónimo cronista dicía moito máis, establecía a finalidade e as funcións do novo paradigma:

Quintanilla, coma Cabanillas e tódol-os inteleutuaes que figuran nas fias do nazonalismo, queren que o novo teatro galego, seia un teatro europeo dinificador do idioma, capaz de darlle ô idioma un valor universal. Son contrarios, pol-o momento, a ise teatro dialectal que rebaixa a lingua e arreda –sin razón algunha, pero arreda– a xente “ben” dos coliseus onde se representa. Queren, primeiro un teatro “en galego” que un teatro galego. Queren un teatro no que latexen tódal–as esquisiteces modernas que nas obras de asunto rústico nin cadran nin poden pórse.

Seguindo o fío da interesante proposta de análise que realizaba no seu día Xoán González-Millán (1994) estaríamos diante da formulación do tránsito necesario entre o rexionalismo teatral (“obras de asunto rústico”) e mesmo entre o nacionalismo teatral (“un teatro galego”) e un teatro nacional, pois é así como podemos entender esa proposta de facer un “teatro en galego” en que a lingua sexa un simple vehículo de expresión da modernidade, o que implicaba unha fonda renovación temática e formal, como proporá o médico socialista Xaime Quintanilla en *Alén* (1921), onde non hai nin personaxes galegos, nin mundos galegos, nin referencias á realidade galega. Esa procura de universalidade, teima recorrente dun sector da intelectualidade galeguista, podía tomar diversos

---

<sup>36</sup> “No Conservatorio Nazonal do Arte Galego”. *A Nosa Terra*, 90, 25–5–1919.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

camiños, algúns ben próximos ás propostas de renovación que se realizaban en España, Cataluña ou Europa. Foi así como diferentes autores propoñen iniciar experiencias alentadas por denominacións que naquela altura tiñan un considerable atractivo, sendo dúas das máis utilizadas en Galicia a de “teatro íntimo” e a de “teatro de arte” (Vieites, 2000b). En realidade os analistas partían do feito de que en Galicia non había un número de obras suficiente para crear un teatro de calidade susceptible de ser validado polo público burgués das cidades. Este extremo era recoñecido por Antón Villar Ponte (1926a), quen sinalaba que «La literatura escénica, hecha en el idioma vernáculo, salvando excepciones muy honrosas, no cuenta todavía con el número de obras suficiente para poderla considerar próspera y pujante». O segundo dos modelos supoñía partir da tradición propia e desenvolver unha síntese entre esa tradición e os ventos da modernidade. Aí mesmo hai que situar a contribución de Villar Ponte, que tamén defende a traducción como estratexia de apropiación e renovación.

Dese xeito, algúns dos analistas máis novos falarán abertamente da necesidade de comezar a traducción de obras, que en realidade comezara na Coruña, cando menos na súa dimensión pública e non fragmentada (traducción de pequenas escenas), con algunhas propostas escénicas do Conservatorio Nazonal do Arte Galego (e do Cadro de Declamación que continúa as súas actividades) e na dimensión tamén pública e literaria coa primeira versión que Antón Villar Ponte fai de *Cathleen ni Houlihan* (1921) de W. B. Yeats. En efecto, a necesidade de incluír na realización teatral galega obras de carácter universal xa fora presentada por Fernando Osorio Docampo durante a súa breve andaina á fronte do Conservatorio, co que estrea o espectáculo “Mater dolorosa”, segundo o texto homónimo do escritor portugués Júlio Dantas (Dónega, 1971). Esta estrea, que se produce o 4 de xaneiro de 1920, principia a incorporación de textos da dramaturxia portuguesa de tendencia naturalista, e terá continuidade na posta en escena de novos espectáculos como *Amanhã*, sobre un texto de Manuel Laranjeira de 1904, ou *Fin de Penitência* de Marcelino Mesquita, textos que imaxinamos propostos polo propio Fernando Osorio. A primeiros de febreiro de 1920 tamén se estrea o espectáculo “Xan entre elas”, creado a partir da obra de William Shakespeare *The Merry wives of Windsor*, seguramente a partir dunha versión de Antón Villar Ponte e con dirección de Lois de la Fuente<sup>38</sup>. Nun dos moitos traballos publicados en *El Pueblo Gallego*, Antón Villar Ponte (1927a) tamén aludía ó éxito de Strindberg en Londres e sinala cómo Fernando Osorio estivera traballando arredor do texto “O pai” cos alumnos e alumnas do Conservatorio, explicando:

---

<sup>38</sup> Cómpre sinalar que no número 56 de *A Nosa Terra*, de 30–5–1918, anunciaban o inicio dos ensaios dun espectáculo a partir de *As alegres comadres de Windsor*, de William Shakespeare. Case dous anos despois, con data do 10 de febreiro de 1920, no número 112 de *A Nosa Terra*, informan de que nos locais da Irmandade da Coruña se estreara a comedia *Xan entre elas*, a partir do citado texto de Shakespeare, con dirección de Lois de la Fuente. Hai indicios de que puido ser Antón Villar Ponte, se ben non resultaría imposible que se traballase a partir dalgunha versión portuguesa, pois daquela Fernando Osorio aínda dirixía o cadro de declamación do Conservatorio Nazonal do Arte Galego.

los galleguistas coruñeses, de esa guisa, querían realizar dos cosas muy plausibles: la dignificación de la lengua materna y la elevación del público y de los autores gallegos. Si sus propósitos se frustraron antes de que este teatro libre rindiase todos los frutos anhelados, a razones de índole económica hay que achacarlo.

Proxectos quizais imposibles nun país por imaxinar e facer. Como sinala Laura Tato (1999: 87), esta interesante vocación universalista foi amainando nas dúas tempadas seguintes nas que o Conservatorio pasa a se denominar Cadro de Declamación da Irmandade, e se ben continuaron coa reposición de espectáculos xa estreados (1920–1921) ou coa estrea de novas propostas escénicas a partir de textos de Júlio Dantas (*Rosas de todo o ano*, *Sor Mariana*) de L. F. Castro Soromello (*Roncar sen dormir*) ou Manuel Lourenço Roussado (*Os dous xordos*), na tempada 1921–1922 prodúcese un cambio significativo na orientación daquel Cadro de Declamación, que antes fora Conservatorio, e que resultaría transcendental na andaina posterior do teatro galego. Laura Tato (1999: 88) resume todo o proceso sinalando:

A evolución na escolla do repertorio do Cadro de Declamación da Irmandade coincide coas diferencias que foron xurdindo ao longo destes anos dentro das Irmandades. A adscrición de Antón Villar Ponte ás teses culturais de Risco e o seu conseguente illamento no grupo da Coruña debeu deixar sen guieiro o Cadro de Declamación, que acabou seleccionando as obras non pola súa calidade artística, senón co criterio puramente comercial de comprar o público; mais ata o seu abandono definitivo da Irmandade ninguén se debeu atrever a intervir. Coa súa marcha, Leandro Carré toma a dirección para, xa na temporada seguinte, cambiar o rumbo de vez.

Leandro Carré (1923), autor, actor e director, camiñaba certamente noutra dirección que era a da dignificación do teatro rexionalista e a construción dun teatro naturalista a partir da escrita dramática propia, pois entendía que a mellora das destrezas e habilidades interpretativas dos actores e actrices abundaría para tal propósito. A súa defensa da creación propia non debería entenderse, sen embargo, como unha postura endogámica senón máis ben como a necesidade de que Galicia tamén desenvolvese unha literatura dramática de calidade, a partir sempre da mellora da creación teatral, simbiose que xamais chegou a producirse.

Sen embargo, malia o cambio de orientación que supuxo a progresiva desaparición daquela singular experiencia promovida por Antón Villar Ponte e Fernando Osorio Docampo, semella que a literatura dramática portuguesa,

polo menos durante un tempo, seguiu proporcionando pretextos para a creación teatral. Así o confirma *A Nosa Terra* nunha panorámica respecto do traballo realizado pola Escola Dramática Galega desde outubro de 1922 a abril de 1923, onde se dá conta da posta en escena dos espectáculos *Leonardo o pescador*, a partir dun texto de Baptista Diniz<sup>39</sup>, e *Os monicreques* e *Pouca vergoña* con textos dun autor (ou autores) que non puidemos identificar. Era esa unha liña de traballo que contaba con apoios cualificados, se ben reducidos. Nesa dirección, unha das propostas máis interesantes foi presentada por Johán Carballeira (1935) que reclamaba «â versión de obras do teatro universal que verdadeiramente posían un outo valor artístico e teñan unha fasquía moderna». A tradución de textos dramáticos doutras literaturas non só estaba relacionada co canon, senón co repertorio, pois en diversas ocasións se comentara a necesidade de presentar produtos teatrais cuns niveis de calidade axeitados ás expectativas dun público burgués asentado nas cidades e pouco favorable ó teatro galego. En 1928, logo de que o teatro galego levase andado unha boa xeira, Antón Villar Ponte sinalaba que existían dous públicos claramente diferenciados, «dous públicos diferentes, en pleno e fondo arredamento», distinguindo entre «o público inxenuo, de baixa espiritualidade, e o público culto, que até agora deixa d'ire a eles» (Anvipo, 1928).

En 1934, Johán Carballeira tamén falaba das mesmas problemáticas, insistindo na escasa calidade do repertorio, na cativa formación dos públicos, e propoñendo

hacer en gallego teatro selecto, verdadero teatro, con elementos idóneos. Será preciso traducir a nuestra lengua materna las obras más representativas del teatro universal contemporáneo, desconocido en su totalidad de nuestros públicos.

E propón a Paul Claudel, Henri-René Lenormand, Eugene O'Neill ou Luigi Pirandelo; autores de referencia nunha corrente da escrita dramática que, sen situarse nos camiños de vangarda, estaba realizando un importante labor na renovación dos repertorios e na presentación de novas orientacións temáticas e estéticas. En relación coa situación do teatro galego e coa súa necesaria renovación, Rafael Dieste (1926b) expresa unha opinión similar:

Sentímonos d'acordo con Correa Calderón. Antrementes non haxa un teatro galego que, pol-o menos, non nos desprestixie, é mellor, moito mellor, que se traduzan ó galego e se poñan en escea as obras estranxeiras que o merezan e mellor interpreten o noso espírito.

---

<sup>39</sup> *A Nosa Terra*, 169, 31-8-1922.

E da mesma opinión era Plácido Castro (1927), que establece un verdadeiro plano de traballo orientado á reforma substancial dos repertorios:

El repertorio de nuestras compañías profesionales adolece de un defecto más grave que el mal gusto. Las pocas piezas aceptables que en él figuran están animadas de un espíritu realista completamente ajeno a nuestro temperamento. El teatro castellano tiene muy poco que enseñarnos. Acaso nos pueda dar algunas lecciones de técnica, pero la faceta distintiva de nuestro arte ha de ser inevitablemente la fantasía, la imaginación, el misterio. Y nada de esto encontraremos en el drama de Castilla.

No viene al caso discutir aquí los méritos relativos del realismo y de la fantasía. Nuestro temperamento nos señala la ruta de la imaginación y nos obliga a seguirla si queremos que nuestro teatro refleje el alma de Galicia y sea algo más que una copia de la mediocridad ajena.

A súa escolla estaba en plena sintonía coa de Antón Villar Ponte, que viña insistindo nas potencialidades do modelo angloirlandés. Mais non só el, pois en 1931 a revista *Nós* presenta un traballo anónimo titulado “A historia d’El-Rei Breogán e dos fillos de Mil, asegún o *Leabhar Gabhala*”<sup>40</sup> co que se pretendía mostrar as orixes galegas da nación celta irlandesa. Con todo, non só figuraba Irlanda no imaxinario referencial da intelectualidade galeguista, consciente da necesidade de renovar repertorios e de que estes promovesen un canon asentado na calidade, na tradición e na universalidade. Cataluña tamén figuraba entre os exemplos para ter en conta, e os nomes de Serafí Pitarra<sup>41</sup>, Ignasi Iglesias, Àngel Guimerá ou Adrià Gual aparecerán propostos, en diferentes ocasións (Pesqueira, 1935), mentres Rafael Dieste (1926b) recuperaba outro nome na listaxe de autores cataláns: Santiago Russinyol. Sen embargo, o modelo dominante, aquel sobre o que se tentará formular un canon posible, vai ser o angloirlandés. William Butler Yeats e John Millington Synge son nomes recorrentes nos artigos sobre teatro publicados entre 1920 e 1936 e serán os dramaturgos que maior interese esperten entre os tradutores galegos, nomeadamente en Antón Villar Ponte, quizais por entender que, debido á súa nacionalidade, as súas propostas podían contribuír mellor na tarefa de representar o espírito galego en tanto conformado pola raza celta.

Como dicíamos antes poderíamos falar de dúas tendencias. Aquela que aposta pola apropiación do discurso renovador europeo como elemento

---

<sup>40</sup> *Nós*, 86 (15–2–1931), 88 (15–2–1931), 92 (15–8–1931) e 95 (15–11–1931).

<sup>41</sup> O seu verdadeiro nome era Frederic Soler (1939–1895). En 1866 fundou a sociedade do “Teatre Català”, sendo director de programación do Teatre Romea. Soler foi unha das figuras claves na consolidación do teatro en lingua catalana.

dinamizador do sistema teatral propio e a que quere partir dunha incorporación e apropiación de discursos dramáticos e teatrais para desenvolver un discurso propio, nacional. Non se trataba tan só de potenciar un teatro de calidade, asentado na escolla das mellores obras da dramática universal e nos efectos que sobre a propia produción dramática esa escolla puidese ter a medio prazo, senón de promover un teatro que soubese reflectir a esencia da nación galega, nos seus trazos máis universais, sen renunciar á calidade e a unha maior proxección social, camiño como dicíamos dun teatro e dunha literatura dramática nacionais. Por iso o teatro irlandés constituía un modelo ideal, non só polo prestixio acadado a nivel internacional, o que constituía un elemento de lexitimación, senón por proceder dunha das nacións celtas máis admiradas e queridas en Galicia, dunha das etnias de identificación das que fala Ramón Máiz (1997). Sobre todo isto, tamén escribía Antón Figueroa (1996: 11-12) cando presentaba o seu estudo sobre as relacións entre sistemas literarios:

Unha cousa é a maneira de mirar a literatura española, imaxinada sempre como unha ameaza, como unha literatura que se desexaría “estranxeira” pero que está presente dende as lecturas e a lingua da escola cos seus códigos, normas e modelos que configuran seguramente de modo importante a lectura e a escritura a pesar dos intentos de diferenciación lingüística; outra cousa moi distinta é mirar cara a un “estranxeiro” imaxinado coma relativo, un estranxeiro, un “outro” moitas veces consciente ou inconscientemente desexado coma o “mesmo”: a cultura e a literatura portuguesa. Hai tamén unha mirada solidaria, de cara ós sistemas estranxeiros, pero nunha situación que se considera análoga (Occitania, Cataluña, etc.) ou ás veces orixinaria e miticamente idéntica (Bretaña, Irlanda).

O sistema castelán constituía unha ameaza por razóns evidentes, o que conduce a unha negación sistemática do mesmo, moitas veces descoñecendo, ou quizais esquecendo, as múltiples concordancias que se poderían establecer entre elementos dese sistema e dos sistemas propostos como modélicos. Falamos da relación evidente entre Ramón María del Valle-Inclán e John Millington Synge, por exemplo, tanto na súa escolla lingüística e temática como en relación coa súa visión do nacionalismo, aspectos que reclaman igualmente estudos e investigacións específicas.

Os restantes sistemas son considerados exemplos para seguir na medida en que podían chegar a ser elementos lexitimadores diante dun amplo sector da poboación, cualitativamente determinante nos procesos de recepción e institucionalización do teatro galego, moi distante e mesmo contrario ás propostas do teatro rexionalista. Coa posta en escena de espectáculos creados a partir da obra de autores como Henrik Ibsen, Luigi Pirandello ou Paul Claudel, non só se pre-

sentarían novos modelos na creación literaria, fortalecendo un canon culto, senón que se poderían crear repertorios capaces de chegar a novos públicos e con eles lexitimar a existencia dun teatro galego culto e universal, como acontecera en Irlanda ou en Cataluña, se ben a cuestión lingüística, como habemos ver, será un factor determinante no primeiro caso. Pero a tradución de textos dramáticos que se entendían significativos nas literaturas fonte tamén obedece, insistimos, ó desexo de mostrar as posibilidades de modelos que se consideraban fundamentais na elaboración dun canon na literatura meta (a galega), en tanto abrían camiños, novos e universais, para a realización teatral, pero tamén perseguía obxectivos non menos importantes pois non podemos esquecer, como salientaba Xoán González–Millán (1995c), «o seu papel como medio que contribúe á identidade nacional».

¿Podemos falar dunha literatura nacional, mesmo dun teatro nacional? No eido da literatura dramática sería posible describir e explicar un proceso que vai do rexionalismo ó nacionalismo literario, e desde este a unha creación dramática que quere ser nacional en tanto afirma a súa non subsidiariedade, quebra a situación de marxinalidade e dependencia e adquire centralidade nun campo cultural nacional, tamén en proceso de configuración, tentando defender e afirmar a súa independencia temática e formal fronte a outros sistemas literarios. O feito de que unha parte dos textos do Movemento Dramático Nacional, aqueles que máis sentido dan ó cualificativo nacional, non fosen utilizados na creación espectacular, mostra como adquiriran unha considerable autonomía verbo do carácter instrumental do teatro rexionalista. Sería máis difícil falar dun teatro nacional, pois a estética rexionalista non só era a dominante senón que se podería considerar única, máis alá de experiencias concretas, alén de propostas e discursos.

No subsistema da literatura dramática galega non podemos falar dunha normalidade institucional, pero podemos documentar, sequera no plano cualitativo, unha diversidade e riqueza de manifestacións que sinalaban aquel camiño. Como apunta Xoán González–Millán (1994: 68): «a dimensión nacional dun determinado corpus literario reside nun acto de autodefinición utópica e na proxección dun espacio colectivo inexistente como institución social pero efectivo como un imaxinario desexado». Podemos falar dun novo canon, en tanto se estaba configurando un corpus textual que se consideraba paradigmático, textos que podemos considerar pertencentes ó que Bourdieu (1995: 322) denominaba «subcampo de produción restrinxida», posuidor dun capital simbólico que derivaba do seu prestixio, da súa capacidade para lexitimar novas aventuras creativas (Bourdieu, 1995: 327). En calquera caso, hai unha tensión permanente entre o nacionalismo literario e o desexo de establecer unha literatura nacional, entre a articulación literaria do ideario e a autonomía plena do discurso literario, tensión que se deixa ver, por exemplo, na obra dramática de Álvaro de las Casas ou nas dúas pezas galegas de

Rafael Dieste. Considerando os criterios que Xoán González–Millán (1994) propón para definir un sistema literario como nacional, podemos:

1. Identificar unha serie de elementos comúns nun corpus textual concreto: a lingua, a perda do seu valor alegórico e instrumental, a materia dramática, a procura de formas dramáticas propias, a polifonía, a exploración da dimensión cualitativa e a vontade canónica
2. Considerar a súa autonomía discursiva establecendo un novo marco sen dependencias nin interferencias. Un feito que se manifesta, por exemplo, na aparición de novos subxéneros e na maior autorreferencialidade da escrita. O acto estético vai desprazando o acto político (Figuroa, 2001: 95), feito que se pode documentar en pezas de Antón Villar Ponte, Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Xaime Quintanilla, Rafael Dieste, Álvaro de las Casas ou Álvaro Cunqueiro.
3. Analizar a súa institucionalización e autonomía social, trazo que tamén estaría en relación coa capacidade do discurso dramático para «subverter os mundos imaxinarios», as «representacións e apropiacións, e transformarse nun elemento dinamizador», perdendo o carácter esencialista (González–Millán, 1994: 73).
4. Afondar na súa condición sistémica que se manifesta na aparición de diversas instancias, institucións ou axentes de carácter literario. O caso da Revista *Nós* e outras publicacións periódicas é salientable, en tanto axencias lexitimadoras do carácter nacional da cultura galega.
5. Valorar a vontade canónica xa referida, fronte ós discursos da dependencia, da instrumentalización e da subalternidade. Dese xeito o subcampo de produción popular comeza a ser cuestionado a medida que o subcampo de produción restrinxida colle maior protagonismo. Esa vontade canonizadora aparece, por exemplo, na nota de prensa que publica *A Nosa Terra* con motivo da lectura de “Pimpinela”, a escena dramática que Castelao integrará en *Os vellos non deben de namorarse*. Alí xa se fala dun «novo teatro galego», «do único teatro galego posibre»<sup>42</sup>.

No tránsito do rexionalismo e do nacionalismo literario á dramática nacional, podemos documentar a transición entre o texto/instrumento e o texto/literario, que ten como finalidade última explorar a literariedade da textualidade. Esa transición déixase sentir, como vimos subliñando, en 1921, un ano certamente importante, pois non só se publicaba *A man de Santiña*, texto de Ramón Cabanillas que se pode considerar como propio do nacionalismo

---

<sup>42</sup>“Pimpinela de Castelao”. *A Nosa Terra*, número 331, Compostela, 14–4–1934.

literario, senón que Xaime Quintanilla presentaba *Alén*, que xa forma parte, por vocación, dun proxecto de literatura nacional, pois xa estamos diante dunha escrita que ten vontade de normalidade. Pero tamén se publica, nese ano de 1921, *Cathleen Ni Houlihan*, fito transcendental na relación con outras literaturas, na presentación dun novo canon e na exploración de liñas creativas propias máis universais. No campo da dramática breve, poderíamos analizar a transición evidente que se produce entre *Mal de moitos* (1915), de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, e “O drama do cabalo de axedrez”, de Rafael Dieste (1926). Pero tamén poderíamos considerar outras tipoloxías textuais propostas por González–Millán, que propoñemos situar a medio camiño entre o rexionalismo, o nacionalismo literario e a dramática nacional, en tanto o seu valor canonizador non sempre se vincula directamente con esta última debido ás tensións existentes entre os repertorios sancionados polos públicos e as propostas canonizadoras alternativas da intelectualidade galeguista. Mesmo se podería considerar como se van configurando eses textos en diferentes momentos da peripecia diacrónica da dramática galega. E aquí abrimos un campo de traballo apaixonante:

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

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

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

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

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

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

Sen embargo, non podemos negar que os autores que inauguran o Movemento Dramático Nacional ou os integrantes da xeración do vintecinco (Vieites, 2001b) non renuncian á utilización das alegorías nacionais, á articulación da identidade colectiva, á intencionalidade reivindicativa e didáctica, á nacionalización de subxéneros inéditos no sistema propio ou á recreación dun imaxinario colectivo a través de imaxes, mitos e símbolos varios, se ben hai autores novos como Álvaro Cunqueiro nos que xa se perfilan mundos radicalmente novos, dos que desaparecen os elementos ideacionais e as macrometáforas da nación. Mais con todo, entendemos que en todo este corpus textual citado hai unha vocación de superar tanto o rexionalismo literario, moi presente no campo dramático, como o nacionalismo literario, que tamén practican os integrantes do Movemento Dramático Nacional, unha tendencia a superar o que González–Millán denomina Macro–Texto Nacional. Por iso podemos falar dun proxecto específico que se concreta en discursos nos que o grao de autonomía é moi considerable e nos que a función estética despraza

dunha forma inequívoca calquera outra función. Por iso podemos falar dun Movemento que no subcampo Dramático apostaba decididamente por unha literatura Nacional, debedora tan só de si propia, da súa dimensión puramente literaria.

Unha literatura nacional que era un elemento necesario para desenvolver un teatro nacional, se ben a existencia dunha literatura de calidade non era unha condición suficiente para a normalización artística do teatro galego, que dependía de múltiples factores, como analizamos nun traballo en proceso de edición<sup>43</sup>. O tránsito entre un teatro rexional e un teatro nacional dependía en maior medida da propia configuración dun sistema teatral galego en proceso de construción pero sumamente deficitario e precario (Vieites, 2001a).

### **Antón Villar Ponte e a traducción**

Malia os seus moitos merecementos e a pesar das súas contribucións á causa común do galeguismo, Villar Ponte xamais conseguiu entrar no olimpo dos intelectuais galeguistas. Aínda hoxe están por facer investigacións verbo do seu pensamento político, da súa obra dramática, do seu labor como xornalista, do seu compromiso como animador cultural ou do seu protagonismo no desenvolvemento do teatro galego. Mesmo se podería falar dunha interesada lousa de silencio ben difícil de xustificar, pois estamos diante dun dos intelectuais de maior relevo na Galicia do século XX. Nese sentido, J. A. Durán (1981: 248) falaba de «quien debiendo ser el Mesías del nacionalismo gallego quedó relegado a la categoría de apóstol Pedro, y hasta de “hijo pródigo” en señaladas ocasiones».

Dese relevo intelectual informan as diferentes fronteiras nas que empeñou a súa capacidade de traballo, a súa creatividade e o seu compromiso. E un deses ámbitos, sen dúbida ningunha, é o da traducción, ó punto de ser o primeiro dos tradutores especializados en textos dramáticos. Unha actividade que comeza ben cedo, pois en novembro de 1913, Eduardo Sánchez Miño presentaba en Ferrol un ambicioso proxecto de produción teatral para realizar pola Escola Dramática Galega, no que cómpre salientar a posta en escena dun espectáculo a partir do texto *Terra Baixa* de A. Guimerá, con traducción de A. Villar Ponte (Tato Fontaña, 1999: 67). Proposta que non debe causar sorpresa, pois desde ben cedo viña reclamando a importancia de autores dramáticos cataláns, e facíao no momento en que a Escuela Regional Gallega de Declamación estaba en pleno proceso de asentamento na cidade da Coruña (Rabunhal, 2000). Ese sería o primeiro texto traducido por A. Villar Ponte de que temos noticia e ata onde nós chegamos, seguramente sexa

---

<sup>43</sup> *Teatro, literatura dramática, educación popular e construción nacional. Galicia, 1882–1936*. Traballo que se vai publicar na colección da Biblioteca–Arquivo Francisco Pillado Mayor que edita a Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña.

unha das primeiras traducións de textos dramáticos, sequera con transcendencia na esfera pública.

Como dixemos, Antón Villar Ponte xa falara, nun traballo anterior publicado na *Revista Gallega*, da transcendencia de autores como Frederic Soler, Àngel Guimerà, Ignasi Iglesias ou Santiago Russinyol, pois estaban en plena consonancia co ideario republicano e agrarista que naquela altura profesaba Villar Ponte, se lembramos a súa iniciación á actividade política, que ten lugar na costa da provincia de Lugo, nun momento de especial conflictividade social (Durán, 1981: 245–261). E en anos posteriores non deixará de facer referencia a outros autores nesa función de incorporar novidades literarias e escénicas salientables, mais a súa inquietude verbo da teoría, a estética e a política teatral aumentan considerablemente na altura en que Irlanda aparece no horizonte do movemento galeguista. E Irlanda vai ter para Antón Villar Ponte unha importancia dobre: dunha banda temos as traducións, como estratexia de incorporación e apropiación discursiva, e da outra os modelos e a teoría do *folk-drama*, como estratexia de desenvolvemento dun modelo propio. Unha apropiación na que tamén participa Plácido Castro (1927), consciente da necesidade de deseñar e potenciar un verdadeiro programa para un teatro nacional:

Irlanda, inspirándose en lo regional, en lo suyo, logró crear una li-teratura teatral que es tal vez lo mejor y lo más perdurable de nuestro tiempo. Ayudó con su arte a la realización de sus ambiciones nacionalistas y conquistó además al público de Inglaterra y del mundo entero. Nuestros dramaturgos, por el momento, tendrán que limitarse a conquistar Galicia. Conseguirán lo demás si su talento es suficiente.

As ideas expostas nese artigo varias veces referido son dunha extrema lucidez, sobre todo se consideramos o momento no que se fan. Reivindica a tradución de grandes autores da literatura universal como un medio para renovar os repertorios e conquistar novos públicos e potenciar unha maior riqueza no propio campo literario, defende unha escrita arraigada na propia tradición mais cunha dimensión universalizante, propón modelos facilmente transferibles á nosa propia realidade cultural e artística e reivindica o rol do teatro como elemento de dinamización social, como mobilizador das consciencias e como instrumento educativo. Nun traballo posterior, no volume *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*, realizado con Lois Tobío Fernández e F. M. Delgado Gurriarán, atopamos unhas consideracións moi atinadas verbo do rol da tradución no desenvolvemento do campo cultural e literario galego (Castro *et alii*, 1949):

Longo sería facil—a historia do infruxo das traducións no desenrollo das literaturas. Unha literatura nova moitas veces trocou o rumbo i encetou roita nova pol—a mor d’ese infruxo. Moitas literaturas teñen comenzado, ou axudáronse no seu primeiro pulo, con versións, adaptacións ou paráfrasis de obras estranxeiras.

Xamais deixará de propoñer autores como William Butler Yeats, John Millington Synge, Lady Augusta Gregory, Lord Dunsany ou Sean O’Casey, mais ese era un camiño que moi poucos entre os máis concienciados militantes e dirixentes do movemento galeguista podían imaxinar, quizais porque o obxectivo último da proposta de Plácido Castro era converter a teatral nunha verdadeira arte e lograr maior autonomía fronte ás posibilidades de instrumentalización.

Antón Villar Ponte quizais sexa unha das persoas en que máis se deixa sentir a tensión entre a necesaria mellora cualitativa da creación dramática e da creación teatral (a autonomía discursiva verdadeira) e a necesidade de poñer ambos eidos creativos ó servizo do proceso de galeguización da sociedade, polo que non resulta estraño atopar baixo a súa sinatura tantos traballos nos que defende a necesidade de impulsar propostas de “teatro íntimo” ou “teatro de arte”, como traballos nos que defende unha alternativa moito máis popular, se ben xamais deixará de salientar a importancia do modelo irlandés. Así, nun artigo publicado en 1923, “El teatro que necesitamos”, apostaba por renovar profundamente os programas dos coros de xeito que a parte teatral, a miúdo a menos importante da función, se convertese no elemento fundamental (Villar Ponte, 1923):

Bien sabemos que ese teatro, que podríamos llamar “folk-lórico”, y que es el teatro con que iniciaron el resurgir de su personalidad todos los pueblos “célticos” todavía, para nuestra desgracia, está casi inédito en Galicia, pero más que por falta de cultivadores por carencia de estímulo entre los que cabría fuesen sus cultivadores. Entre los coros y los gallegos dilectos, de espíritu exquisito y de bien probado gusto estético, se interpone frecuentemente la audacia vanidosa de los que ven en el teatro, a través del analfabetismo que los domina, un medio de cosechar aplausos y de hacer sonar su nombre fácilmente, sin que el previo trabajo de culturización les haya asistido. Y contra esto procede la reacción inmediata, que los coros mismos deben acuciar para su propio bien y para el de Galicia. Se trata de algo, cuya trascendencia se encomia y encarece por si sola.

Villar Ponte aposta pois por unha literatura dramática e por un teatro saído das esencias culturais de Galicia, mais partindo da necesidade de crear productos de calidade e sen facer concesións nin á propia vaidade nin ós desexos do público. A súa formulación máis interesante radica en presentar a posibilidade de construír un teatro verdadeiramente nacional, dimensión que se manifestaría en máis elementos que no simple uso da lingua (Villar Ponte, 1936a). Non abundaba con facer teatro culto en galego, senón que era necesario facer *teatro galego*, como reclamará en diversos artigos nos que ofrece orientacións posibles para a creación dramática, sempre subliñando a necesidade de partir da tradición propia. En 1927, e falando da «literatura escénica» escrita en galego, Villar Ponte (1927a) sinalaba que os autores non deixaran de imitar ós «autores de Castilla», «Limitáronse a desenvolver anécdotas trágicas o comedias localizadas en Galicia y expresadas en idioma gallego, con técnica castellana que, como es natural, por falta de práctica y entrenamiento, generalmente vino resultando inferior y menos hábil». Por iso, Villar Ponte salienta algunhas posibilidades desde a tradución de pezas dos dramaturgos angloirlandeses ata a exploración dos mesmos camiños que andaran Yeats<sup>44</sup> ou Synge. Superar os mimetismos e partir, como reclamaba nun artigo xa citado, das fontenlas vivas da cultura popular (Villar Ponte, 1927b) e crear unha literatura dramática e un teatro a partir das raiceiras celtas (Vieites, 1936a):

Este é o problema que Yeats, Synge e outros poetas irlandeses resolveron mergullándose na lagoa da saudade, común ós pobos celtas, para ouviren os sinos da tradición con ouvido virxe e gracia santificante, cando xa se coidaban aqueles totalmente perdidos no sereo acougo do espello azul das orixes. As bocas das vellas do seu país, com'a vella xorda do poema de Rosalía foron os montes furados que lles serviron para salvar—o ouro da raza que se perdía sin proveito creador entre'as arelas do folklore que o curso dos anos arrastraba camiño do esquecemento.

Volviendo a aquela primeira versión da peza de Yeats, *Cathleen ni Houlihan*, hai que sinalar que non se fai ningunha presentación previa e tan só se inclúen catro notas a rodapé para aclarar cuestións relativas ó título, ás catro provincias irlandesas e a algúns personaxes históricos. Descoñecemos o texto desde o que se fai a tradución e ata este momento non atopamos referencias a unha posible versión castelá do mesmo, inda que existiu unha versión da peza de J. M. Synge, *Riders to the Sea*, que baixo o título de *Jinetes hacia el mar* e con tradución de Z. Camprubí e J. R. Jiménez dirixiron e pre-

---

<sup>44</sup> Nalgunha ocasión nos artigos de Antón Villar Ponte aparece unha gralla que consiste en escribir "llast" por Yeats.

sentaron en 1920 no Hotel Ritz de Madrid, M. Donato e Cipriano Rivas Cherif. Tampouco parece improbable que A. Villar Ponte realizase a tradución desde o orixinal inglés e que os materiais fosen facilitados pola Delegación en Madrid da República Irlandesa ou por Plácido R. Castro. Simples suposicións que aínda precisan da correspondente validación, mais non temos dúbidas respecto da competencia lingüística de Antón Villar Ponte, quen semella ter manexado bastante bibliografía editada en inglés.

Na segunda versión de *Cathleen ni Houlihan*, que vai acompañada dun prólogo titulado “Liñas de abrente”, escrito por A. Villar Ponte e Plácido R. Castro, xa se anuncia que a tradución se fai «direitamente do inglés». Nese prólogo a dúas voces tamén se pon de manifesto o fondo coñecemento que do teatro e da dramática angloirlandesa tiña Plácido R. Castro. No inicio da súa presentación insinúa un proxecto editorial que, por razóns que podemos imaxinar, xamais puido ser desenvolvido. Anuncia un programa de traballo no que se incluírían obras de Lady Gregory, Lennox Robinson, George Russell, Lord Dunsany, Padriac Colum, J. M. Synge, Sean O’Casey e W. B. Yeats. De novo Plácido Castro insiste nos modelos que el consideraba fundamentais na renovación dos repertorios e no desenvolvemento dun canon dramático e dun teatro nacional. A finalidade e obxectivos daquel programa de interacción sistémica foron explicados por Antón Villar Ponte en moi diversos artigos, como aquel que subliña (Villar Ponte, 1929) que «Despois de lermos os folkdramas de Yeats, Synge e outros escritores d’oriundeza celta, coidamos que por tal camiño tería de s’orientar o noso teatro». Nun momento no que a literatura dramática precisaba de modelos para o seu desenvolvemento, para continuar o pulo que xa se adiviñaba en pezas como *A man de Santiña* (1921) de Cabanillas ou *Alén* (1921) de Xaime Quintanilla, Antón Villar Ponte, que xa levaba escritas pezas de carácter social e reivindicativo, dirixe a súa mirada á vella Irlanda e alí descobre o *folk-drama*, un xénero que fora desenvolvido por Douglas Hyde na súa coñecida obra *Casadh an tSúgáin* (1901)<sup>45</sup> e continuado con grande éxito por autores tan salientables como W. B. Yeats, Lady Augusta Gregory ou J. M. Synge. Pezas onde se recuperaba a tradición popular, a vella cultura celta que aínda se mantiña viva na tradición oral, aquela a que se fai referencia na primeira escena de *The Land of Heart’s Desire* (Yeats, 1992: 55):

It was little good he got out of *the book*,  
Because it filled his house with *rambling fiddlers*,  
And *rambling ballad-makers and the like*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> En inglés: *The Twisting of the Rope*.

<sup>46</sup> A cursiva é nosa. Fala de libros, poetas e poetas ambulantes, tan propios da Irlanda gaélica.

Da citada peza de Synge, *Riders to the Sea*, tan só nos quedan diversos anuncios do inicio do traballo que Antón Villar Ponte realiza en colaboración con Plácido Castro. Nun artigo publicado no xornal *El Pueblo Gallego* Antón sinalaba (1935):

Esto pensamos al enfrascarnos en la traducción al gallego, directamente del inglés, con el escrupuloso y sabio auxilio de Plácido R. Castro, de una obra de teatro de Synge que, como halla su desenvolvimiento en Irlanda, pudiera hallarlo en cualquier lugar de la costa brava de Galicia. Es una breve tragedia de marineros irlandeses que parece la misma tragedia que frecuentemente se registra en muchos rincones de nuestro litoral.

Un ano despois, anuncia que *Os cabaleiros do mar* xa está dispoñible (Villar Ponte, 1936b), pero desde as páxinas de *Resol*, Antón Villar Ponte (1936a) informa de novas empresas, e dá conta da traducción dun novo texto de J. M. Synge, *The Well of the Saints* (1905), que na versión galega se presenta como *A Fonte dos Santos*. Nunha nota a rodapé, Villar Ponte informa da inmediata publicación da peza, que se define como un “bellido poema teatral”, e dun “folk drama de mariñeiros”<sup>47</sup>, referencia clara a *Riders to the Sea*.

Canto ás influencias, ámbito que precisaría dunha investigación específica, podemos sinalar que aquela primeira peza que traduce e publica Antón Villar Ponte en 1921, vai ter unha influencia precisa na peza de Ramón Cabanillas, *O Mariscal*, pois hai un paralelismo evidente entre o personaxe da “Probiña” e o da “Vella” ou “A raza”. O propio Antón Villar Ponte (1934b) o sinala nun artigo publicado no xornal *El Pueblo Gallego*: «Si quisiéramos buscar la equivalencia de un símbolo análogo –no igual– al de esta obra irlandesa en una obra de teatro gallega, permitidme que lo diga con orgullo: sólo en el primer cuadro del tercer acto de *O Mariscal* podríamos encontrarlo». A influencia das dúas pezas de Yeats traducidas ó galego, das pezas de Synge das que se anuncia a traducción, xunto coa debida a outros traballos de autores irlandeses que sen dúbida foron lidas ou das que se tiña noticia argumental (Martínez–Risco, 1926a, 1926b, 1926c), deixárase sentir na dramática galega, particularmente na procura das fontes da propia tradición e na súa conversión en materia dramática, e velaí temos pezas como *A lagarada* de Ramón Otero Pedrayo como mostra significativa das posibili-

---

<sup>47</sup>Na nota podemos ler: «De Synge axina publicárase n'outro volume *A Fonte dos Santos*, bellido poema teatral, é un curto folk drama de mariñeiros». Entendemos que hai un erro de acentuación, pois o “é”, partícula verbal, debe entenderse como un “e”, conxunción copulativa dado que a primeira das pezas citadas non é, de certo, un drama de mariñeiros. Antón anuncia pois a edición da versión galega de *Riders to the Sea* e *The Well of the Saints* (Synge, 1995).

dades de recuperación de temas e motivos tirados da tradición popular, tal e como defendía Antón Villar Ponte en diversos traballos. Pero sobre todo quedou a pescuda singular de Antón arredor do que el definía como *folk-dramas* e que Ramón María del Valle-Inclán denominou “comedias bárbaras”, tan próximas ós textos dramáticos de John Millington Synge, subxénero sobre o que, como se dixo, imos publicar un traballo en 2003 no *Anuario de Estudios Literarios Galegos*.

Velaí todo un espazo de interferencias múltiples, intertextualidades varias ou de coincidencias rechamantes sen que medie influencia ningunha, aínda por explorar e analizar con fondura, e que derivan dese encontro cultural. As relacións son moitas, e moi poucas fortuítas, nin sequera a figura do “vagabundo” ou “tramp”, tan presente na obra de J. M. Synge e tan importante na de Samuel Beckett, que tamén aparece na peza de Villar Ponte *A patria do labrego*, cumprindo un rol similar ó que desenvolven as pezas de Synge. Tampouco podemos esquecer a querencia que os dous, Antón Villar Ponte e J. M. Synge, sen esquecer a Ramón María del Valle-Inclán, sentían pola literatura e as tradicións populares, que compartían con Lady Augusta Gregory e W. B. Yeats, e desde a que Antón vai construír o seu *Nouturnio de medo e morte* ou *A festa da malla*.

### Conclusións

Segundo acabamos de mostrar, Antón Villar Ponte é o autor da primeira versión galega de *Cathleen ni Houlihan*, e coautor da segunda versión da de *The Land of Heart's Desire*, os dous textos de William Butler Yeats. Semella que tamén traduciu *Terra Baixa* de Guimerá e *Riders to the Sea* e *The Well of the Saints* de John Millington Synge, mentres que resulta probable que fose o autor da adaptación da obra de Shakespeare *The Merry Wives of Windsor*, ó tempo que descoñecemos o seu rol da incorporación dos textos portugueses citados á creación escénica galega, textos achegados de seguro por Fernando Osorio Docampo, director de escena titulado polo Conservatorio Superior de Lisboa.

Se ben nun principio Villar Ponte aposta pola apropiación do realismo social de Ignasi Iglesias e outros autores cataláns citados, e a súa obra *A patria do labrego* (1905) constitúe un exemplo desa deriva agrarista, non tarda moito tempo en procurar outros modelos, pois alén da renovación dos repertorios tamén sentía a necesidade de encetar o desenvolvemento dun modelo dramático nacido das esencias culturais de Galicia. Desde Irlanda Villar Ponte chega á dramaturxia popular e constrúe unha teoría do *folk-drama* que concreta na súa peza *Os evanxeos da risa absoluta* (1934), un dos textos máis salientables da literatura dramática galega contemporánea, se ben xamais deixará de prestar atención a todas cantas propostas puidesen cumprir algunha finalidade no proceso de normalización teatral e desde esa

perspectiva podemos considerar *Entre dous abismos* (1920) e *Nouturnio de medo e morte* (1935), onde se deixan sentir influencias de Valle-Inclán e do *grand-guignol* francés (Leal, 2001). A tradución de textos dramáticos dunha e doutra corrente, realismo social e realismo máxico (e mesmo simbolismo máxico), obedecen á necesidade de incorporar o modelo no sistema literario *meta*, e a correspondente apropiación, pegadas de folk-drama ás que dedicamos un traballo que publicaremos proximamente, como se dixo.

Pero a influencia da literatura angloirlandesa vai máis aló, como apuntabamos en relación coa creación dramática de Ramón Otero Pedrayo e a apropiación non tanto do *Ulysses* de James Joyce canto da súa estrutura (fragmentación e asociación libre) e das súas propostas estilísticas e estéticas, pois se hai un ámbito que Joyce puido ter influído naquela altura na literatura galega ese é, sen dúbida, o da escrita dramática de Otero, e non o da súa obra narrativa moito menos experimental e máis debedora da tradición narrativa do século XIX (Vieites, 1998). Insistir de novo nisto é teimar no obvio. Pero tampouco podemos nin debemos esquecer, se nos situamos no eido da historiografía da tradución de todos eses textos dramáticos, que foron utilizados en procesos de creación teatral; pois en moi poucas ocasións se ten en conta que a tradución teatral tamén ten unha dimensión pública, tan importante como a tradución literaria. Velai esa mancha de textos portugueses que son practicamente ignorados nos estudos históricos e que aínda agardan un estudio preliminar.

A tradución de textos dramáticos, ora desde a perspectiva puramente literaria ora desde a dinámica da creación teatral constitúe un campo sumamente importante, e do seu relevo daba conta Raquel Merino (1994). Claro que a tradución teatral implica unha serie de coñecementos e estratexias metodolóxicas directamente relacionadas cos procesos de creación, comunicación e recepción teatral que cómpre poñer a disposición dos tradutores para que estes colaboren activamente neses procesos (Vieites, 1999, 2002).

Será cousa de que os responsables da formación inicial de tradutoras e tradutores comecen a considerar as necesidades do mercado laboral, pois alén das dificultades para afrontar unha encargada de tradución de carácter singular, son moitos os textos dramáticos da literatura universal que quedan por traducir para o galego. A posta en marcha da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia vai multiplicar considerablemente esa demanda de textos dramáticos universais en galego, se consideramos o peso da Historia da Literatura dramática universal no currículo das diversas especialidades e opcións que configuran os estudos superiores en Arte Dramática (Vieites, 2000c). A posta en marcha de novas coleccións de textos dramáticos precisará de tradutores e tradutoras coa competencia e a especialización necesaria para *desterrar tanta tradución indirecta como aínda se fai* (sублиño en cursiva pola gravidade da situación) e establecer novos parámetros

de excelencia, rigor e calidade literaria nas versións galegas.

Nesta breve e rápida carreira pola xeografía proposta na introducción, a penas si tivemos tempo para sinalar e subliñar algúns ámbitos de interese en relación coa incorporación e apropiación de modelos dramáticos e teatrais a partir das traducións e das lecturas que un fado de galeguistas realizan no marco dun abrente cultural e político tan cheo de esperanza como aquel que comezaba coa creación das Irmandades da Fala. Viaxe na que tamén establecemos relación coa obra de autores singulares que incita a unha lectura comparada de realidades culturais e do modo en que se reflicten e recrean en sistemas literarios (galego, angloirlandés, catalán) que loitan pola súa autonomía fronte a outros sistemas dominantes (inglés, español). Deste xeito, os estudos teatrais, os estudos literarios, os estudos de e sobre a tradución, xunto cos estudos culturais, entendidos desde a perspectiva de Raymond Williams ou Edward Said e non a partir das derivas “posties”, cenáculos neoconservadores e neocoloniais que se están convertendo en eficaces aliados da febre globalizadora e da espectacularización e (banalización) da “diferencia”, poden propoñer espazos de interdisciplinidade sumamente interesantes para afondar no coñecemento e na transformación da realidade, pois a revolución sempre é posible.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Gerry. 1996. *Before the Dawn. An Autobiography*. Londres: Mandarin Paperbacks.
- ANVIPO. 1928. “Orredor do «teatre d’orientació»”. En *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18–2–1928.
- BAL Y GAY, Jesús. 1924. *Hacia un ballet gallego*. Lugo: Editorial Ronsel.
- 1925. “En torno al ballet gallego. Una carta aclaratoria de Jesús Bal”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 31–12–1925.
- 1926. “O momento actual da música galega”. En *Nós*, nº 29, Ourense.
- 1929a. “Temas gallegos. Carta a Felipe Fernández Armesto”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 4–7–1929.
- 1929b. “Teatro gallego. Postdata a una carta”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 10–7–1929.
- BOURDIEU, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- CABANILLAS, Ramón. 1959. *Obra completa*. Bos Aires: Edicións Galicia.
- 1996. *Obra dramática*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- CALHOUN, Craig. 1997. “Introduction: Habermas and the Public Sphere”. En CALHOUN, G. (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.

- CARBALLEIRA, Johán. 1933. “La pugna entre la ciudad y el campo”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22–1–1933.
- 1934. “Para el logro de un teatro nuestro”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15–11–1934.
- 1935. “O homenaxe que cumpre facer”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 11–1–1935.
- CARRÉ ALVARELLOS, Leandro. 1923. “A moderna orientación do teatro galego”. *A Nosa Terra*, nº 184, A Coruña, 1–5–1923.
- CASTELLÓN, Antonio. 1994. *El teatro como instrumento político en España (1895–1914)*. Madrid: Ediciones Edymion.
- CASTRO, Plácido, R. 1927. “El teatro gallego”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 9–2–1927.
- 1928. *La saudade y el arte en los pueblos célticos*. Vigo: El Pueblo Gallego.
- 1977. “Liñas de abrente”. W. B. YEATS, *Dous dramas populares: Catuxa de Houlihan e O país da saudade*. Traducción de Antón e Ramón VILLAR PONTE e Plácido R. CASTRO. Vigo: Editorial Castrelos.
- CASTRO, P. R., TOBIO FERNÁNDEZ, L., e DELGADO GURRIARÁN, F. M. 1949. “Limiar”. En *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Bos Aires: Editorial Alborada.
- DÓNEGA, Marino. 1971. “Un home, unha aventura, un tempo: Fernando Osorio do Campo”. *Grial*, nº 33, Vigo.
- DIESTE, Rafael. 1925a. “En col do noso teatro, I”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22–12–1925.
- 1925b. “En col do noso teatro, III”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22–12–1925.
- 1926a. “Algunhas miudanzas”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15–1–1926.
- 1926b. “Temas gallegos. O teatro galego i–o portuúés”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 16–1–1926.
- DULIN BONDUE, Nicole. 1987. *El granito y las luces, I e II. Relaciones entre las literaturas gallega y francesa en la época moderna*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- DURÁN, J. A. 1981. “El primer Villar Ponte”. DURÁN, J.A. *Crónicas 3. Entre la mano negra y el nacionalismo galleguista*. Madrid: Akal.
- FIGUEROA, Antón. 1988. *Diglosia e texto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- 1996. *Lecturas alleas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- 2001. *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- GONZÁLEZ–MILLÁN, Xoán. 1994. “Do nacionalismo literario a una literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. En *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. Vigo: Editorial Galaxia, pp. 67–81
- 1995<sup>a</sup>. “Valle–Inclán en *A Nosa Terra*: La actitud crítica de Vicente Risco”.

- SALVADOR MIGUEL, N. (ed.) *Letras de la España Contemporánea, Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- 1995b. “O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX: un marco de reflexión”. CASAS, A. (ed.) *Tentativas sobre Dieste*. Compostela: Sotelo Blanco Edicións, pp. 13-29
  - 1995c. “Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios «marxinais». A situación galega”. *Viceversa, Revista Galega de Traducción*, nº 1, pp. 63-72
  - 2000. *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- IGLESIAS SANTOS, M. (ed.) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco Libros.
- LEAL, Juli. 2001. “Tanatos, excusa para Eros. O teatro de Grand–Guignol en Francia”. *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, nº 1. Compostela: Consello da Cultura Galega.
- MÁIZ, Ramón. 1997. *A idea de nación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- MARTÍNEZ–RISCO, Vicente. 1921a. “Teoría e historia do drama”. *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 148, 1–10–1921.
- 1921b. “Irlanda e Galiza”. *Nós*, nº 8, Ourense.
  - 1926a. “Da renascencia céltiga. A Moderna Literatura Irlandesa, I”. *Nós*, nº 26, Ourense.
  - 1926b. “Da renascencia céltiga. A Moderna Literatura Irlandesa, II”. *Nós*, nº 27, Ourense.
  - 1926c. “Da renascencia céltiga. A Moderna Literatura Irlandesa, III”. *Nós*, nº 28, Ourense.
  - 1994. “A propósito da historia galega”. RISCO, V. *Obras completas, tomo V*. Vigo: Editorial Galaxia.
- MAYE, Brian. 1997. *Arthur Griffith*. Dublín: Griffith College Publications.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1990*. León: Servicio de Publicaciones, Universidad de León.
- MORIN, Edgar. 1996. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- PONDAL, Eduardo. 1996. *Queixumes dos pinos*. Edición de Miguel MATO FONDO. Vigo: Asociación Socio–Pedagóxica Galega e A Nosa Terra.
- RABUNHAL, Henrique. 1994. *Textos e contextos do teatro galego. 1671–1937*. Compostela: Edicións Laivento.
- 2000. “A Escola Rexional de Declamación. Un fito na historia teatral galega e coruñesa”. *Casahamlet*, nº 2, Deputación de A Coruña.
- RÍOS, Xulio. 1997. *Plácido Castro*. Vigo: Ir Indo Edicións.
- ROBYNS, Clem. 1999. “Traducción e identidade discursiva”.

- SYNGE, John Millington. 1995. *The Complete Plays*. Londres: Methuen Drama.
- TATO FONTAÍÑA, Laura. 1999. *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- VIEITES, Manuel F. 1996a. “De J. M. Synge a A. Villar Ponte. Teatro, literatura dramática e construción nacional na periferia atlántica. Anotacións para un estudio preliminar”. VV.AA., *Como en Irlanda*. Colección Centro Dramático Galego, I.G.A.E.M. Compostela: Xunta de Galicia.
- 1996b. “Texto dramático, texto espectacular e texto teatral. Apuntamentos para unha teoría xeral da obra dramática”. *Anuario de estudos literarios galegos*. Vigo, pp. 103-125
- 1998. “Ramón Otero Pedrayo, James Joyce e o Ulysses. Creación dramática, identidade e construción nacional. Algunhas anotacións para un estudio preliminar”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*. Vigo, pp. 75-114
- 1999. “Tradución, dramaturxia e posta en escena”. ÁLVAREZ LUGRÍS, A. e FERNÁNDEZ OCAMPO, A. (eds.) *Anovar/anosar. Estudos de traducción e interpretación*, II. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- 2000<sup>a</sup>. “El teatro gallego entre 1936 y 1985. Algunas claves para su estudio e interpretación”. *ADE/Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 82.
- 2000b. “¿Teatro de arte, teatro de vangarda ou teatro popular? Algunhas reflexións para o estudio do ideario teatral de A. D. R. Castelao”. *Grial*, nº 140.
- 2000c. “A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia: unha realidade posible e necesaria”. *Revista Galega do Ensino*, nº 26.
- 2001a. “Territorios do teatro e teatros para o territorio. Algunhas reflexións arredor das políticas culturais, as políticas teatrais e a creación de tecido teatral”. VIEITES, M.F. (coord.) *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- 2001b. “Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo”. *Boletín Galego de Literatura*, nº 25, pp. 51-90
- 2002. “Traducción, dramaturgia, puesta en escena y recepción teatral. Considerando territorios”. *ADE/Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 90.
- VILLALAÍN, Damián 1997. “Vicente Risco e o teatro do seu tempo”. VV. AA., *O Bufón de El Rei*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais.
- VILLAR PONTE, Antón 1903. “Impresiones y apuntes”. *Revista*

- Gallega*, nº 429, A Coruña, 7–6–1903.
- 1919. “Antes de que llegue la hora del estreno... La primera obra teatral de Cabanillas”. *La Voz de Galicia*, A Coruña, 13–4–1919.
  - 1923. “El teatro que necesitamos”. *Galicia*, nº 430, Vigo, 18–12–1923.
  - 1926a. “Por qué el teatro gallego no prospera”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 16–2–1926
  - 1926b. “Ensayos de teatro necesarios”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 30–12–1926.
  - 1927a. “Sobre las orientaciones de nuestro teatro”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12–3–1927.
  - 1927b. “A fontenla viva da nosa cultura”. *Nós*, nº 38.
  - 1929. “Un bon libro e unha boa idea”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 25–9–1929.
  - 1934a. “El teatro gallego y Valle-Inclán”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 30–11–1934.
  - 1934b. “Pretextos cotidianos. Sugerencias en torno a una obra teatral irlandesa”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 10–2–1934.
  - 1935. “La literatura gallega y el mar”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 19–2–1935.
  - 1936a. “Teatro Galego”. *Resol*, Compostela.
  - 1936b. “Un exemplar esfuerzo artístico”. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12–2–1936.
- YEATS, W.B., 1992. *Collected plays*. Papermac: Londres.