

Teatro nacional e popular

Farsas e autos de Manuel María



MANUEL F. VIEITES

Contan os que saben destas cousas que, mediado o século XVI, en Portugal, como noutros países de Europa, a escrita dramática presenta dous modelos que se van manter, coas variacións que trouxo consigo o paso do tempo, ata o día de hoxe. Primeiro teríamos unha tradición asentada na dramaturxia popular, que se constrúe con elementos moi diversos, entre os que destaca a visión dun mundo ás avessas, tan propia do Entroido. A outra corrente, máis debedora da tradición clásica, esténdese naquela altura por universidades, pazos e outros lugares de encontro das elites. En Portugal eses dous camiños paralelos están representados dunha banda por Gil Vicente e a escola vicentina, e da outra por Francisco de Sá Miranda e os seus continuadores, entre os que destaca António Ferreira, autor da traxedia titulada *Castro*.

Como Eduardo Blanco-Amor, quen partía a un tempo de Lorca e do teatro de axitación e propaganda dos anos vinte e trinta, Manuel María tamén quería un teatro popular, pero que ademais tivese unha dimensión nacional, que recollese as identidades e as esenciais teatrais da nación. As fontes dese teatro, como xa escribira Castelao, había que procuralas en manifestacións populares como aquel teatro de caretas que o rianxeiro propuxera en *Os vellos non deben de namorarse*. Manuel María, segue, nesa liña, os vieiros abertos por Gil Vicente, autor de prantos, autos, comedias e farsas, que, con independencia da súa materia dramática, relixiosa ou profana, parten da tradición popular, máis sen esquecer a Castelao.

Trátase dunha corrente moi importante e moi heteroxénea na creación dramática do mundo enteiro, que sempre se abeira ao mundo da farsa. Recollendo ideas noutros bancais temáticos, esa corrente viviu un considerable desenvolvemento nos teatros de axitación e propaganda que agroman en diferentes momentos do século XX, sobre todo no seu primeiro cuartel, cando se buscaba un teatro para o pobo que nada tivese que ver coa dramática culta e cos templos escénicos. Tamén se manifestou, desde sempre, noutras manifestacións máis populares, a través de farsas, sermóns, monólogos e diálogos breves, cunha orientación igualmente lúdica, satírica, grotesca ou política, segundo os casos e os momentos.

Así, moitas das manifestacións teatrais que xorden en Galicia nos últimos tempos e que se agrupan ora nese caixón de xastre que se coñece como “teatro de peto” ora nese abano amplo de mesturanzas escénicas que combinan linguaxes diferentes, desde o circo ao cabaré, hai que sinalas, en efecto, a medio camiño entre o agit-prop e a dramaturxia popular, como acontecera coas experiencias escénicas das primeiras vangardas, que mesturaban elementos tradicionais e vangardistas. Eses parecen ser os parámetros cos que se quere construír agora un teatro nacional, popular e POSMODERNO, nunha combinación variable entre elementos tradicionais e outros que, por veces, semellan ou queren ser vangardistas.

A obra dramática de Manuel María hai que sinala na escola de Gil Vicente. Unhas veces opta polo divertimento, como en *Barriga*

Verde (1968), e outras pola crítica social e cultural, como no *Auto do maio esmaiado* (1982), pero sempre tendo como referentes elementos formais tirados da tradición nacional e popular e elementos temáticos que reflecten a realidade social e política do mo-

mento. Publicou outros textos, como *Abril de lume e ferro* (1989) ou *Edipo* (2003), que tamén se vinculan coas peripecias da nación.

Textos que falan do compromiso de Manuel María co proceso de construción nacional, ao entender que a creación dramática e teatral debería desempeñar un rol transcendental no mesmo, coa súa capacidade para crear e espallar símbolos e narracións. Así aconteceu en Irlanda. En Galicia, partiuse de presupostos similares, pero os resultados foron outros. A revolución teatral está por facer.

Farsa de Bululú

Houbo un tempo en que non se podía falar nin chilar. Por iso, había textos que adoitaban tomar a forma de alegorias, pois a realidade só se podía recrear de esguello, nunca de forma directa. Velai temos, por exemplo, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, de Alfonso Sastre, ou *El retablo del flautista*, de Jordi Teixidor. Había, con todo, outras formas de denunciar a opresión e a submisión, como nos propoñían Eugene Ionesco con *Le roi se meurt* ou Albert Camus con *Calígula*, un texto, este último, que destaca pola súa complexidade e, sobre todo, pola capacidade para mostrar unha escala de grises coa que nos alerta dos xogos e das complicidades na barbarie, das súas caretas.

A *Farsa de Bululú*, que vén de publicar Edicións Xerais na súa nova colección, Biblioteca Dramática Galega, patrocinada polo IGAEM, exemplifica moi ben unha maneira de escribir teatro social e político que se estendeu por toda a península Ibérica no tempo das ditaduras de Franco e Salazar. Neste caso, a crítica da realidade do momento realízase a través da recreación dunha situación de desgoberno e tiranía que vive un reino comandado personaxes que semellan moníates, construídos desde a hipérbole, a caricatura e a visión binaria da realidade, na que hai opresores, moi malos, oprimidos, moi bos, e traidores, os peores.

Con esta obra, entón titulada *O meu mundo non é deste reino*, Manuel María conseguía en 1973 o primeiro premio no Primeiro Concurso Abrente de textos dramáticos, convocado desde Ribadavia. Un premio que compartía con Euloxio R. Ruibal, gañador ex aequo co texto titulado *Zardigot*, unha mirada devastadora á guerra civil e a todas as guerras, pasadas e presentes. Naquel ano de 1973 aparecían en Ribadavia dúas formas ben diferentes de entender a creación dramática, dous modelos que falan de dous teatros posibles.