



Manuel Lourenzo: "Dedicarse ao teatro significa aceptar as consecuencias"

[Montse Dopico](#) 21 outubro 2016

<https://praza.gal/cultura/manuel-lourenzo-dedicarse-ao-teatro-significa-aceptar-as-consecuencias>

Expor os comportamentos humanos, á vista de todos, quitando a máscara. Iso é o teatro para o dramaturgo, director, actor, docente e investigador Manuel Lourenzo, que vén de reunir nun volume editado por Xerais 39 pezas de teatro breve que escribiu entre 1973 e 2015. O libro é, tamén, dalgún xeito, un repaso pola súa traxectoria, desde os tempos de O Facho e das primeiras mostras de Ribadavia. Unha carreira sen concesións ao que el, e non só el, considera os vicios do teatro galego, como eivas que arrastra desde os seus inicios e que puxeron os cimentos do seu actual dismantelamento.

O libro foi unha proposta de Xerais?

Un día coincidimos Manuel Bragado e eu e non sei quen falou antes de facer un libro: saíu o tema. Xuntamos nun libro 39 pezas, que agrupei por características formais: monólogos, diálogos, un teatro máis verbal ou máis de acción... Quedaron, aínda así, moitas cousas no armario, como seis pezas de teatro longo que están á espera. Parece que o libro está indo ben de vendas, -o cal é estraño tratándose dun libro de teatro-, e iso, se segue así, animárame a tentar publicar máis...

Cantas pezas de teatro ten escritas? Son tantas que nin o saberá...

Ao dedicar parte da vida ao ensino escribín moitas pezas breves porque me son moi útiles para os exercicios de interpretación. Debido a iso, e a outras razóns, talvez leve escritas unhas 200 ou máis pezas breves. Despois, pezas de entre unha hora e dúas podo ter unhas 60 ou así, seis delas inéditas. Unha boa forma de conseguir editar é gañar un premio, pero os premios gáñanse unhas veces si e outras non, así que as pezas que non gañan quedan gardadas... De todas maneiras, o teatro non é cousa fácil e xa o sabemos: dedicarse ao teatro significa aceptar as consecuencias.

Desas consecuencias fala, precisamente, en parte das pezas recollidas en 'Nunca paraíso'. Por exemplo, nas centradas no microteatro.

O microteatro é unha fórmula das xeracións actuais, que ao encontrarse ante unha situación de desprotección enorme do teatro non pode dedicar moito tempo a escribir e producir. É a marca

dos tempos, a ton coa fragmentación do mundo e coa tecnoloxización da palabra. Unha peza breve pode ser igual de boa que unha peza longa. Non considero o microteatro un xénero menor. Pero as pezas breves teñen a súa propia linguaxe, da mesma maneira que teñen o seu público. E ás veces o que se produce é unha banalización do microteatro: meter moito sexo, ou algo de cine negro, para que venda... E iso é que pasa, nun momento no que ademais é habitual que o espectador estea no teatro mirando para o móbil... Parece que cada vez é máis difícil que o espectador sexa atento e participe, que para iso é espectador. Pero os tempos son así...

Outra boa parte das pezas do libro falan de relacións familiares ou de amizade cheas de tensións, nas que dúas persoas monologan ou, cando dialogan, non se entenden.

É que é moi difícil: preservar a intimidade, que as cousas duren... Porque é difícil que duren, mesmo os sentimentos, e máis as relacións máis institucionalizadas como o matrimonio. Ademais, é o mundo en que vivimos. Shakespeare fala de Hamlet coa mentalidade do século XVII, cando xa houbo Galileo ou a sociedade patriarcal xa non ten tanto como sustentarse, por exemplo. O teatro é un reflexo do seu tempo, que non se pode nin se debe agochar. Sobre todo cando entendes que non estás a facer só literatura ou só divertimento... A min non me importa tanto a trama como a situación: a relación entre as persoas, condenadas a estar xuntas, a maneira de levar a convivencia... Diso trata o teatro: expor os comportamentos humanos, á vista de todos, quitando a máscara, para facer que o espectador se pregunte como obraría nunha situación semellante...

Outra característica da súa obra é a presenza da mitoloxía clásica. Está, neste libro, pero tampouco tanto.

É un recurso que utilizo, pero tampouco o único. En realidade, se se coñece a miña obra, teño máis do outro... Os mitos permítenche falar de comportamentos que xa estaban aí hai séculos, pero que hai que presentar coa mentalidade de hoxe. Gústame incorporar mitos nas miñas obras e tamén fago tradución de literatura clásica. Por exemplo, Filoctetes, que o les agora e resulta moi moderno polo retrato que fai das operacións coas que nos “agasallan” os políticos.

A maior parte das cousas que escribo son “autoencargos”, pezas que me apetece ou que considero que debo escribir. Hoxe as demandas por parte doutras persoas, que xa sempre foron cativas, son mínimas. Así que, o que facemos, facémolo por nós mesmos. O propio teatro é unha máscara, poñer a máscara do personaxe que aprendiches, activar a parte exterior da máscara para despois volver ser quen somos. É un xogo, como o mito, que enmascara a realidade para embelecelo, para dar medo, para revelalo...

Unha das pezas parece estar falando, de xeito enmascarado, daquel tan polémico proxecto de facer un Valle-Inclán en galego no CDG...

Esa peza ten uns destinatarios que supoño que se darán conta de que vai por eles. Fala desas trampas coas que ás veces queren animarnos a facer algo que vai en contra do que debemos facer. Esas trapelas dos que queren levarnos cara ao contrario do que publicitan, sobre todo en relación coa lingua. E eu sempre fun dos que non aceptaron esas trapelas. Na peza, tentan convencer a alguén de que hai que facer a Rafael Dieste en castelán para o Centro Galego de Bos Aires. Un exemplo das escusas que se buscan para levarnos onde non debemos ir. E mentir é habitual na política.

Non se recoñece cales son os textos máis antigos e máis recentes.

‘Pumba!’, por exemplo, é dos máis antigos. O texto era unha gravación que saía dun coche, nun lugar onde había moitos coches, de xeito que o espectador non sabía de cal saía. Tiñamos ademais dous personaxes, un rapaz novo, sucio, que comía carapelas secas de banana, e outro máis novo, mellor parecido e delicado. A gravación eran os pensamentos deles. Consequimos o efecto que queríamos. Unha señora dixo, ao ver ao rapaz sucio, unha maldición desas tan de dereitas. Unha mostra da reacción ante a miseria deste mundo, habituado ao consumo, de xente que vive tan comodamente protexida na súa casa.

Tamén é dos máis antigos ‘O xogo limpo de M^a Esther’, sobre unha muller que tenta engaiolar o xuíz para quedar co seu pisiño, tendo o seu morto alí mesmo. Hai outro texto, dedicado a Antón Lamapereira, ‘Humana Comedia’, que é da época da Escola Dramática Galega.

Por iso preguntaba, porque algúns dos textos, polas datas, deberon cadrar coa súa etapa na Escola Dramática Galega ou mesmo coa anterior, a de Teatro Circo.

Desa época hai algún, si. Pero tamén é verdade que quitamos algúns que nun principio ían ir para que o volume non quedase máis groso. O que non hai é textos con obxecto crematístico detrás. Non son, porque o meu teatro non é así, textos que pretendan ser “comerciais”.

Francisco Pillado contou nun libro que, cando comezaban vostedes co teatro de O Facho, pensaban que só había dous textos teatrais en galego, e que Leandro Carré os informara de que había máis...

Que libro?

‘Cento vinte e cinco anos de teatro en galego’, editado pola Xunta e Galaxia.

Nese libro vin erros enormes, pero si, naquel momento pensabamos que as únicas pezas teatrais en galego que había eran ‘A fiestra valdeira’ de Rafael Dieste e ‘Os vellos non deben de namorarse’ de Castelao. Comezamos a furar nos arquivos da RAG, a falar con xente coma Leandro Carré, e fomos encontrando moitas cousas, mesmo da época das Irmandades da Fala e de antes. Tamén nos axudou Ricardo Carvalho Calero... Foi un traballo de moito tempo.

Mais o que eu quería, naquel tempo, en canto a levar textos a escena, era entroncar co teatro independente español. Cataluña era nunha referencia, e tamén Euskadi. O meu non era o estilo que propugnaba Galaxia, sobre todo Piñeiro, de “teatro para ler”. Eu quería teatro para facer teatro. E daquela había bos textos de Arcadio López-Casanova, de Bernardino Graña... Por exemplo, o ‘Orestes’ de Arcadio era unha peza moi combativa que me gustaba moito. Eu quería que se manifestasen no teatro as ansiedades da nosa xeración, que eran confluentes coas das revoltas do 68 en Francia.

Todas aquelas inquietudes, no contexto dunha sociedade esgotada, dun capitalismo crecente... Para que estivesen presentes no teatro, tiñamos que dicir as cousas de maneira encuberta, porque estaba prohibido todo, e se te censuraban ou non podías facer a obra ou só podías facela dúas veces de xeito clandestino... Unha vez censuráronnos unha obra con textos Rosalía de Castro. O documento da censura dicía que a Galicia do “cementerio y la emigración” xa non existía, e que ademais a obra atentaba contra a sagrada unidade de España. Tamén nos censuraron unha obra polo que dicía Vasco da Ponte, o cronista de Pedro Madruga, porque o censor viu posibles alusións a Franco que a nós nin se nos ocorrera pensar. Así, o franquismo prohibía un texto do século XV. E a censura era algo serio: podía ir acompañada de detencións. Mais, a pesar de todo, aí seguimos, e traspasamos a fronteira, malia que nos dixeran que non íamos pasar da Ponte da Pasaxe.

Houbo outros proxectos antes de Casahamlet, como a compañía Luís Seoane ou a Elsinor. E publicacións como os Cadernos da Escola Dramática Galega, as da editorial Castrodouro, a colección Cadernos de Teatro de Elsinor... Que foi da revista Casahamlet?

Tivemos que parar de editala. Antes, tiñamos o apoio da Deputación da Coruña, a través dun contrato que durou varios anos. Presentabámonos a un concurso e gañabamos, e dabamos mesmo máis servizos dos que poñía o contrato, ata que decidiron prescindir de nós para incorporar unha empresa que non tiña que ver co teatro... Asquerosidades da cultura, das que se cadra é mellor non falar...

De asquerosidades vai, porque a empresa si tiña que ver coa limpeza... Mais, algunha peza do libro está para vostede especialmente asociada a algún dos proxectos teatrais nos que estivo?

Pois hai un monólogo sobre un paseo por un museo... Parte dunha vez que fun ver unha exposición e baixei por unha escaleira que non levaba a ningures. A min esas cousas danme ganas de atopar o autor e dicirlle o que penso sobre a súa obra.

Como na peza en que dous visitantes do museo marchan con abrigos que eran parte da exposición?

Iso foi en Bonaval. Unha exposición na que había abrigos tirados polo chan. Estabamos preparando unha obra e, mira, podíamos aproveitar algún daqueles abrigos, pero eu nese momento dixen que mellor que non, que tampouco eramos tan pobres... A partir diso xurdiu esta peza, na que dúas persoas van ao museo, saen con dous abrigos e son detidas. Fixemos moitas cousas na sala Galán e esta foi unha delas. Pezas que gustaban moito, nas que nos burlabamos do mundo do nivel “oficial”, dos políticos... Como unha na que o conselleiro de Cultura metía o seu sobriño, que non sabía nada de teatro, a traballar no teatro. Ese é o tipo de teatro que me interesa: non me importa moito facer literatura, senón que as obras teñan un peso, unha organicidade, unha consistencia... Por iso valoro moito o teatro de Otero Pedrayo, moi pouco coñecido, ou o de Cunqueiro.

Citaba antes outros autores da chamada xeración Abrente...

Iso da xeración Abrente é unha invención sen sentido. Meten aí xente como o director de Ditea, que tiña 70 anos, ao lado de Euloxio Ruibal, que tiña 20 e tantos. Si hai un Grupo de Ribadavia, con xente moi diversa. E non lle resto importancia a Ribadavia para nada. Son defensor de Ribadavia, pero á xente que crea esas etiquetas sen sentido habería que volver levala á escola.

Diciao porque antes comezou a falar de Bernardino Graña e doutra xente, e perdemos o fio...

Falaba dos autores da posguerra, de Bernardino e de Arcadio. Xohana Torres é tamén, para min, das mellores. Pois esa xeración quedou encollida: quero dicir, o seu teatro non se representou. Houbo unha especie de silencio provocado polos que dicían que o teatro era para ser lido, que non había que significarse, que unha asociación cultural non tiña que facer nada que puidese molestar... Chámanlle piñeirismo, pero eu creo que non era só iso. O que eu quería, -e moitas veces estiven só nisto, ou con Francisco Pillado-, era un teatro intelixente, combativo e culto. Unha vez dixéronme que tiña que facer un teatro “povoar”, nese galego inventado. Eu non quería facer teatro popular. Quería facer teatro culto procurando que se entendese. Da mesma maneira que sempre defendín unha comarcalización do teatro: que cada comarca teña polo menos un referente teatral, unha compañía... Pero iso non se conseguiu. Preferiuse facer o Centro Traumático Galego.

Iso que di ten que ver coa vella demanda do sistema de residencias.. En canto ao Centro Dramático Galego, o pacto do que agromou, entre galeguistas e dereita menos rancia, puido ter impactos positivos, como a mellora das condicións laborais de parte dos actores, mais tamén negativos, asociados á institucionalización e os seus vicios.

Se nese tempo se crease unha Escola de Arte Dramático, sería outra cousa. Pero ao final a escola tardou moito en chegar e fíxose grazas ao esforzo dunha persoa, e non polo dunha colectividade ou dos políticos. Pero no tripartito a primeira medida cultural foi pechar o centro de documentación teatral, que foi unha mostra da barbarie na que aínda estamos metidos. A min, naquel momento, ninguén me preguntou, non andaba a iso, pero o que está claro é que tiña que ser un proxecto de teatro nacional, ao que non se quixo chamar nin pensar así, porque non era atractivo para o poder político.

O problema da profesionalización do teatro quedou a medio resolver, e así estamos. Mira o que pasou co teatro inglés: hai países que teñen unha tradición teatral que entenden tamén como riqueza. Son quen de aproveitar as potencialidades do teatro. Aquí non, aquí tiñamos uns bos festivais, parte dos cales desapareceron cando deixou de facelos a xente que estaba implicada neles e cando a Xunta deixou de poñer diñeiro. Isto pasou nos 80 e seguiu pasando despois. E desde aí fomos chegando ao desmantelamento actual. Agardamos que as xeracións novas poidan darlle ás cousas outra dirección... Aínda que cando as cousas non se organizan ben desde o principio, xa non é cuestión de que haxa máis ou menos orzamento. Así, o teatro, que debía ser un dos factores de renovación e de normalización do país, foi abandonado.

Que o CDG teña entidade xurídica propia, que a unidade de produción e distribución teatral da Xunta teñan autonomía... son tamén demandas da profesión. O problema é un mal deseño desde o primeiro, entón?

Foi desde o principio un proxecto confuso, do que se fixeron malos usos polas dúas partes. Foi pouco efectivo o intento de organización do sector, aínda que se fixeron cousas ben, como as mostras de teatro. Outro erro foron os contactos mínimos de moitas compañías co teatro portugués e español. Moitas compañías tardaron tamén moito en profesionalizarse, en converterse en empresas, que é o que es se traballas no teatro.

Perdín o encontro entre Lina Pérez e vostede na Universidade de Vigo. Debeu estar ben. Que pensa vostede do posdrama?

Pois Lina e eu xa estivemos falando na cafetería antes da nosa mesa e xa nos puxemos de acordo. Xa nos anos 60 faciamos o que agora chaman posdrama: un teatro de acción... Eu penso que, sen presenza humana, non hai teatro. Humanos que poden falar, bailar, ou estar quietos, como en Beckett. Pero se non hai presenza humana, non é teatro. Considero que falar de “posdrama” é un erro. Se drama é teatro, posdrama é posteatro? Mais experiencias como o que chaman “posdrama” xa as había nos 60 e 70. A min o teatro como experimento non é que me interese moito, pero pode funcionar para sorprender, por exemplo.