

DO ESCÉNICO E O FÍLMICO

NOTAS SOBRE A LINGUAXE TEATRAL

NO CINEMA CONTEMPORÁNEO

O solemne acto académico no que foron lidos os dous discursos recolleitos
no presente volume celebrouse o día 24 de marzo de 2006
no Salón Nobre do Colexio Fonseca da Universidade
de Santiago de Compostela

I.S.B.N.: 84-87987-63-X _____ Depósito Legal: VG-289-2006

© REAL ACADEMIA GALEGA, 2006

Produción: Editorial Galaxia, S. A.

Impresión: Obradoiro Gráfico, S. L., Polígono Industrial do Rebullón, 52-D (Puxeiros) - MOS

REAL ACADEMIA GALEGA

DO ESCÉNICO E O FÍLMICO

NOTAS SOBRE A LINGUAXE TEATRAL
NO CINEMA CONTEMPORÁNEO

DISCURSO LIDO

O DÍA 24 DE MARZO DE 2006,
NO ACTO DA SÚA RECEPCIÓN,
POLO ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON

EULOXIO RODRÍGUEZ RUIBAL

E RESPONDA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON

XOSÉ LUÍS AXEITOS AGRELO



A CORUÑA
MMVI

DISCURSO
DO ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON
EULOXIO RODRÍGUEZ RUIBAL

Excelentísimo señor Presidente da Real Academia Galega,
Excelentísimas señoras e Excelentísimos señores académicos,
Ilustrísimos académicos correspondentes,
benqueridos familiares, miñas donas e meus señores, amigas e amigos:

Vivat floreat natio galaica: xusto con esta expresión latina, o escritor e académico sueco Göran Björkman saudaba, vai para cen anos, a fundación oficial da Real Academia Galega. Non podía eu atopar mellor epígrafe para encabezar este meu discurso.

No histórico acto, celebrado na Coruña o domingo 30 de setembro de 1906, o presidente, Manuel Murguía (1906: 126), enfatizaba as arelas e obxectivos prioritarios da nacente entidade na alocución inaugural:

Nueva es la Academia, [...] el país gallego tiene derecho a esperar que en su amparo florezca cuanto es nuestro y nos pertenece en el dominio de la inteligencia, esto es, de la lengua, poesía, historia, arte, cuanto se relaciona con nuestro pasado, cuanto constituye nuestro presente, cuanto tiene el deber de preparar el porvenir de este pueblo combatido por los destinos contrarios.

Pola súa absoluta vixencia e o superior significado histórico-cultural, permítaseme situar tamén esta cita nos limiares da miña disertación, que me praxe comezar con palabras de agradecemento.

En primeiro lugar, a miña profunda gratitude aos membros desta excelsa e prestixiosa institución por térenme elixido académico numerario e mais por me recibiren agora, cos brazos abertos, en nobre xesto de solemne irmandade. É para min unha grande honra; síntome ilusionado e feliz. Millentas grazas tamén a familiares, amigos, mestres e compañeiros. A todos debo moito, por diferentes causas, pero en especial á miña filla, Sabela, e a meus pais, Manuel e Francisca, que en tempos fuscos me transmitiron a común fala e mais os azos precisos para usala acotío e darlle vida literaria. Nas montesías terras de Ordes, onde nacín, os meus proxenitores foron (antes que comerciantes en Compostela) ebanista e tecelá, descendentes de labregos da bisbarra e de canteiros de Moraña. De todos eles, meus dilectos devanceiros, procede en gran parte a lingua de avoengo coa que me expreso, alicerce do meu idiolecto, a lingua (“sangue do espírito”, para

Ramón Piñeiro) coa que me comunico con vostedes, con lectores e espectadores; e de todos (pero de forma senlleira, da miña avoa materna, Xesusa, cuxa voz aínda por veces me resoa, ricaz e ben timbrada, nos ouvidos); de todos, digo, de todos recibín ademais, tal mítico Anteo, o telurismo da Terra Nai para cultivar, labrar, tecer e tallar (letra a letra, día a día, sempre en Galiza) a lingua patria, vivificadora e conformadora, tanto da miña individual identidade como da nosa nacional identidade colectiva.

Afirma George Steiner (2001: 17-19) que a esperanza, nacida da busca do eterno, é motor de accións políticas, sociais e científicas, e que as revolucións europeas, coa mellora da xustiza social e o benestar material, constitúen cristalizacións da confianza no futuro. No colo morno desta esperanza quixera eu entrar hoxe na xa por sempre centenaria Real Academia Galega, renovada e anovadora, para contribuír, na medida dos meus folgos e dos meus coñecementos, a conquistar (disimulen o arcaísmo) o eterno futuro da común lingua e da común cultura que soñaron noutro tempo devanceiros e precursores, os vellos mestres galeguistas, e que soñamos *in hoc tempore* todos nós.

* * *

Veño suceder nesta institución a don Antonio Meixide Pardo, emérito profesor, eficiente arquiveiro, prolífico historiador, do que agora me satisfai ocuparme.

Naceu Antonio Meixide Pardo o 30 de abril de 1917, no Barco de Valdeorras (Ourense). Estudou Filosofía e Letras, e especializouse en Arquivos e Bibliotecas, na Universidade de Santiago de Compostela. Doutor en Xeografía e Historia, materia da que foi catedrático de ensino secundario, pertenceu a numerosas institucións, como a Sociedade de Xeografía de Lisboa, o Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses ou a Real Sociedad Geográfica de Madrid. O profesor Meixide destacou na área da investigación histórica, na que se dedicou de maneira primordial a temas galegos contemporáneos, tales como a emigración, o comercio marítimo, a industria naval ou a viticultura; aínda que tamén tratou outros de carácter universal, como os aspectos económicos e xeográficos da URSS ou a potencialidade económica do Brasil. Entre as obras de maior interese da súa extensa produción, atópanse as seguintes: *La emigración gallega intrapeninsular en el siglo XVIII* (1960), *El comercio marítimo de Galicia con los países del Norte de Europa en la segunda mitad del siglo XVIII* (1960), *La viticultura gallega en el siglo XVIII* (1962), *Antiguos recursos de Galicia: cáñamo y seda* (1965), *El hambre de 1768-1769 en Galicia y la obra asistencial del estamento eclesiástico compostelano* (1965), *La invasión inglesa en Galicia en 1719* (1970), *Panorama industrial de Galicia*

(1975). Mais non só a temática socioeconómica destacou nas contribucións do profesor Meixide Pardo; tamén se ocupou *in extenso* de diversos persoeiros galaicos do presente e do pasado. Velaí algunhas achegas significativas: *Escritos e autores na Galicia da Ilustración* (1982), *A laboura de Filgueira Valverde na súa mocidade a traveso do Seminario de Estudos Galegos* (1988), *Pioneros del liberalismo en Galicia. Sinforiano López Alía (1780-1815)* (1995); *Lembranza dun ilustrado ourensán do século XVIII. Felipe Argenti Leys* (1999).

No amplo labor historiográfico de don Antonio Meixide, non é difícil advertir un notábel interese pola renovación dos estudos históricos, nos que se afasta de métodos e cuestións cronolóxicas e formalistas para profundar nas estruturas económicas precapitalistas e burguesas. Sobrancea nos seus traballos unha considerábel e perseverante preocupación pola ciencia, o comercio e o desenvolvemento tecnolóxico.

Antonio Meixide Pardo ingresa na Real Academia Galega o día 25 de maio de 1963. Sucédía a Angel del Castillo López. Ao seu discurso de ingreso, *Origen y progreso de la Escuela de Náutica de La Coruña (1790-1825)*, deulle resposta Ramón Otero Pedrayo. Até o seu pasamento, o 25 de xuño de 2004, o profesor e historiador Meixide Pardo desenvolveu unha importante actividade no seo da Academia, onde desempeñou o cargo de tesoureiro entre 1983 e 1997. Á súa ampla e xenerosa dedicación investigadora, docente e académica vaia a miña emocionada memoria, con todo respecto e recoñecemento.

* * *

Hoxe en día non é doado que pase inadvertido un abondoso e xeneralizado diálogo ou intercambio intertextual entre todas as artes. Se a idea dun teatro total do movemento simbolista, con antecedentes en Wagner, tiña cobizas de abranguer os distintos medios artísticos, na realidade produciuse un fenómeno moi diferente, xa que a arte escénica veu impregnando, sobre todo na denominada posmodernidade, a substancia estética das demais artes, tanto temporais como espaciais. Polo que respecta ao teatro contido no cinema, que é o que aquí nos vai ocupar, constátanse xa dende a invención deste último relacións intermediais de irregular evolución deica a actualidade. Non me vou referir aquí a banais influxos, senón a empréstitos conscientes e explícitos da linguaxe dramática no cinema, por veces alicerces da renovación estética da sétima arte. Secasí, centrareime no emprego, máis ou menos ortodoxo, do método brechtiano do distanciamento (estético e sociopolítico: o *Verfremdungseffekt*), sen ignorar estrañamentos formalistas, como o *priem ostraneniikka* de Shklovski, que consiste en evidenciar unha percepción singular e artificiosa da obra artística. Non sorprende que estes empréstitos intermediais, con orixe na estética dramática distanciadora, acaden o seu máis relevante e afortunado

emprego nos cinemas coñecidos como periféricos (Elena, 1999). Cineastas como Ousmane Sembene, Lars von Trier e Theo Angelopoulos veñen ser paradigmáticos, e a eles dedicarei unha maior atención. Non vou considerar aquí a cinematografía asiática, a miúdo imbuída dunha distanciación de tipo formal, con orixe na súa propia tradición artística. Non quixera esquecer, porén, a contribución nese senso de notábeis realizadores, coma o indio Satyaghit Ray e os xaponeses Mizoguchi, Kurosawa ou Ozu, autores estes de filmes con nidas intermedialidades do *nô*, o *kabuki* ou o *bunraku*. O que non vai faltar, por suposto, é unha lene ollada ao cinema galego, xurdido das inquedanzas artísticas e nacionalistas da década dos 70, e que nos últimos anos foi tomando corpo nunha incipiente pero medrante industria, que abrangue todos os medios audiovisuais. Mais antes é preciso ponderar algunhas consideracións histórico-pragmáticas.

A idea que establece un parentesco entre as artes pódese observar xa dende a Antigüidade. Platón, Aristóteles, Simónides e Horacio son quizais os primeiros autores que incidiron nela, plasmada no socorrido tópico (causa, ao parecer, dunha errónea interpretación), debido ao último citado: *ut pictura poesis*. Esta locución horaciana, aparecida na *Arte poética*, tivera xa certo desenvolvemento por Aristóteles na súa *Poética*, que baseaba a representación artística, tanto dramática como plástica, na *imitatio* do referente; pintores e poetas adoptan, pois, similar proceso creativo no emprego da *mimese*, malia a utilización de diferentes linguaxes e materiais. Foron moitos os autores que ao longo da historia expresaron, en maior ou menor medida, a relación entre as artes, tales como Quevedo, Lope de Vega ou San Juan de la Cruz. Houbo, non obstante, que chegar a Lessing (*Laocoonte*), Richard Wagner (teatro total) ou á Bauhaus (integración artística teórico-práctica) para que se afondase de maneira axeitada nas posibilidades reais de irmandade interartística. Apartir do movemento xerado por esta famosa escola de artes alemá, fundada polo arquitecto Walter Gropius, é cando as experiencias se multiplican en todos os campos e os estudos, debido sobre todo aos paradigmas comparatistas, atraen cada vez máis a atención dos expertos en todo o abano artístico.

Verbo do concepto intermedial que imos empregar, valémonos da definición de André Gaudreault, quen entende como tal o

[...] procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, un procès qui est à l'oeuvre de façon subreptice depuis déjà quelque temps mais qui, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, est devenu aujourd'hui une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration (1999: 175).

Xunto coas tradicións populares e as investigacións científicas, a integración “dos modos de representación tipicamente burgueses como a novela,

a pintura e o teatro” (Burch, 1987) constituíu un factor decisivo na orixe e desenvolvemento do cinematógrafo (e, en consecuencia, do audiovisual).

Malia que a teoría cinematográfica se centrou sempre máis no carácter narrativo que no visual, cómpre ter en conta que a imaxe fílmica (“pintura en movemento”) asimilou xa dende a súa nacemento diferentes aspectos das artes plásticas. A vinculación da literatura co cinema, en canto que arte igualmente temporal, foi instaurada, polo tanto, polos estudosos dende o primeiro momento, esquecendo (ou talvez obviando) o referente iconográfico (encadramento, perspectiva...) das artes espaciais, sobre todo da pintura. Porén, a preocupación polo tema propiciou investigacións que viñeron encher, en parte, ese baleiro. Cun criterio máis historicista e clasificatorio que crítico, Fagone e Sitney distinguen entre *cine experimental*, ou sexa o utilizado polos pintores para dinamizar a imaxe abstracta (Hans Richter, Viking Eggeling, Wolter Ruttmann), *cine de vangarda* (Buñuel, Dalí, Vertov, Man Ray) e *cine de artista* (Andy Warhol, Jonas Mekas, e o cine *pop* americano e canadense). Pero, segundo os movementos artísticos, podemos referir a cinema cubista (Léger), expresionista (Wiene, Murnau), vinculado ou influenciado polo teatro, futurista (Brabaglia e Ginna) e surrealista. Foron talvez os dadaístas (René Clair, Man Ray, Marcel Duchamp) os que máis utilizaron de forma consciente o cinema para romper coas linguaxes e os modos de vida establecidos (Hugnet, 1973). Considerábanos como un medio axeitado (e provocador) para derrubar as normas artísticas e contribuír (de forma transgresora) a remudar a sociedade burguesa. Emporiso, na corrente surrealista, os parentescos co cinema resultaron máis intensos e frutíferos. Salientaron Artaud (colaborador como guionista no filme *La coquille et le clergyman*, 1928, de Germaine Dulac), Luis Buñuel (realizador, xunto con Dalí, de *Un chien andalou*, 1929, e *L'âge d'or*, 1930) e Man Ray. O onirismo poético atopa un medio idóneo de expresión. (Non sorprende, pois, que o propio Federico García Lorca se achegue ao ámbito fílmico con *Viaje a la luna*, un guión escrito no ano 1929 na cidade de Nova York.) A utilización que os pintores bretonianos fixeron da luz, da perspectiva e do espazo (agorafóbico ou claustrofóbico) remítenos moitas veces a encadramentos propios do invento dos irmáns Lumière (pénsese en Tanguy, Dalí, Ernst etc.). Tempo despois, no exilio americano, algúns deles implicáronse na industria cinematográfica e colaboraron nas producións de Hollywood (Ortiz/Piqueras, 1995: 97-125).

Moholy-Nagy, por outra banda, preconizaba a converxencia da fotografía, pintura, teatro e cinema dentro do ideario da Bauhaus (Wick, 1988), relativo á integración das artes, cuestión sobre a que tanto teimou na Galiza Luís Seoane. Pero é na Unión Soviética onde mellor se aprecian as diferentes concepcións do medio; pretenden facer do cine a arte do “home novo e da nova sociedade”. Dúas figuras emblemáticas orientan a linguaxe visual do cine soviético por camiños diferentes. Malevich, como artista plástico, reivindica

principios propios da concepción pictórica; Eisenstein, que provén do teatro, basea na montaxe e no encadramento a súa linguaxe. Consegue desta maneira o deslinde entre a pintura e o cinema. Non obstante, algunhas das súas obras posúen referentes pictóricos, e a pegada teatral maniféstase de xeito notorio en todas elas.

Mais é preciso lembrar que Walter Benjamin (estudoso, por certo, de Brecht) soubo ver no cinema un novo concepto do icónico, unha ruptura e desligamento dos valores tradicionais expresivos, estéticos. A tecnoloxía non só impón unha nova linguaxe senón que comporta unha innovación tan intensa como a preponderancia do valor de exhibición e reprodución fronte ao valor artístico. O devandito filósofo da escola de Frankfurt relaciona os movementos e o consumo das masas (proprios do século XX) coa liquidación da tradición cultural, coa perda da *aura*. É moi posíbel, pois, que os cineastas dos primeiros tempos procurasen de maneira inconsciente a referencia na pintura e no teatro para así trataren de suplir esa carencia de prestixio que se impuña coa aparición dun novo medio de expresión e comunicación artística.

Antes de me centrar na intermedialidade da linguaxe dramática no cinema, cómpre deterse unha miga, de maneira sintética, na evolución da arte escénica no século XX, no cal adquire cada vez máis caracteres épicos e visuais. A biomecánica proposta por Meyerhold (1970) responde ás necesidades dun teatro dirixido ao proletariado; baséase no virtuosismo corporal e na convención consciente. Erwin Piscator (1976), pola súa banda, que tamén procuraba o mesmo destinatario, opta por un teatro histórico-político para propagar o ideario marxista. Interésalle moito máis a denuncia que o produto artístico en si mesmo. O movemento expresionista, á súa vez, proclama unha violencia reivindicativa. O subxectivo adquire supremacía. Todo se volve distorsión, deformación, claroscuro, dislocación, desmembración. Son tempos de resolta desconfianza no xénero humano, conmocionado pola brutalidade da Primeira Guerra Mundial, que provoca a iconoclastia artística, manifestada por medio das vangardas históricas. A transformación do ser humano e da sociedade procúrase no máis fondo do psiquismo, a través de artes que se mergullen de forma psicanalítica nos abismais soños do home, só e desamparado.

Brecht inclínase por unha estética de parámetros máis apolíneos, no estrito sentido nietzscheano. O seu marxismo ten expresión de excelencia nun teatro épico-dialéctico, que por medio do afastamento obriga a unha reflexión que evite as contradicións e produza o desalleamento do ser humano. O fascismo, polos anos trinta, espallábase sen que nada nin ninguén puidese contelo e, a pasos axigantados, apoderábase de Europa e de parte do mundo. Atrás quedaba a obsesiva dualidade realidade/aparencia que propiciaba a busca sen tregua da propia identidade; ou tamén a ritualidade da violencia dun Artaud, quen partindo do surrealismo propuña cerimoniais de crueldade para salvar o

teatro (e a vida) da “peste”. Pero os tráxicos acontecementos históricos semellaban ter uns destinos guiados polo *fatum*. De novo a barbarie deixou a sociedade abraíada, angustiada, sumida no absurdo vivir e coa culpa sempiterna ás súas costas, cal Sísifo a subir cara á nada cumieira por abas da náusea e do baleiro. Camus e Sartre, mais tamén outros, como Merleau-Ponty, expresaron eses tempos de desesperanza e abríronlle as portelas a Beckett, Ionesco ou Adamov, autores que plasmaron a traxedia do home moderno no “teatro do absurdo”, circo da vida levado aos extremos lindeiros do paradoxo, o grotesco e o traxicómico, por medio da sublimación artística da rutina banal e alienadora.

Mais a sociedade seguiu en pugna e sobreviviu a guerras frías, por mor de adiantos atómicos ou bioquímicos, que proxectaban unha recuperación económica cara a unha sociedade consumista, dominada por un credo neoliberal. O “teatro-documento” (Piscator de novo), o “teatro pobre” de Grotowski, o Living Theatre, o Teatro Campesino, Peter Brook, Luca Ronconi, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor e o seu “teatro da morte”, Robert Wilson co seu onirismo esteticista e conxelado, Pina Bausch, Dario Fo, Heiner Müller, Harold Pinter, Bernard Marie Koltès... Todos foron fieis ao seu tempo; o seu teatro permanece polos seus valores, teatro canonizado polos estudosos e a crítica, teatro case sempre arredado ou desvinculado do poder, e non sempre valorado no seu momento. O público, moitas veces convertido en masa, seguidora de consignas, modas ou publicitarias mensaxes (subliminares ou non), continuou a preferir un teatro de fasquía burguesa, cousa á que tamén contribuíu certa crítica, pois non debemos esquecer, como di Jean Baudrillard (2005), que hai un tipo de crítica que enaltece o pasado para anular ou evitar a creación no presente; pero tamén hai outra crítica, á que non se refire este pensador, que exalta o presente (e futuro) con todo tipo de novidades, valorando moitas veces de maneira positiva manifestacións pseudoartísticas que non pasan de meras ocorrencias ou excentricidades. Emprega o cínico argumento de que o que non entende iso é un ignorante, e polo tanto fica descualificado. Poténciase, deste xeito, a estética da banalidade (tal como cre o devandito filósofo francés, Baudrillard), co apoio de institucións con confusos intereses e multinacionais con intereses nada confusos. Radicalízase e expándese, así, o consumo de produtos que obedecen a estas estéticas, co que se amaina a ansiedade do público e se promove a súa pasividade. A arte canonizada polo seu valor intrínseco non adoita chegar nos días da súa produción ao público. En xeral, faino moito máis tarde, co cal se produce un desfacemento temporal na recepción. Só unhas minorías, e non sempre, teñen coñecemento e acceso a estas obras no momento da súa xénese, na época para a cal foron creadas.

A relación do teatro co audiovisual foi temperá. Xa na Alemaña dos anos vinte Piscator utiliza proxeccións cinematográficas nas súas montaxes teatrais para potenciar a expresión e comunicación dende o escenario. Mais

talvez o primeiro en propoñer o emprego do cinema na arte escénica foi Marinetti, quen, entre 1910 e 1914, imaxinaba o teatro como síntese de todas as artes (Sontag, 1997: 168-169). Meyerhold tamén se manifestou partidario do mesmo, reforzando dese xeito a vella idea wagneriana dun *Gesamtkunstwerk*. O cinema, xunto coa danza e as artes plásticas, será un dos mesteres que o empurrarán cara a ese *teatro total*, de carácter abondo ideolóxico, para o que os membros da Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy e Walter Gropius deseñarán ex profeso cadanseus proxectos, nunca construídos. A práctica dese recurso, con diversidade de finalidades estéticas, non deixou de medrar até os nosos días, sobre todo a partir da consolidación do vídeo e, máis tarde, das novas tecnoloxías electrónicas. Nas últimas montaxes do grupo catalán La Fura dels Baus, por exemplo, fíxose recorrente. O mesmo acontece, aínda que en menor grao, nos espectáculos da compañía de noso Matarile. De por parte, por non esquecer o eido das artes plásticas, algunhas vídeo-instalacións moi recentes foron ideadas como representacións dramáticas, e cun notábel apoio nos medios audiovisuais. A vella arela dun espectáculo integrador acadou significativa plasmación polos anos sesenta do pasado século no *happening*, esa modalidade dramática multiforme, coñecida tamén polo sintagma “teatro de pintores”, que integraba de xeito improvisado música concreta, danza, poesía, diálogos e monólogos, proxeccións, pintura e escultura, e no cal a participación do público, moitas veces provocada, era imprescindible.

O audiovisual, alén dos compoñentes narrativos e plásticos, tamén se sustenta na dramatización (ou representación). Tal como sinala Seymour Chatman (1990: 31), o cinema non pode evitar “unha representación dos detalles visuais”. A narración (literaria ou audiovisual, mais tamén dramática, mesmo sen considerar a incorporación épica) comunica, como advertiron os estruturalistas, os contidos por medio da *historia* e os aspectos formais por medio do *discurso*. Un suceso, xa que logo, relátase ou/e represéntase, do xeito que o autor considere esteticamente máis efectivo; isto é, cóntase ou amósase, tal como corresponde á diferenciación clásica entre *diéxese* e *mimese*. A relación que no eido audiovisual se establece, por veces de xeito intermedial, entre ambos conceptos resulta, por tanto, consubstancial. Se contar é a maneira natural (e primixenia) de expresión-comunicación, non se diferencia nese aspecto o feito de amosar, xa que, segundo o director e dramaturgo norteamericano David Mamet (2001: 13), “Teatralizamos por natureza.” Nada debe sorprenden, pois, o dialoxismo intermedial entre o audiovisual e a arte escénica.

Como lembra Ángel Luis Hueso, xa en 1897 as cámaras rexistran en Hortiz (Bohemia) unha representación teatral da paixón e morte de Cristo. Constitúe, ao seu parecer, xunto con outras rodaxes semellantes, nesa dupla vertente teatral e relixiosa, un dos puntos de arrinque da linguaxe cinematográfica (Hueso, 2001: 46). Até 1908, en que a imitación do teatro

popular no desenvolvemento fílmico constituía práctica frecuente, non se incorporan os códigos da dramaturxia burguesa (e mais da novela) de maior implantación da segunda metade do século XIX. A este respecto, amosa grande interese o que, a partir dunha idea de André Bazin, sinala José Manuel González Herrán nun estudo pioneiro do comparatismo entre literatura e cinema: “No sería tan anacrónico como parece hablar de cinematografismo en obras artísticas, y más específicamente literarias, antes de la invención del cinematógrafo” (1987: 468). En certa maneira, a crenza de Herrán apontoa de maneira considerábel a incorporación dos códigos literarios e dramáticos decimonónicos á linguaxe da arte daquela recentemente descuberta. Ramón Carmona, seguindo en parte a Brunetta (1993), escribe:

Descubierta con rapidez la ingenuidad de la transposición lineal del teatro burgués a la pantalla —ingenuidad sancionada con el rápido fracaso del *film d’art*— el cine, de la mano de determinados directores como Edwin Porter o David W. Griffith, procedió a la constitución de un espacio pictórico habitable a través del manejo de los significantes visuales (iluminación, *raccords*, centramiento de los figurantes en el encuadre), el montaje y la incorporación de estrategias narrativas (la elipsis, la articulación de las ficciones en torno a núcleos y catarsis) debidamente engrasada por la tradición de la novela de corte dickensiano [...]. De esta manera, se llegó a la formalización de un espacio-tiempo narrativo capaz de conferir a los relatos cinematográficos idénticos poderes a los que tienen la novela o el teatro burgueses (1991: 185).

Á marxe das hipertextualidades narrativas, resultan obvias, xa que logo, as abondosas pegadas intermediais do eido dramático nas películas da época muda. Quizais fose iso o que induciu a Valle-Inclán a denominar o cinema “teatro novo”. Tense xa sinalado o drama como principal medio artístico fornecedor do cinema primitivo (1895-1914), a base de adaptacións (“film d’art”, 1908), emprego de modelos narrativos do melodrama ou de elementos propios da farsa (Díez, 1995: 261-265). En xeral, privilexiábase o encadramento semellante á boca rectangular do escenario á italiana, equivalente á chamada “cuarta parede”. A cámara filmaba dese xeito, en plano xeral, frontal e fixo, todo canto se representaba en escena. O punto de vista coincidía co dun espectador teatral situado no centro do patio de butacas. A acción (que se adoitaba enfatizar, dentro dunha trama esquemática, narrada en orde cronolóxica e subliñada pola música) comezaba e remataba no mesmo plano, ao xeito dun cadro dramático (Carmona, 1991: 139).

As normas que seguían os directores norteamericanos e mais os membros dos seus equipos, recollidas por Lewis Jacobs, son abondo elocuentes: as escenas deben comezar, coma no teatro, con entradas e rematar con saídas; os intérpretes teñen que situarse fronte á cámara e moverse horizontalmente con respecto a ela; as accións en segundo plano, lentas e sobreactuadas; a

interpretación, esaxerada, con olladas longas, movementos súpetos, pronunciación con estudada morosidade (Jacobs, 1971: 99).

Nalgúns filmes incluso se usaba o pano, que logo se substituíu polo fundido en negro. O decorado era moitas veces semellante ao escénico: tea ou papel pintados, que servía de fondo aos desprazamentos, mímica convencional e esaxerada e ampulosos ademáns duns intérpretes maquillados ao xeito teatral, que representaban (case sempre frontalmente) unha especie de cadro (ou fotografía) animado. A iluminación, aínda que xa evolucionara de forma considerábel coa substitución da luz de gas pola eléctrica, aínda lembraba en ocasións (nos interiores) á que proxectaban as candieiras dende o chan do escenario. Os efectos luminotécnicos de espectacular teatralidade distorsionadora, a base de sombras, claroscuros e figuras deformadas, emprégase, así mesmo, nos filmes en branco e negro de ambiente misterioso e onírico ou estética expresionista, surrealista ou futurista. Do mesmo xeito, a elaboración de decorados, sen dúbida tamén debido á procedencia e formación teatral dos profesionais, conservou durante bastante tempo influxos dos modos construtivos, materiais e características da arte escenográfica anterior a Craig e Appia. Pero as inercias ben poden potenciar progresos ou innovacións, tanto na linguaxe como na técnica narrativa, tal como puido acontecer no achado da angulación da cámara (picado, contrapicado) ao que talvez se chegou seguindo os diferentes puntos de visión ou perspectivas do espectador do teatro á italiana. O cal non quere dicir que se desbote a pegada das artes plásticas. Pode ser compartida por ambos os dous medios.

A filmación e a posterior proxección con aparellos manuais propiciaba a variación na velocidade ou mesmo a detención da película. O efecto, pois, de conxelación da imaxe, ao igual que outros moitos, puido ser nalgúns casos fortuíto. Non obstante, fiel á crenza de que a arte imita a arte, considero plausíbel a procedencia dramática do que se denomina “tableau vivant” (cadro vivinte), procedemento de inmovilización dos actores que xa se empregaba na Idade Media e no Renacemento, pero que obtén carta de natureza dramaturxica a partir do século XVIII (Pavis, 1983: 109-110). (Talvez a máis sonada conxelación de imaxe na historia do cinema —e talvez tamén a máis efectiva artisticamente— sexa a que Luís Buñuel ofreceu en *Viridiana* (1961), cando os mendigos fican paralizados, compoñendo de maneira iconográfica a *Derradeira cea*, de Leonardo da Vinci, para “fotografarse” (ou mellor, “retratarse”) dun xeito que resultaba abondo profanador (e, por conseguinte, provocador), e que aínda se potenciaba coa música de fondo a todo volume do *Aleluia* de Haendel.)

O progreso do cinema en todos os campos resultou espectacular. De forma paralela aos avances técnicos e industriais, ao seu espallamento e popularización (non tardou en ser coñecido como “espectáculo de masas”), o cinematógrafo foi conformando a súa linguaxe propia, ben a base de achados e

experimentacións dentro do mesmo medio, ben apropiándose a das demais artes (espaciais e temporais), polo xeral con axeitadas e audaces incorporacións, asimiladas de forma ben cumprida. A intermedialidade dramática ocupa un dos primeiros lugares. Tal e como cre Abuín (2005: 139), non resulta allea a iso a suposta procura dos cineastas dunha meirande liberdade creativa no eido teatral.

Unha boa parte do cinema, en especial o clásico “hollywoodense” (Onaindia, 1996), tenta provocar a *catarse* (dramática ou cómica) no público receptor. O procedemento principal para acadalo é a identificación (ou *simpátheia* aristotélica):

La reacción que intenta el cine clásico de Hollywood es que el espectador se identifique con el héroe o protagonista, que compruebe con él durante casi un par de horas que el mundo está lleno de problemas y peligros que se pueden resolver individualmente y que perciba que, a lo largo de ese tiempo, el protagonista experimenta una transformación de su modo de pensar y sentir que le hará más feliz (*ibidem*: 29).

A cita ben pode completarse coa crenza de Alonso de Santos (1998: 177) de que os seres humanos manifestan a necesidade e preocupación por defender valores positivos da vida. No teatro contemporáneo perdurou (e aínda perdura nalgunhas montaxes) a identificación, polo menos até o xurdimento (e expansión) da dramaturxia de Bertolt Brecht, quen se lamenta de que o teatro coetáneo a el

[...] no conoce otra vía de transmisión de una obra de arte, y reduce el desarrollo de su técnica al perfeccionamiento de los métodos por los que puede obtenerse esa identificación (2004: 23).

Alén da identificación de carácter psicanalítica debida a Freud (sustentada na empatía, proxección e risa), debemos considerar os diversos tipos que establece Jauss (1986), partindo de antecedentes aristotélicos (*Poética*) e mais de Northrop Frye (1973). A focalización eríxese no principal procedemento para acadar a identificación, por medio da dosificación da información ao protagonista (e ao público) e mais do punto de vista adoptado. O suspense e a sorpresa constitúen tamén uns recursos identificadores de singular relevancia, que se instalan como elementos da estratexia narrativa de primeira orde, complementarios dos principais mecanismos que integran a acción, do tecido de tramas e subtramas que conforman a estrutura total da obra. Aristóteles referiuse desta maneira á unidade da historia ou fábula:

Polo tanto é necesario que, igual que nas outras artes imitativas cada imitación ten un só obxecto, así tamén o argumento, por ser a imitación dunha acción, ou sexa dunha unitaria e completa, e que os membros da historia se ordenen de xeito que, cambiando de

lugar ou suprimindo un membro, o conxunto resulte diferente e se transtorne. Pois aquilo que, por estar presente ou ausente, non aporta ningún significado non constitúe un membro do conxunto (1999: 77).

De xeito significativo, Mario Onaindia denomina “proceso dramático” á construción do discurso ou trama no guión clásico de Hollywood; consta de presentación, xiro inicial (*metabolé*), punto de ataque, crise, segundo xiro (peripecia, se houber *anagnórese*), clímax (ou anticlímax) e resolución. Este esquema estrutural, con precedentes na traxedia grega, aínda perdura na actualidade tanto no cinema ou no vídeo como no teatro convencionais; non resulta difícil achalo, con lixeiras variantes, nos manuais de escritura dramática (Alonso de Santos, 1998: 183) ou de guións audiovisuais (Field, 1994: 13-17, McKee, 2002).

Atopámonos, xa que logo, con que o cinema en xeral veu incorporando de xeito intermedial moi diversos aspectos, procedentes da arte dramática (*vid. Abuín, 2004*), a maioría, pervivencias da dramaturxia aristotélica, en especial a *mimese*, tanto como imitación da acción e dos caracteres, como das estruturas clásicas, e a *verosimilitude*, credibilidade do texto ou verdade poética, en relación ao feito de “contar fábulas con visos de verdade”, de manter a coherencia estrutural. Aínda tendo en conta que muda segundo as circunstancias históricas e culturais, para a súa consecución, convén non esquecer a recomendación de Aristóteles: “Débese preferir o imposible verosímil antes que o posíbel incríbel...” (1999: 121).

En directa relación con todo isto (*mimese*, *verosimilitude*, identificación), áchase a interpretación diante das cámaras. Fóra do convencional, cómpre resaltar aquí os dous modelos interpretativos de procedencia escénica de maior significación e relevancia: o realista (psicólogo, ilusionista) e o distanciado (ou técnica diagramática). O primeiro, na súa forma máis xenuína, baséase no que se coñece como o *método* de Stanislavski, e o segundo, no teatro épico brechtiano. Dada a proxección internacional que acadou, voume referir, aínda que de forma sucinta, á interpretación actoral continuadora das ensinanzas e descubertas do fundador e principal animador do Teatro de Arte de Moscova. O “método” stanislavskiano decontado tivo ferventes seguidores (e detractores) que o deron a coñecer en todo o mundo, pero sobre todo en Norteamérica, onde Mikael Chékhov (sobriño do dramaturgo de igual apelido), entre outros, o difundiu nos medios teatrais. O director Elia Kazan aplicou ese xeito interpretativo do realismo psicoloxista nas montaxes que levou a cabo polos anos corenta de diversos textos de Tennessee Williams ou Arthur Miller. Nas décadas seguintes, Kazan empregouno nas súas realizacións cinematográficas, de enorme repercusión internacional, tanto pola calidade como pola carismática actuación dos seus discípulos, tales como Marlon Brando ou James Dean, que axiña acadaron éxito e sona sen precedentes

en todo o mundo. O principal centro de ensino do *método* foi o Actor's Studio, que o propio Kazan fundou en 1947 en Nova York, e ao que se incorporou con posterioridade un dos máis afamados animadores e ensinantes da renomeada escola de actores, o director Lee Strasberg, discípulo á sazón dun antigo membro do Teatro de Arte de Moscova, Richard Boleslavski. O director e profesor de actores Lee Strasberg decontado se encargou da dirección artística do Studio, onde formou numerosos intérpretes, entre os que debemos citar, ademais dos xa devanditos Brando e Dean, a Geraldine Page, Karl Malden, Montgomery Clift, Eve-Marie Saint, Paul Newman ou William Layton (profesor e director que polos anos sesenta ensinou e difundiu o *método* en España dende Madrid, onde residiu). Malia os excelentes resultados, sobre todo en obras teatrais e cinematográficas con acentuados conflitos psicolóxicos (O'Neill, Miller, Williams, Inge...), o *método* non se librou de detractores e o seu emprego decaeu abondo nas derradeiras décadas. Un dos máis coñecidos opoñentes críticos na actualidade é o autor teatral, guionista e director de cine David Mamet, quen non ten reparos en cualificalo como "absurdo" ou en escribir:

El Método enseña al actor a preparar un momento, un recuerdo, una emoción para cada situación en la obra y mantener siempre esa preparación. Eso es un error" (2002: 24).

Polo que respecta á interpretación distanciada, que coñeceu momentos de esplendor no eido teatral na segunda metade do século pasado, contrasta coa súa escasa utilización nos medios audiovisuais. Ninguén mellor que o seu propio formulador para explicar en que consiste o fundamento desa forma interpretativa, oposta á que tenta acadar a identificación do espectador:

La premisa para conseguir el efecto distanciador es que el actor dé a aquello que quiere mostrar el gesto claro de enseñar. La idea de la cuarta pared ficticia que separa el escenario del público, produciendo la ilusión de que lo que ocurre en el escenario tiene lugar en la realidad, sin público, naturalmente debe ser abandonada. En principio el actor, en estas circunstancias, podrá dirigirse directamente al público (Brecht, 2004: 131-132).

Porén, o autor e teórico alemán, que procura un receptor crítico e racional, en oposición ao emocional, reconece o carácter progresista do sistema stanislavskiano en determinadas ocasións, como cando a identificación se produce co proletariado (*ibidem*: 173-174). Refírese, claro está, ao ámbito artístico, no que non rexeita a existencia de emocións, das que non esquece que posúen xerarquía. Defende a súa utilización cando iso supón progreso social e, polo tanto, transmiten, sincrónica ou diacronicamente, valores humanos colectivos:

Cuando compartimos las emociones de otros hombres, de hombres de otras épocas y de otras clases, por medio de las obras de arte que han llegado hasta nosotros, debemos suponer que estamos participando de intereses que, efectivamente, han sido de validez humana general. Esos hombres muertos representan intereses de clase que llevaron al progreso. Muy distinta es la situación actual, en la que el fascismo produce en gran escala emociones que no están condicionadas por los intereses de la mayoría de quienes sucumben a ellas (Brecht, 1973: 124-125).

Mais prosigamos con outras maneiras de intermedialidade que adoitan xirar arredor do eixo da identificación. Xa nos ocuparemos da distanciación. Dun xeito ou doutro, o cinema clásico e mais o que continuou o viero por el sinalado e que, co tempo, o substituíu, mantívose na procura e seguimento dun modelo ou receita semellante e equivalente ao coñecido como “*pièce bien faite*”. Designábase deste xeito, sobre todo no século XIX, a un tipo de obras dramáticas “que se distinguían pola súa intriga e a organización perfectamente lóxica da acción” (Pavis: 1983: 365). Vén ser unha técnica de escritura, emparentada co drama de estrutura cerrada, que seguía unha fórmula baseada no desenvolvemento continuo e progresivo da acción, e na que non podían faltar *golpes de efecto*, diversos *quid pro quo* ou momentos de *suspense*, co propósito de captar de xeito permanente, á maneira do verismo ilusionista, a atención do público (*ibidem*: 366). As súas regras de ouro son a *verosimilitude* e a *identificación*, coincidentes, por certo, coas do cinema clásico da factoría “hollywoodense”. Comezada a usarse por Scribe, a “*pièce bien faite*” tivo continuación noutros moitos autores, como Sardou, Labiche ou aínda o propio Henrick Ibsen. O modelo perdurou, en maior ou menor grao, no século seguinte, en especial no teatro de corte tradicional e a través del pasou ao cinematógrafo. Neste sentido, resulta significativo o comentario queixoso de Arnold Hauser:

Los directores y los operadores concentran su atención [...] en la narración clara, suave y emocionante de la historia y creen que pueden aprender más de los maestros de la *pièce bien faite* que de los maestros del cine mudo (1971: 303).

Malia o carácter retrógrado da fórmula (redución burguesa dos postulados do teatro clásico francés), destinada a construír mecanismos de relaxería teatral para banal diversión e consumo dun público burgués, que anula a creatividade e propicia a consideración das artes como pura artesanía, é necesario ter moito en conta a súa rendibilidade e exitosa aceptación en termos comerciais, que levou á fabricación, moitas veces en serie, de produtos (mellor, subprodutos) de consumo masivo. Iso non quere dicir que, tal como sinala Ricard Salvat (1983: 142-144), o esquema, en mans de grandes dramaturgos, con afán de audacia e profundidade temática, non servise para lograr excelentes obras dramáticas, tales como *Hedda Gabbler* de Ibsen, *Fordring - sagare (Os acredores)* de Strindberg, *Cándid a* ou *Pygmalion* de Bernard Shaw, ou *Le*

malentendu de Albert Camus. Aínda hoxe en día non é difícil atopar a convencional fórmula, en parte ou na súa totalidade, nos manuais ao uso para a escritura de obras dramáticas ou guións cinematográficos.

Por outra banda, débese considerar tamén aquí a infinidade de pezas teatrais trasladadas ao celuloide, á cinta magnetoscópica ou a DVD. O teatro constituíu, xunto co romance ou o relato curto, e en todas as épocas, un dos principais fornecedores de material básico (idea, argumento, obra parcial ou total...) para a realización de audiovisuais. Pódese afirmar que non hai obra dramática significativa ou relevante, clásica ou moderna, que non fose adaptada varias veces ao cinema ou á televisión. A grandeza dos dramas de Shakespeare tiveron neste caso tamén recoñecemento cuantitativo; sen dúbida ningunha, é o autor con máis obra trasladada ao celuloide. E en distintas versións. Cómpre salientar as levadas a cabo por Orson Welles, Lawrence Olivier (Abuín, 2001) ou, xa arestora, Kenneth Branagh, así como a persoal versión de Al Pacino sobre *Ricardo III* (*Looking ford Richard*, 1996) ou a última entrega de *The Merchant of Venice* (*O negociante de Venecia*, 2004) de Michael Radford. Debemos mencionar, así mesmo, outras orixinais e afortunadas adaptacións: *Vanya on 42nd Street* (*Vania na rúa 42*, 1994) de Louis Malle (segundo *Diadia Vania* de Anton Chékhov) ou *Noises off!* (*Que ruína de función!*, 1992), de Peter Bodanovich, baseada na comedia de Michael Frayn. A teatralidade nestes filmes resulta abondo explícita, sen que iso supoña unha subordinación da linguaxe cinematográfica á teatral, tal e como sucedeu noutros casos: *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraxe e os seus fillos*, 1961), de Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth, segundo a obra de Bertolt Brecht de igual título, e filmado coa compañía do Berliner Ensemble, ben diferente, por certo, do realizado polos irmáns Mekas a partir do espectáculo *The Brig* (*A prisión*) do Living Theatre, baseado nunha obra de Kenneth Brown, no que se enfatiza a cousificación alienadora da persoa por medio da violencia artaudiana (Beck, 1974). A este respecto, debemos mencionar aquí o concepto de *transdución*, debido ao teórico checo Lubomír Doležel (1997: 230-231), quen denomina deste xeito o procedemento de transformación máis ou menos significativa de textos, debida a un constante e ilimitado afastamento temporal (histórico), espacial ou cultural entre o autor e os seus receptores reais ou potenciais. A transdución, en suma, consiste nunha “reelaboración activa dunha *mensaxe* sobre a cal a súa fonte perdeu o control” (*ibidem*).

Non parece agora a ocasión de tratar sobre o que se deu en denominar “teatro filmado”, que moitas veces non é outra cousa que unha trabucada ou torpe *transdución*, senón que desexo subliñar a importancia do traslado do sistema teatral ao audiovisual, en particular cando o respecto ao espírito da obra fonte, tanto no aspecto formal como no temático, resulta digno de salientar, e a calidade artística final, merecente de louvores e parabéns. Un claro exemplo

disto, próximo a nós no espazo e no tempo, témolo na feliz transdución da comedia de Lope de Vega, *El perro del hortelano* (1995), realizada por Pilar Miró. Filmada en escenarios naturais e palacios de Portugal, coa vestimenta convencional das comedias áureas e cun absoluto respecto e fidelidade ao verso lopesco e aos recursos máis propios da arte escénica, como o emprego do aparte ou do monólogo, a película non deixa de amosar en todo momento valores cinematográficos. O teatral fúndese co fílmico para formar un todo harmónico, que nin o recitado do verso, nin o afastamento no tempo, impiden que agrome a emoción, ou mesmo a identificación, malia a artificiosidade (sempre artística) da posta en escena; sen renunciar ás convencións das comedias barrocas, produce un considerábel distanciamento. Distanciamento que ten aquí moito máis que ver co concepto de estrañamento formalista debido a Shklovski (técnicas anti-ilusionistas que revelan os artificios artísticos) que co distanciamento crítico e sociolóxico propugnado por Bertolt Brecht. Tal sucedía nun sobranceiro precedente do filme de Pilar Miró: *Cyrano de Bergerac* (1990), de Jean-Paul Rappeneau, con guión de Jean-Claude Carrière, sobre o texto dramático de Edmond Rostand de igual título, escrito en 1897, aínda que a acción transcorre a mediados do século XVII. Nel a teatralización, por veces moi paródica (sobre todo na *mise en abîme*), alcanza cumios dignos de gabanza. E se neste filme se ofrece unha ilustrativa parodia da suposta forma de interpretar no teatro clasicista francés, en *Shakespeare in Love* (*Shakespeare namorado*, 1998) de John Madden, amósase o universo teatral isabelino, con certo realce do travestismo. A inxenua declamatoria infantil, por outra parte, tenta ser reproducida, non sen certo arremedo agarimoso, nun especular xogo escénico inserido en *Secretos del corazón* (1997) de Montxo Arméndariz. Así mesmo, teatro e metateatro teñen relevante presenza en *Othiassos* (*A viaxe dos comediantes*, 1975) de Theo Angelopoulos.

Mais o arredamento estético, en contraposición co ilusionismo realista, pódese rastrexar, en maior ou menor medida, dende os comezos da denominada sétima arte, en especial nas producións realizadas en Europa. De efectos teatrais están inzados os filmes surrealistas (Duchamp, Buñuel) e expresionistas (Murnau, Lang, Wiene), así como os do ruso Eisenstein ou os do francés Fernand Léger; os xogos pantomímicos, por outra banda, son ben frecuentes, xunto con outras técnicas dramáticas tiradas da *commedia dell'arte* ou dos diferentes espectáculos (circo, ballet, music-hall, cabaré...), na filmografía do cine cómico norteamericano (Mack Sennett, Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, os irmáns Marx...).

Resulta curioso observar como os cineastas recorren a procedementos teatrais cando se propoñen innovar ou romper con banais rutinas artísticas. Temos en Godard, un dos principais membros da *nouvelle vague* francesa, un

caso paradigmático. Xa o observou Susan Sontag, nun traballo do ano 1968 sobre o director francés:

El sistema más evidente que utiliza Godard para fragmentar el desarrollo progresivo de la narración descomponiéndolo en episodios, consiste en teatralizar explícitamente parte del material, para lo cual desecha una vez más el vehemente prejuicio de que existe una incompatibilidad esencial entre los medios del teatro y los del cine (1997a: 230).

Godard adoita empregar recursos dramáticos, como a apelación ao público a xeito de aparte, a estruturación a base de cadros escénicos, ou a intercalación de longos títulos ou resumos da acción (*ibidem*: 231). O director de *À bout de souffle* sérvese asemade de diversos e numerosos efectos metaficionais (arte dentro da arte), e rompe coas regras clásicas de encadramento, composición ou narración (cortes bruscos e ilóxicos, incorporación de feitos fortuítos...) co fin de acadar o distanciamento emotivo do espectador. Non faltan nos filmes de Godard explícitas homenaxes a Bertolt Brecht (*ibidem*). Pero o cineasta francés non pretendía facer cine épico, no sentido que lle deran Piscator ou Brecht, como tampouco o pretenderon outros moitos que incorporaron diversos efectos de estrañamento no cinema. A tal efecto, hai que lembrar a *transducción* cinematográfica que realizou Adolfo Marsillach en *Flor de santidad*, con guión de Pedro Carvajal, e a partir da narración do mesmo título de Ramón del Valle-Inclán. Non podemos deixar de considerar tamén as célebres transducións que o autor e director teatral e cinematográfico Peter Brook levou cabo nos filmes *Marat-Sade*, baseado na obra teatral do mesmo título de Peter Weiss, e *Mahabharata*, segundo guión de Jean-Claude Carrière, con quen comparte a responsabilidade da transposición intermedial do poema épico indio. En realidade, na segunda película habería que falar de transducción dupla (ou, se se prefire, transducción de transducción), xa que con anterioridade, igual que a obra de Weiss, fora levada á escena polo mesmo equipo. Respecto do primeiro filme, cómpre sinalar que moitos dos elementos estruturais propios do teatro dialéctico brechtiano proveñen do texto dramático de Weiss, no que se funden con outros procedentes das teorías de Artaud. O segundo filme conserva, como é lóxico, características épicas do texto matriz, non moi diferentes das técnicas distanciadoras peculiares do teatro oriental, do que se veu nutrindo o occidental dende finais do século XIX, e que xa estaban en parte asumidas e incorporadas á concepción estética da posta en escena que tiña Peter Brook, como se pode apreciar no seu texto teórico de máis sona, *The Empty Space (O espazo baleiro*, 1968), e do que o propio autor fixo unha cumprida síntese da súa doutrina estética na seguinte frase, aparecida nun ensaio posterior, *The Open Door (A porta aberta*, 1993): “El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los huecos” (Brook, 1994: 38).

Pódese afirmar que o proceso de intermediación dramática no cinema abrangue toda a historia da sétima arte, dende os “tableaux vivants” de Georges Méliès até os máis variados efectos teatrais de hoxe en día. Non é a cuestión, nin é o momento de repasalos agora; porén, non quixera deixar de considerar algúns filmes actuais nos que se acha unha relevante intermedialidade escénica. Se ben na obra fílmica de Woody Allen (como se sabe, afastado da industria hollywoodiense e recluído na súa particular Manhattan), xorden con certa frecuencia intermediacións teatrais, é en *Mighty Aphrodite (Poderosa Afrodita, 1995)* onde se patentizan de xeito sorprendente e arriscado. A película comeza xa no espazo dun recinto teatral da antiga Grecia en estado semirruinoso. Alí remanece o Coro da comedia helénica, que empeza a narrar unha historia desenvolvida nos nosos tempos. A libérrima proposta de Allen, que insire o cinema no teatro a xeito dunha orixinal e novidosa *mise en abîme*, posúe en si mesma intencións distanciadoras. Explicítanse aínda máis con frecuentes intervencións do Coro ou do Corifeo que se insiren nas secuencias do filme, ou mesmo coa inxerencia do protagonista nos lances do Coro. Prodúcese, xa que logo, brincas cronotópicas (bakhtineanas) con invasións de espazos e tempos do pasado nos espazos e tempos do presente fílmico, e viceversa.

Outro dos cineastas que recorre a xogos intermediais é o irlandés Kenneth Branagh, talvez debido á súa procedencia profesional da arte escénica e ao material literario en que adoita basearse: os textos dramáticos de William Shakespeare. En *In the Bleak Midwinter (No máis cru do inverno, 1995)* o xogo metaficcional do teatro dentro do cinema constitúe todo un ricaz e lúdico alarde de vizosa intermedialidade. Un dos efectos que pode dar cumprida idea das súas preferencias pola libre e distanciada brincadeira dramática é o que se observa en *Much Ado About Nothing (Moito barullo e poucas noces, 1993)*, película tamén dirixida por Kenneth Branagh. Borachio e Conrado, compañeiros de Don Xoán, logo de denunciar a inxustiza que se está a cometer con Claudio, retíranse coma se fosen dacabalo de imaxinarias bestas, cun certo xeito paródico, dado o seu carácter de “graciosos”, que recorda as maneiras de brincar infantís. Completan no filme esta orixinal e sorpresiva intermedialidade numerosas convencións de procedencia dramática, como o aparte ou os monólogos en alta voz, todas elas abondo distanciadoras.

Xa nos temos referido a diversos autores que empregan elementos da linguaxe dramática nos seus filmes. Débese lembrar a Rainer Werner Fassbinder, Joseph Losey ou Manoel de Oliveira, aos que se lles poderían engadir Dreyer, Welles, Bergman, Saura (Larraz, 1998), Fellini, Greenaway e outros moitos do cinema periférico (co brasileiro Glauber Rocha á cabeza), pero tamén algúns das factorías hollywoodianas (Hitchcock, Coppola). Dos pertencentes ao cinema das periferias, queremos salientar a obra do senegalés Ousmane Sembene (1923), quen adoita rodar en lingua wolof. Coñecido como o

pai do cinema africano poscolonial, Sembene logrou na súa última entrega, *Moolaadé* (2004), “una auténtica obra maestra”, na opinión do crítico de *Dirigido por...* Hilario J. Rodríguez, que acha no filme “referencias al teatro brechtiano” (2005: 12). O tema da ablación serve para amosarnos de maneira distanciada a preocupante situación dos países africanos. A relevancia da fábula ponse de manifesto con desprazamentos e agrupacións ritualizadas, constantes reiteracións e arrepiante violencia. Emprego de cancións e danzas, vestuario colorista e contrastado e decorados exóticos, xunto con máscaras rituais, propician a reflexión sobre bárbaras tradicións alienadoras, e incluso a ulterior condena das mesmas. Enfrontamento de sexos e de xeracións, do individual co colectivo, así como o compoñente heroico da protagonista, fan agromar o mito de Antígona, convertida aquí nunha africana negra. Por outra banda, aspectos brechtianos e artaudianos técese de tal xeito que obrigan o receptor a concienciarse sobre os asuntos propostos ao tempo que recibe fortes descargas dunha potente “enerxía da crueldade” no subconsciente. Non é de estrañar, pois, que algún comentarista dixese desta película que posúe o potencial necesario para mudar (a mellor) o mundo que habitamos.

Mais quero determe agora en tres filmes con alto grao de intermedialidade escénica e dos máis audaces e anovadores dos últimos tempos: *Trilogía I: To livadi pou dakryzei / Eleni* (2004), do grego Theo Angelopoulos (Atenas, 1935), e *Dogville* (2003) e mais *Manderlay* (2005), ambas do dinamarqués Lars von Trier (Copenhague, 1956). Así como o teatro, para renovarse, recorreu na última centuria ás súas propias orixes (e á escena oriental; pero tamén a outras artes, mesmo ás audiovisuais; non en van se achegou cada vez máis á visualidade; Sánchez, 1994), o cinema, como xa dixemos, para romper coa dinámica mimética, tópica ou amaneirada, adoita impregnarse de intermedialidade teatral.

Verbo de *Eleni*, primeira entrega dunha triloxía, agrupacións corais de fasquía teatral coas que dá comezo enñan a historia ao longo do filme, ao que lle proporcionan unha notábel epicidade, que se potencia con frecuentes e súpetas narracións dos personaxes, ben antes de intervir nos diálogos, ben despois dos mesmos. Decorados de cartón pedra, artificiais de xeito deliberado pero de feitío realista, serven de pano de fondo a unha historia enchoupada (a auga ten unha gran presenza) de ecos de traxedia antiga. O xogo coa convención é constante. A fábula ofrécese fraccionada e decote revalorizada, como detentadora do contido temático. Abondosos números musicais (que recordan os “songs” das obras de Brecht) pespuntan o tratamento da historia e remarcán o afastamento do espazo e tempo en que esta se sitúa. Contribúen tamén ao efecto distanciador a espléndida fotografía, que nos presenta un mundo irreal, grisallo, de horizontes pechos e atmosfera deprimente. A frialdade das imaxes paisaxísticas, amplificada a base de composicións, luces e colorido pictóricos, contrastan coa planificación, que

coopera no ritualismo dunha crúa violencia. A procura do pai e a loita fratricida salientan o omnipresente tema da identidade. Distanciamiento, pois, de orde brechtiana, aínda que mesturado con perturbadores momentos de crueldade artaudiana, onde os conflitos dos personaxes son liberados do inconsciente reprimido e incitan á rebelión. De novo, polo tanto, as forzas dionisiacas e apolíneas buligan en constante choque e complementación.

Do mesmo xeito que noutros filmes de Theo Angelopoulos (Horton, 2001; Pere Alberó, 1999), como *To vlemma tou Odyssea* (*A ollada de Ulises*, 1995), en *Eleni* os feitos históricos eríxense en eixes vertebradores da narración e amosan a conflitividade social a prol da confluencia de problemas metafísicos, psicolóxicos e sociopolíticos.

A Lars von Trier, por outra banda, débese a creación do movemento Dogma95, xunto con Thomas Vinterberg, Kristian Levring e Soren Kragh Jacobsen. Cunha óptica e un compromiso esquerdistas, este colectivo de cineastas declarou no manifesto fundacional a cobiza de procura da verdade dos personaxes, o rexeitamento da trucaxe e a preferencia polo uso da luz natural e de equipos de baixo custo, así como a recorrencia á improvisación, con devezos de converter o banal en exótico, de ver o familiar con ollos estrañados. O grupo fundador de Dogma95 volvía a vista cara atrás, cara a Godard e á “nouvelle vague”, mais tamén cara a Bertolt Brecht e ás súas teorías e técnicas distanciadoras. Resultan de interese as conclusións que tira Margarita Ledo da primeira experiencia docente do colectivo danés, que tivo lugar en Buenos Aires en 1999, nun taller que impartiron dentro do Festival de Cine Independente:

La primera intervención de Dogma es, tal y como reza el preámbulo a los mandamientos, una acción de rescate: para Dogma95 el cine no es ilusión. Actualmente una tormentosa tecnología está rugiendo y el resultado de la misma es la elevación de los cosméticos al nivel de Dios. Utilizando las nuevas tecnologías cualquiera, en cualquier momento, puede barrer los últimos granos de verdad en el mortal abrazo de la sensación. Las ilusiones son todo lo que el cine podía ocultar (Ledo, 2003: 186).

Lars von Trier en *Dogville* (2003), tal e como demandaba Brecht, afasta a acción no espazo en no tempo. Sucede nunha imaxinaria e remota vila das Montañas Rochosas norteamericanas, na época do apoxeo das mafias gangsterís e policiais, en plena vixencia da “lei seca”. Pero a estrutura de *Dogville* non é a dunha aldea calquera, senón a dun quinteiro concibido adrede como decorado teatral. Aparece construída nun inmenso plató, en cuxo escenario aberto polas catro bandas e sen teitos visíbeis, coexisten, en ordenada mestura e coherencia artística, mobles (camas, mesas, cadeiras, bancos) e obxectos verdadeiros (tarxetas de visita, campás, armas, coches...) con outros imaxinarios (muros e portas das casas), suxeridos, pintados ou mesmo acoutados co seu nome sobre o deseño no chan negro, tal e como acontece coa rúa, as casas, a caseta do can

(tamén debuxado e que ao remate se converte en real e ladra con fereza cara ao alto) ou o campo de grosellas, só suxeridas polo cultivo con accións mimadas por parte da protagonista. Iso non impide que logo algúns habitantes de Dogville saboreen de verdade froitos auténticos. Estas incoherencias ou rompementos da unidade, que afectan á maioría dos elementos do decorado (hai portas imaxinarias, nas que se peta e logo se abren ou pechan ou renxen, aínda que non sempre; pero tamén hai portas reais practicábeis) contribúen, así mesmo, a efectos de estrañamento, que reforzan os frecuentes cambios de iluminación, sempre de caste teatral e por veces de potente efectismo.

O inmenso plató-escenario é amosado dende o primeiro momento, xa que o filme comeza cun gran plano xeral, en picado e descendente, que ofrece unha perfecta e absoluta visión cenital (reiterada cal *leitmotiv* nos nove capítulos), a xeito dun demiúrgo, e que recorda o punto de vista que quería adoptar Ramón del Valle-Inclán nos esperpentos:

DON ESTRAFALARIO. Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto (Valle-Inclán, 2002: 993).

A visión demiúrxica de Valle apréciase, quizais con maior claridade, na óptica cosmográfica que pretendía utilizar na súa obra sobre a primeira gran guerra, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*:

[...] quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, descarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella (Dougherty, 1983: 78, nota 96).

A semellanza do teatro épico, o autor de *Dogville* fragmenta a fábula en nove capítulos e un prólogo, separados por un rótulo en tipografía branca sobre fondo negro, que leva a correspondente numeración, título e asunto de que trata. As diversas partes son introducidas sempre pola voz dun narrador omnisciente, que ademais enche, a xeito de resumo, os baleiros temporais ou serve de transición entre diferentes secuencias, co que rompe con asiduidade os clímax emotivos e convida á reflexión do receptor.

Non se pode afirmar que a interpretación sexa distanciada, malia que presente momentos (como petar nas imaxinarias portas) en que os personaxes amosan e non se esforzan en parecer encarnar o papel, polo cal se produce unha dialéctica entre vivir e representar, entre realidade e ficción. Isto non quere dicir que non haxa escenas, alternadas coas anteriores, de intensa forza dramática e, por conseguinte, fornecedoras de alta emotividade. Mais case sempre se ofrecen en contextos que impiden o total ilusionismo, xa que ao mesmo tempo que

presenciamos unha situación dramática no interior dunha casa, ao carecer de paredes e tabiques o decorado, vemos asemade xogar os nenos nas rúas ou as xentes noutros domicilios ocupadas en trafegos caseiros, xamais moi concretos e realistas. Obsérvase un constante ir e vir do real ao artificial. A interpretación, dun realismo estilizado, mestúrase con accións físicas mimadas, que gardan consonancia con adoitadas recorrencias ao xogo de convencións de procedencia escénica, tales como o feito de agacharse a protagonista en lugares visíbeis para os demais personaxes, que se comportan coma se ela estivese oculta de verdade.

Outro elemento de importancia que Brecht inclúe no seu concepto do teatro épico é a mutabilidade humana, que aquí atinxe non só á protagonista, senón a todos os habitantes de Dogville. Todos foron mudando. Ao final, xa non son os mesmos que ao principio. Ou, se se prefire, os feitos acontecidos fan que os personaxes rematen por amosar a súa verdadeira condición, moi distinta da aparente, da construída e forxada ao longo dunhas vidas nun microcosmos illado, que impón unhas ríxidas e absurdas normas sociais ou morais de convivencia.

Cómpre, xa que logo, que o receptor se escinda (dialecticamente), como se escindiu o actor, ao percibir asemade ficción e realidade, tempo irreal e tempo vivencial, cousa que o obriga a matinar de maneira crítica. A ambivalencia esténdese a outros aspectos, xa que o espazo agarofóbico do decorado, conformado por casas transparentes e abertas por todas as partes ás montañas, resulta ao mesmo tempo como unha prisión, da que a protagonista non pode fuxir, e que mesmo a afoga nunha atmosfera de abafante claustrofobia. Perante isto, o espectador toma conciencia da situación e da historia, ou mellor aínda, da parábola sobre un inferno terreal creado polos condicionamentos sociopolíticos, propiciadores da consecvente alienación do xénero humano obrigado a vivir en condicións de indixencia e abandono. O receptor, xa que logo, debe mobilizarse, como degoraba Brecht, na procura de accións revolucionarias e desalleantes.

En *Manderlay*, segunda achega da triloxía sobre Norteamérica de Lars von Trier, reitérase a mesma linguaxe distanciadora de procedencia dramática. O autor reafírmase, pois, nun cinema épico, no que segue a empregar con audacia e maestría parellos factores intermediais que en *Dogville*: estruturación externa en lances, narrador omnisciente, afastamento espazo-temporal, convencionalidade explícita, iluminación artificiosa, decorado simplificado á maneira escénica... Débese engadir unha maior teima nas composicións e reagrupamentos teatrais, con poses estatuarias, realce no *gestus* e desprazamentos rítmicos, sobre todo nas primeiras secuencias, onde os gánsters dominan a situación e, polo tanto, o espazo fílmico. A enorme plasticidade da cinta medra aínda en determinados momentos en que as escenas son mimadas ao xeito dramático, cousa que acontece precisamente nas labouras colectivas: cultivo e colleita do algodón, limpeza do po dunha treboada... E con certos tropos plásticos. Pero o

estoupido poético-visual de meirande relevo e ousadía prodúcese cando unha formación coral interpreta con artística mímica o xúbilo que lle causa o abrollar da auga (imaxinaria) polo torno dun pozo e a conseguinte corrente que logo flúe, case en enxurrada, tal coma un (simulado) regueiriño, polo chan pintado do escenario-plató. A asombrosa e arriscada intermedialidade de Von Trier resulta dun acerto pleno. Non é, porén, ningún efecto de vougo cariz esteticista. A linguaxe teatral de estirpe brechtiana con que nos agasalla o director e guionista dinamarqués, lonxe de resultar gratuíta, redunda en beneficio do eixe temático, formado pola liberdade e todo o con ela relacionado, ben por derivación, ben por oposición: escravitude, racismo, xenofobia, submisión, inxustiza, poder absolutista, pseudodemocracia... e violencia (tanto vertical como horizontal). Pero tamén o alleamento. Non podía faltar. Tampouco, a esperanza; nin a fe na especie humana. Se ben todo visto cunha óptica abondo pesimista, escéptica, mesmo nihilista, mais relativizada por un humor fusco e retranqueiro. “América —afirma un escravo filósofo— aínda non está preparada para nos liberar”. Tremendo sarcasmo. As fotos fixas do final tentan constatalo. Tal e como na obra do autor de *Galileo Galilei*, entre a sátira mordaz e a ironía aceirada, xorde por veces o desconcerto paradoxal. Lars von Trier recorre a todo tipo de ingredientes distanciadores, gusta da estrutura orquestrada.

A historia, contada ao xeito de parábola, sucede nalgún lugar remoto da Norteamérica sureña, nunha vella e imaxinaria plantación algodoeira chamada Manderlay, talvez en homenaxe ao Hitchcock de *Rebecca* (1940). Nese mundo choído, sen saída posíbel, claustrofóbico, aínda pervive a escravitud, setenta anos despois da súa abolición oficial. Manderlay posúe costumes de seu, normas e leis de seu. Vén ser un illado microcosmos, perdido en xalundes, no espazo e no tempo, onde a condición humana e as relacións sociais se poñen a proba en situacións límite (nas que non falta a fame negra), que evidencian a súa profunda, tensa e dramática complexidade. Velaí toda unha sinécdoque dos USA; ou, mellor aínda, do Planeta. A parábola, debido en gran parte á epicidade distanciada da posta en escena de von Trier, universalízase, adquire profundidade e amplificación xeográfica e histórica; acontece agora e sempre, aquí e en algures, en diacrónica e sincrónica relatividade cronotópica. É doado, polo tanto, dende a distancia, percibir o *hipérbato histórico* bakhtineano, ou sexa, situar no pasado aquilo que se pretende ou arela para o futuro. Asemade, o efecto de historización brechtiana, debido ao afastamento estético, fai que cobren relevancia dous contextos sociopolíticos: o do filme e mais o do espectador.

En *Manderlay*, o estrañamento introdúcenos de cheo na dialéctica establecida entre a dualidade antinómica formada pola liberdade e a escravitude. Outras varias, de índole secundaria, afortálana e poténciana en determinados intres. Tal ocorre coa formada por Eros e Tánatos, sempre

ensarillados, erixidos freudianamente en “adversarios inmorais”, en forzas cósmicas na cal a súa permanente loita (dialéctica) conforma a historia da civilización e da humanidade (Castoriadis, 1998: 144). Resulta, así mesmo, moi revelador o coito, brutal, animalesco, entre a protagonista, caporal dos gánsters, e mais un destacado escravo. Neste bestial acto non só hai fusión, pracer e paixón, senón asemade dor, enfrontamento e odio. A forza semántica connotativa adquire enorme relevo ao emerxer dualidades (muller/home, branco/negro, amo/servo, rico/pobre...) que amplían e reforzan con traza isotópica o núcleo temático até elevalo a unha apoteose dialéctica e polisémica insuperábel. O orgásmico xemido salvaxe con que remata semella acadar resonancia cósmica. Reavívase todo aínda cunha posterior flaxelación desaforada, protagonizada pola mesma parella, e que lle inflíxe ela a el, ama a escravo. Vén ser coma un contrapunto sadomasoquista (mesmo artaudiano) e complementario, que cerra o ciclo da eterna relación alienante de amor/odio e dominio/submisión entre os seres humanos. *Sine almo amore, nulla libertas*.

Púxose énfase na intermedialidade teatral de fasquía brechtiana contida en *Dogville* e mais en *Manderlay*; non é a única, aínda que sexa, sen dúbida, a máis salientábel. Von Trier bebe en moitas fontes, sen por iso deixar de ser orixinal; ou talvez hoxe en día só se poida ser orixinal dese xeito. O brechtianismo mestúrase aquí con elementos artaudianos; curiosamente, igual que nas montaxes teatrais máis relevantes dos anos sesenta (*Marat / Sade* de Brook; *Paradise Now* do Living Theatre...). A ritualización da violencia, física ou psíquica, esténdese ao longo de ambos os dous filmes. Tortura, bestialidade, horror, sadismo... O espectador séntese inzado pola “cruel peste” artaudiana. Está arrepiado, aínda que dentro da lucidez crítica do afastamento. Mais non só aspectos estéticos de Brecht e Artaud afloran con desigual sincretismo neste filme; tamén se poden apreciar indicios da biomecánica construtivista de Meyerhold ou, en maior medida, da sinxeleza núa e poética do cotián de Thornton Wilder (*Our Town*, 1938) ou do “teatro elemental” de Peter Brook. E quizais se podería ampliar a relación de recepcións produtivas, cousa que non coidamos agora necesaria; si cremos axeitado sinalar a procedencia común (e unificadora) de todos estes ecos, pegadas ou parentescos intermediais: o teatro oriental, do que se nutriron en boa medida os principais artífices da renovación do teatro occidental que tivo lugar na última centuria. As intertextualidades na obra de Von Trier, con todo, non resultan só de orixe dramática, senón tamén, como refire Hilario J. Rodríguez (2003: 264), de orixe fílmica (Hans-Jürgen Syberberg e, en menor grao, Derek Jarman, Carmelo Bene ou Peter Greenaway).

E xa non nos estendemos máis no proceso de intermediación da arte teatral na cinematográfica. Na súa exposición guiounos o devezo de poñer énfase e relevancia na complexa construción e evolución da linguaxe do cinema. Pero, fose como for, cómpre ser conscientes das aínda múltiples posibilidades de

seguir a tirarlle un largacío rendemento estético, xa que non se debe esquecer en ningún momento que, tal como escribiu Anxo Abuín, o cinema

[...] é un medio (como logo a televisión e os medios electrónicos) de clara vocación absorbiva, inter- e re-medial, un medio que é quen de empregar para os seus propios fins os repertorios de temas e formas procedentes das outras artes e medios: xornais, teatro (melodrama, vodevil ou as *varietés*), literatura-novela, pintura, arquitectura e xogos por ordenador (2002: 22-23).

En Galiza, periferia das periferias, a comunicación audiovisual acadou certo auxe nos últimos tempos. Non me vou deter nas súas producións, coñecidas de todos, e algunha delas de calidade estimábel. Si quero, consciente de caer no tópico, chamar a atención sobre a necesidade do seu decidido estímulo e fomento, dunha medrante e axeitada potenciación e dunha óptima distribución, tanto no noso país coma no exterior; é dicir, todo o que contribúa a normalizar de forma digna un audiovisual de noso. Tampouco me vou referir á importancia da recepción, posta xa de relevo dende os comezos da antiga traxedia grega, por sinalar un momento concreto, e que fica evidenciada nos conceptos aristotélicos de *catarse* e *mimese*. Mais a recepción da estética, que prefiro á estética da recepción, propugnada pola Escola de Constanza e influenciada polas teorías de Brecht, acapara dende hai varias décadas a atención de estudosos e investigadores. Entendo, xa que logo, que o proceso receptivo se debe ter moi presente á hora de concibir e producir obra audiovisual (ou escénica), facendo especial énfase no que se coñece como receptor implícito e máis no destinatario. Teño por certo que este último non pode ser outro que o público galego, arestora en gran parte inxenuo (Eco), pero que co noso esforzo e responsabilidade debemos converter de a pouco en receptor modelo (Eco) ou implícito (Iser); ou, o que vén ser o mesmo, dito en romance común, nun público crítico e espelido, capaz de deleitarse e mais de interpretar de xeito cumprido a obra artística en todos os aspectos da mesma. Mesmo daría o xenio do mundo. Abofé que si.

Considero, consonte o referido, que na nosa produción audiovisual (ou dramática) deben primar criterios culturais e artísticos fronte aos mercantís. Isto non quere dicir que non poida competir no ámbito industrial, nos circuitos alternativos ou ben inserida no cinema (ou audiovisual) independente ou periférico. Deica agora tivéronse os ollos postos en demasía no escintilante Hollywood, seducidos polo *glamour* dos óscares e mais o fulxir dos dólares. Non son máis que miraxes que non levan a ningures.

Soñamos cun cinema, cun sistema audiovisual, e mais cun sistema teatral, para o noso país que amose con xurdio vigor artístico a nosa identidade cultural, un sistema independente e xenuíno, cumpridamente normalizado; mais tamén aberto a todos os ventos que a rosa decote sinala. Só dirixíndose á propia

tribo, tal e como teimaba Tolstoi, se poderá aspirar á universalidade. Faise, polo tanto, imprescindible a procura de xeitos expresivos propios do espazo que habitamos e mais do tempo que estamos a vivir. Os vieiros son múltiples e variados e ningún, en principio, debe ser desbotado. Non hai que esquecer, porén, o tema que hoxe nos ocupa, o emprego da linguaxe dramática, en especial a do método brechtiano, como elemento renovador da expresión cinematográfica. Con iso non quero sinalar estéticas a seguir, nin moito menos, senón tan só convidar a matinar en paradigmas cronotópicos próximos, ademais de vindicar unha total liberdade de creación. Quizais só dese xeito se poidan acadar obras que, como a do senegalés Sembene, conteñan o potencial necesario para mudar unha chisca o universo mundo.

Cómpre lembrar que, por certo, foi Luís Seoane o que introduciu o método proposto por Bertolt Brecht na nosa literatura dramática. Na súa única peza escrita en galego, *A soldadeira* (1956), fúndense espazo e tempo dialécticos para denunciar a situación do campesiñado galego e mover á rebelión naquela época fusquenlla, de miseria, represión e ausencia de liberdades. A preocupación de Seoane por recuperar e potenciar a nosa cultura dende o exilio arxentino abrangue todas as áreas artísticas, nas que non falta a cinematográfica. Xa en 1962, no seu programa radiofónico *Galicia Emigrante*, sostiña que “existen asuntos orixináis, fundamente galegos, que non agardan senón ao esperto hábil que os convirta en realidade cinematográfica” (Seoane, 1973: 129). O noso senlleiro pintor cavilaba de xeito primordial en episodios históricos de Galiza, do que se deduce a súa visión épica, sobre todo se temos en conta o tratamento que el mesmo lle proporcionou na súa obra dramática ás guerras irmandiñas. Relacionounas con habelencia temática e estética co presente histórico do receptor. As palabras que seguen son ben elocuentes verbo diso:

Na historia galega hai temas épicos dabondo pra seren narrados no celuloide, dende as loitas dos obispos composteláns, as sublevacións burguesas e as guerras dos irmandiños, as guerras con Portugal, deica os levantamentos agrarios polos foros, nos comezos deste século; e, nas antigas crónicas, dende a de Vasco de Aponte deica o nobiliario do Padre Gándara do século XVIII, existen temas que poden ser escelentes pra un cine galego (*ibidem*: 128).

Pero as suxestivas ideas que Seoane guindaba ás ondas dende a cidade de Buenos Aires non acadaron ningún eco na Galiza territorial. E non estamos a falar por semellas. O cinema nacional galego aínda tardou ben anos en pasar de ser unha idea ilusoria a converterse en realidade esperanzada. (E entendo por cinema galego aquel que é ideado, escrito, producido, rodado, distribuído, proxectado e “visionado” no noso idioma. Resulta tan xusto, lóxico e obvio que teimar en retortas vías “sonche ghanas de amolar” con cónicas e diglósicas retrónicas, nas que perviven os “destinos contrarios” que percibira Murguía hai

cen anos.) Mais o noso cinema até agora apenas recorreu a tratamentos épicos nin a intermedialidades dramáticas. Só peneirando moi polo miúdo se poden achar catividades testemuñais. Unha delas débese a un grupo de mozos que, a principios dos anos 70, formamos o Equipo Lupa, e, co maxín (e pouco máis) posto nun cinema autóctono e independente, realizamos, entre outras, a curtametraxe en pequeno formato titulada *Holocausto* (1972). Nela, curiosamente, podíase apreciar xa un nidio interese pola estética brechtiana. Fábula arredada no espazo e mais no tempo, vestiario actual con elementos e pezas unificadoras, composicións corais, narración en *off*, a escultura dunha deusa “picassiana”, entre outras cousas, conferíanlle ao pequeno filme epicidade distanciadora. Ha de pasar un cuarto de século para que se poidan observar outra volta indicios de técnicas de estrañamento, tal como ocorre na cinta de Carlos Amil, *Blanca Madison* (2000), na que predominan sensacións de irrealidade e certas reminiscencias do *pop-art*. De distanciados tamén se poden cualificar algúns intres das últimas achegas de Juan Pinzás, emporiso a súa procedencia non é teatral, senón cinematográfica, produto do fiel e mimético seguimento que o director vigués fai do decálogo Dogma⁹⁵.

Con todo o exposto, e xa remato, considero que fica constancia abondo do relevante diálogo intermedial entre o cinema e o teatro, relevante sobre todo dende o punto de vista cualitativo, dado o alto grao de valor artístico dos filmes comentados, en especial *Moolaadé*, *Eleni*, *Dogville* e *Manderlay*, todos catro realizados no século que andamos e encadrados dentro do cinema de autor ou independente máis anovador, máis vangardista; e todos catro elevados á categoría de obras mestras. Sen dúbida ningunha, nestes tempos que nos tocou vivir, precisamos máis que nunca a conquista e implantación dun novo humanismo, dunha nova ética, que Castoriadis (1998: 216) cre só posíbel conseguir no seo dunha verdadeira democracia (nada que ver co capitalismo) que permita o desenvolvemento da autonomía individual e colectiva. Cumpría talvez que, entre algunhas outras formulacións teóricas, tal como as de Habermas ou dos neokantianos, se profundase na “ética da terra” de Aldo Leopold, na “antropoloxía filosófica” de Günther Anders, na “ecosofía” de Arne Naess ou no “ecosocialismo” de Barry Commoner. O que de verdade interesa, porén, é a concienciación e mais a praxe. Eis a verdadeira cuestión. E a elo debemos estar. Agora ben, unha nova ética require unha nova estética; son de todo inseparábeis, pois, como afirma Julio Cortázar, o estilo tamén é un problema ético. Dende o eido cultural, o proceso de construción da nosa identidade, reclama unha nova arte audiovisual de noso, exaltadora e potenciadora de liberdades e aspectos desalienadores para o fortalecemento e proxección cara ao futuro dun moderno nacionalismo humanista, aberto a todos os horizontes e sempre en planos de igualdade, sempre solidario e irmandiño, pero total e absolutamente oposto aos nacionalismos imperialistas. Rexeitamos, polo tanto, todo xeito de producións banais, estereotipadas e alleantes. Amisión

das artes, como refire Bertolt Brecht, é a de servir para ocupar o humano lecer, mais sempre con arelas dignificadoras. Expresáboo con xurdia lucidez o xa citado Luís Seoane, cando (polos anos 30) á estética da *arte pola arte* el opuña a estética da *arte polo Home*. Reafirmábase nunha idea que, en maior ou menor medida, non deixou de rebulir no maxín dos grandes creadores, unha idea debida ao poeta Teognis e que perdurou, por veces agachada, ao longo dos tempos, convivindo coas diferentes estéticas (e mesmo abranguéndoas, tal como os paradigmas da modernidade: “formalización” e “interpretación”; Marchán, 2000: 245), que se veñen sucedendo dende a antigüidade, unha idea que funde harmoniosamente ética con estética, sen deixar de ser compatíbel coa maioría dos idearios de beleza artística. Co fin de eternizala, foi gravada en fino mármore nun monumento da antiga Grecia, xusto no pórtico do templo de Leto en Delos, illa das Cíclicas dedicada ao culto do deus Apolo; de aí a súa orixe e o seu destino divinos. Rezaba deste xeito: *O máis belo é o máis xusto* (Aristóteles, 1985: libro I, capítulo 1, 1214a-5, p. 41). A vixencia deste postulado paréceme plena e absoluta; após del sobran máis palabras. Enaltecer unha lingua, unha cultura, un pobo, resulta imposíbel sen principios semellantes. Só por medio deles se pode alcanzar o que pretendía Antón Vilar Ponte, seguindo a John Ruskin: facer da vida unha verdadeira obra de arte.

Santiago de Compostela, setembro-outubro, 2005

BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo. “Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular”, en VV.AA. *Lecturas: Imágenes*, Congresos 32, Vigo, Universidade de Vigo, 2001, pp. 23-51.
- “O cinema ou a lóxica da remediación: mimese formal e reflexividade”, en *Boletín Galego de Literatura. Literatura e cinema* núm. 27, I semestre, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 13-24.
- “Teatro y cine. Del formalismo ruso a los estudios culturales”, en María Jose Vega (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Barcelona, Mirabel, 2004.
- “El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*”, *Antropos* 208, 2005, pp. 138-151.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1970.
- Alberó, Pere. *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ALEC, Teatro y cine*, volume 26, 1, University of Colorado at Boulder, 2001.
- Aristóteles. *Ética eudemia*, Madrid, Alhambra, 1985.
- *Poética*, A Coruña, Facultade de Filoloxía. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1999.
- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Bakhtin, Mikhail. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Boletín Galego de Literatura. Literatura e cinema*, núm. 27, I semestre, Universidade de Santiago de Compostela, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- *Sobre las televisión*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 1994.
- Brunetta, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Castoriadis, Cornelius. *El ascenso de la insignificancia*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Díez Puertas, Emeterio. “Del teatro al cine mudo”, en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 1995, pp. 261-270.
- Doležel, Lubomír. *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997.
- Dougherty, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado. Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- Elena, Alberto. *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, Madrid, Turfan, 1993.
- *Los cines periféricos. Asia Oriente Medio, India*, Barcelona, Paidós, 1999.
- *Tierra en trance. El cine latinoamericano en cien películas*, Madrid, Alianza, 1999a.
- Field, Syd. *El libro del guión*, Madrid, Plot, 1994.
- Frye, Northorp. *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- *La escritura profana*, Barcelona, Monte Ávila, 1980.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique*, París, Colin/Notas Bene, 1999.

- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- González Herrán, José Manuel. "Lectura cinematográfica de *La Regenta*", en *Clarín y la Regenta en su tiempo (Actas del Simposio Internacional)*, Oviedo, Universidad-Ayuntamiento-Principado de Asturias, 1987, pp. 467-481.
- "Tres comezos de *La Regenta*: a novela (Leopoldo Alas, 1884-1885), o guión cinematográfico (Fernando Méndez Leite, 1989-1991), a serie de televisión (Fernando Méndez-Leite, 1994-1995)", *Boletín Galego de Literatura* (Universidade de Santiago de Compostela), 27, 2002, pp. 183-198.
- "*Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en Carmen Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2004, pp. 143-155.
- Gubern, Román. *Máscaras de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*, vols. 1 e 2, Madrid, Taurus, 1992.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. III*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- *Sociología del arte. 3. Dialéctica de lo estético*, Labor, Barcelona, 1983.
- Hochman, Elaine S. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Horton, Andrew. *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001.
- Hueso Montón, Ángel Luis. "El referente teatral en la evolución histórica del cine", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* Colorado at Boulder), volume 26, 1, 2001, pp. 45-61.
- Jacobs, Lewis. *La azarosa historia del cine americano*, vol. I, Barcelona, Lumen, 1971.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.
- Larraz, Emmanuel. "Presencia del teatro en el cine de Carlos Saura", en *Teatro y territorios, España e Hispanoamérica (Actes du Colloque*

- International de Bordeaux*), Maison des Pays Ibériques, Bordeaux, 1998, pp. 459-471.
- Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1989.
- Litoral, La poesía del cine*, 235, Torremolinos (Málaga), 2003.
- Litoral, Los poetas del cine*, 236, Torremolinos (Málaga), 2003.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1998.
- McKee, Robert. *El guión*, Barcelona, Alba, 2002.
- Mamet, David. *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.
- *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*, Barcelona, Editorial Planeta, 2002.
- Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 2000.
- Meyerhold, Vsevolod Emílievich. (Estudio preliminar, notas e bibliografía de J. A. Hormingón). *Estudios teóricos*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, (2 vols.)
- Murguía, Manuel. “Discurso del señor académico presidente”, *Boletín da Real Academia Galega*, tomo I, núm 5 (novembro 1906), pp. 125-129.
- Onaindia, Mario. *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Ortiz, A., e Piqueras, M.^a J. *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Panofsky, E. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1978.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Piscator, Erwin. *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1976.
- Rodríguez, Hilario J. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, Ediciones JC, 2003.
- “Moolaadé. Mamá Africa”, en *Dirigido* 343, 2005, p. 12.
- Salvat, Ricard. *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidade de Castilla-La Mancha, 1994.

- Seldmayr, H. *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Seoane, Luís. *Comunicacións mesturadas*, Vigo, Galaxia, 1973.
- Sontag, Susan. “Teatro y cine”, en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 143-174.
- “Godard”, en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997a, pp. 207-264.
- Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
- *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Stepun, Fedor. *El teatro y el cine*, Madrid, Taurus, 1960.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- Valle-Inclán, Ramón M.^a del. *Obra completa*, tomo II, Madrid, Espasa, 2002.
- Vilariño Picos, M.^a Teresa. “Representación (Fenomenoloxía da obra de arte cinematográfica)”, en *Boletín Galego de Literatura. Literatura e cinema*, núm. 27, I semestre, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 121-136.
- Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1998.

FILMOGRAFÍA

ESCOLMA

À bout de souffle (1959), Jean-Luc Godard.

Blanca Madison (2000), Carlos Amil.

Cyrano de Bergerac (1990), Jean-Paul Rappeneau.

Dogville (2003), Lars von Trier.

El perro del hortelano (1995), Pilar Miró.

Flor de santidad (1972), Adolfo Marsillach.

Mahabharata (1989), Peter Brook.

Manderlay (2005), Lars von Trier.

Moolaadé (2004), Ousmane Sembene.

Mighty Aphrodite (1995), Woody Allen.

Much ado about nothing (1993), Kenneth Branagh.

The Soul of a Man (2004), Wim Wenders.

To vlemma tou Odyssea /Ulysses Gace (1995), Theo Angelopoulos.

Trilogia I: To livadi pou dakryzei /Eleni (2004), Theo Angelopoulos.

Viridiana (1961), Luis Buñuel.

RESPOSTA
DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON
XOSÉ LUÍS AXEITOS AGRELO

Excmo. Sr. Presidente, ilustres académicos, amigas e amigos:

Agradezo a Euloxio Rodríguez Ruibal e aos señores académicos térenme designado para recibir a un novo membro nesta Corporación centenaria que recupera deste xeito un escano para o teatro, dabondo representado na Academia desde os anos fundacionais. E cumpro o encarg o con orgullo e sincera satisfacción, por varios motivos: en primeiro lugar porque quixo o azar —e non a deliberada intención de ninguén— que teñamos compartido o autor do discurso que acaban de escoitar e mais eu as aulas do ensino secundario na Compostela de hai corenta e cinco anos. Isto significa que tamén temos compartido paisaxes sentimentais, xogos e ilusión e, tamén, algunha das eivas daquela educación eufemística e puritana. Pero o recordo que gardo do Euloxio daqueles anos, edulcorados xa pola nostalxia do pasado, é o dun neno co que compartía o selo da rusticidade que os dous levabamos gravado na nosa fasquía. E teño especial satisfacción hoxe ao comprobar que o escritor e académico presente segue a conservar certas virtudes daquela rapaz: apracible, afable ata no xogo, tolerante, observador, intelixente e moi ben educado, virtudes todas elas, especialmente a última, moi apreciábeles e non tan frecuentes como sería de esperar na nosa sociedade intelectual e literaria. E alguén poderá pensar, como adoita facerse na retórica deste tipo de discursos, que estou tratando de mellorar a imaxe do escritor ou de deformar o pasado segundo a nosa comenencia. Pero non é así e, como proba, a obra de Euloxio Ruibal, clara e sen dobras, comprometida, reflicte en boa parte a nobreza da súa vida.

Non creo necesario despregar ritual e retoricamente nesta ocasión o catálogo de obras que ata o de agora leva publicadas Euloxio Ruibal. Con pracer e aproveitamento linas no seu momento e son, polo demais, dabondo coñecidas polo público, e xa aquilatadas polos señores académicos no acto de presentación da súa candidatura.

Paréceme preferible empregar o tempo de que discretamente dispoño en insistir nalgunhas consideracións xerais conectadas coa súa propia obra e sobre as ideas expostas no seu discurso.

Desde logo, toda a obra de Euloxio Ruibal —teatro, narración e ensaio— non se entendería sen a fidelidade a unha cultura e o compromiso cun pobo. Fidelidade e compromiso que empezaron sendo herdanza familiar e que se converterán en conquista persoal co paso dos anos. No campo do teatro, a ausencia dun canon dominante e prescritivo nos anos setenta, posibilita que a

obra de Ruibal sexa máis significativamente persoal e menos convencionalmente literaria. Por este motivo, sen perder o carácter intimista que a preside, a dramaturxia do noso escritor vai na procura doutros horizontes que deixarán unha profunda pegada na súa obra.

Pero nunca sentimos esa pegada como allea ou distante porque está nacionalizada, galeguizada, encarnada en personaxes nosos, familiares e próximos. Os conceptos ideolóxicos ou estéticos importados están ao servizo da reflexión e da razón. E coidamos que hai unha ponte fundamental entre eses conceptos amplos e universais por nosos e o mundo interior de Ruibal; unha ponte que empeza nas vangardas europeas dos anos vinte e remata nos últimos anos do franquismo. Ben entendido que esta ponte non é única nin salvadora, é unha ponte elixida por certas afinidades e convertida nun espazo habitable a través da palabra propia.

A través desa ponte, Ruibal decátase de que a cidade na que vive é algo máis ca un lugar de convivencia: as pedras das rúas compostelás, a praza do Obradoiro, a Quintana, Cervantes e a Algalia familiar son retallos dun magno escenario ao que todos peregrinamos como capital dun Reino, Santiago, suma das arelas do pobo onde o mesmo podemos atopar nas súas rúas un cóengo que o mesmo mestre Mateo. Así son os personaxes teatrais de Euloxio Ruibal, arrincados das súas furnas do Pórtico ou da Porta Santa, ou das Praterías, ou dos soportais da Rúa Nova. E se botamos a vista cara ao ceo axiña nos atopamos cunha gárgola que nos saúda coa máis reverencial das fórmulas galegas. Todos son habitantes da Compostela milenaria, sempre presente na cultura galega.

Pero se te mergullas na cidade evocada por Ruibal, se te deixas engaiolar, non pasarás de ser un actor máis desa gran función diaria de Compostela. O distanciamento reflexivo permíteche contemplar a cidade como espectador, primeiro, e como contista despois. No esforzo construtivo da historia que se conta atópanse solucións de todo tipo: escenarios abertos e cheos de luz coma cando os nenos están no patio dunha escola ou escenarios grises, negros e pechados coma cando un país sofre a falta de liberdade. Os elementos oníricos, por veces poboan o escenario e os personaxes rabuñan na propia conciencia e comparten os soños coa deformación grotesca, de tolleitos, eivados, chepudos e tateos que semellan unha procesión debuxada por George Grosz. E xa temos elementos dabondo para comezar a función, soamente agardamos a presenza do pobo, presente a través dos seus ritos ancestrais e paródicos. Toda unha representación da vida. Levántase o pano.

Non é nada arriscado afirmar que o actual movemento teatral de Galicia ten a súa fonte no teatro independente dos anos sesenta e setenta, que fixo evolucionar unha moribunda tradición estrangoadada polo franquismo cara a

formas novas que chegaban clandestinamente de Europa. Bolen hoxe no máximo dos afeccionados os nomes da Agrupación Teatral Tespis (1963), Grupo Teatral O Facho (1965), Teatro Circo (1967-68), que vai representar, non sen dificultades coa censura, a obra *Zardigot* de Euloxio Ruibal en 1974, Escola Dramática Galega (1978), Compañía Luís Seoane (1980), Troula (1978), Titiriteiros do Norte (1980), Áncora Producións (1989) etc. Estes e outros moitos grupos posteriores, Teatro do Atlántico, Teatro do Noroeste, Teatro do Aquí, Sarabela Teatro, ven no teatro un medio de colaborar no rexurdimento e construción do país, conquistando a instalación lingüística do idioma noso no escenario e posibilitando coa itinerancia a chegada do espectáculo teatral a lugares afastados da cultura. Sen esquecer que a divulgación dunha literatura dramática, lembremos os populares *Cadernos da Escola Dramática Galega*, formula un diálogo libresco paralelo ao discurso vertical da dramaturxia.

Todos estes grupos de traballo, permítanme nomear algúns máis, Chévere, Artello, A Factoría Teatro, Teatro da Lúa, Talía Teatro, Nordesía Producións, Matarile Teatro, Teatro do Morcego, Galileo, Librescena, Teatro de Ningures, Teatro do Adro, son o noso Teatro Nacional. Son o noso orgullo.

Nas II Xornadas de Teatro celebradas en Vigo do 8 ao 20 de novembro de 1973, e nunha mesa redonda na que participan os grupos galegos Rosalía de Castro de Santiago de Compostela, Histrión-70, Aula Teatral e Valle Inclán de Ourense, Esperpento, Teatro Joven, Teatro Popular Cope, Queyzán de Vigo, e Aficionados de Marín, entre outros, débátese a posibilidade de facer teatro en galego con moito coidado de non discriminar os casteláns e poñendo como gran dificultade a ausencia de obras en galego.

Neste contexto cultural diverso e difuso, empeza a súa andadura teatral Euloxio R. Ruibal. Porque en primeiro lugar e aínda que pareza obvio, Euloxio Ruibal é un home de teatro, isto quere dicir instalado nun código comunicativo que vai máis alá do fenómeno estritamente estético-literario. E como tal fenómeno comunicativo o noso teatro estivo sempre ao servizo da defensa e procura da nosa identidade nacional. Isto explica que a maioría dos escritores galegos, conscientes do poder comunicativo do teatro, malia estar instalados noutros xéneros, escribiran algunhas pezas teatrais como achega á construción do país. Ben é verdade que esta valiosa contribución puntual, porque estamos a falar de Vicente Risco, Castelao ou Otero Pedrayo, fica sempre a desmán dun proxecto artellado e articulado cunha clara concepción dramaturxica.

Esta eiva pode explicar, en parte, por que os grandes espectáculos son menos representativos do sistema teatral que os autores da xeración de Ruibal cunha teimuda vontade de artellar con coherencia unha estrutura dramática.

Neste senso non é arriscado afirmar, como xa temos adiantado, que o actual movemento teatral de Galicia ten as súas raíces no teatro independente dos anos sesenta e setenta. Foron anos de esforzos xigantescos e minguados resultados, de representacións únicas coa escenografía ao lombo dos actores, de miseria cultural en definitiva.

Hoxe, a pequena ou gran vitalidade do nosa dramaturxia, é debedora daqueles homes e mulleres que fixeron de lucecús por vilas e aldeas do país ata que a Administración, sempre detrás, se decatou do fenómeno comunicativo que alborexaba.

Adoita a crítica por todo isto situar a data emblemática de 1973 como momento que marca un antes e un despois no teatro galego, que coincide co I Premio Abrente concedido á obra *Zardigot* e que inaugurou as Mostras de Ribadavia (1973-1980).

Pero a actual e polémica colaboración entre administración e teatro independente, non fixo esquecer a Euloxio Ruibal que este, o teatro independente, é inimigo irreconciliable das institucións. A literatura dramática de Euloxio é unha reflexión crítica, un desafío aos poderes establecidos sempre dispostos a compralo todo.

Dous son xa que logo os alicerces da poética teatral de Euloxio Ruibal: por un lado a permanente busca da identidade, consciente de que esta supón a creación e formación dun determinado público. Desta preocupación xorde a súa dedicación ao teatro para nenos, ao teatro escolar, para crear un posible camiño entre a escola e o mundo da escena.

Porque o espectador galego, afastado da experiencia teatral, empeza a manifestar as súas preferencias por outras formas que, emparentadas co teatro, fican fóra da súa artesanía creativa: o cine e os seus derivados, vídeo e televisión. Paradoxalmente é a xente do teatro a que se ten que acoller a esta actividade alimenticia que está a degradar a súa propia profesión.

Fóra do encargo, da subvención e da mantenza institucional, ao autor teatral non lle queda outro camiño que certa marxinalidade que adoita derivar cara á creación dunha sociedade paralela crítica e onde a fantasía non deixa de ser unha extensión da realidade.

Así, por outro lado, a institucionalización do teatro como forma artística fronte do funcionamento da sociedade é unha preocupación presente no teatro de Euloxio Ruibal que, en moitas das súas obras, queda encarnada nunha xigantesca figura que representa o poder. Este sempre loita para reducir a escena a unha estética cando ten que mostrarse de forma transgresora, social, política, moral e sexualmente.

A obra de Ruibal que mellor presenta esta dialéctica entre o Poder e os seus vasallos é a farsa *A sonada e proveitosa enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida* (1975), que non está ausente tampouco noutras obras do autor.

Pero o teatro de Ruibal, malia estas preocupacións axiais, non esquece desenvolver unha visión global do mundo, unha mirada distanciada e crítica sobre toda caste de sentimentos e paixóns universais. Ao mesmo tempo non renuncia, nas súas primeiras obras a servirse de temas conflictivos como a guerra civil española, que estaba daquela a ser revisada tamén por unha historiografía máis rigorosa e con maior autoridade científica.

Así *Zardigot* (1974), con *A sonada e proveitosa enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida* (1975) e *O cabodano. Cousas da morte. A sombra do bon cabaleiro* (1977) conforman unha triloxía na que unha guerra serve de fondo histórico e onde determinadas escenas axudan a situarnos nos anos 1936-1939. Non son obras históricas ningunha delas pero a guerra situará os personaxes nunha situación límite que romperá cos valores éticos e morais. Esta ruptura dos valores éticos e morais explica precisamente o protagonismo da violencia e da morte, que se ensenorean do escenario. Como consecuencia todo se desenvolve nunha atmosfera de agresividade case animal, tanto física como sexualmente. E soamente a morte, gratuíta e absurda, remata coas traizóns e delacións.

Reparemos que en *Zardigot* morre Mingos na guerra, ocorre a violación de Sabela polos carlistas e o posterior suicidio de Estrela, entre outras moitas mortes de personaxes secundarios.

E non soamente comparten estas tres obras o ambiente bélico, senón que de maneira distinta, como ten sinalado a crítica, tamén comparten a presenza esperpéntica do Poder:

Se en *Zardigot* asistimos á relación de poder entre vencedores e vencidos consecuencia dunha guerra, que ten como referente inmediato a guerra civil española, pero que podería ser, en función dos recursos empregados polo dramaturgo calquera outra guerra; en *O cabodano* desenvólvese a mesma relación, mais esta vez no ámbito íntimo da institución familiar; en *A sonada e proveitosa enchenta* o proceso de abstracción acada o seu máis alto grao, porque agora estamos diante do mito de poder, fronte a unha das súas máscaras...

Esta especie de triloxía teatral, que pode ser un retrato máis ou menos abstracto da ditadura franquista, obscena e inmoral, non está illada a respecto

¹ Becerra Suárez, Carmen. "O mito do poder nunha farsa de Euloxio R. Ruibal" en *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal* (Abuín González, editor), Tris Tram, Lugo, 2001, pp. 139-145.

das obras que van aparecer anos máis tarde. Como ben sinala a profesora Laura Tato:

A visión angustiada, abafante e desolada que nos anos 70 presentaba da ditadura franquista aparece agora superada pola madurez dun autor que, xa de volta de todo, olla con ironía e desprezo as clases dirixentes da nova orde política, á da Galiza autonómica².

En *Azos de esguello*³, don Galisindo, nome cheo de resonancias analóxicas, conserva nos seus falares os xiros coloquiais caracterizadores do castelán de América. É, xa que logo, un indiano que non repara en nada para facer a súa vontade ben sexa no campo político, ben, no económico-inmobiliario.

Con *Maremia*⁴ asistimos á degradación total do home e da paisaxe, como consecuencia dun misterioso material afundido no mar. Un escenario único —unha casa na beira do mar— segue un proceso de degradación paralelo ao que sofren as persoas ata que o illamento do lugar e dos seus habitantes é total. As luces van mudando, a medida que transcorre a acción, unha paisaxe limpa e habitable nun deserto sen auga, nunha paisaxe existencial e deserta. Euloxio Ruibal demóstranos en *M a r e m i a* que o teatro é unha das poucas artes ecolóxicas, moralmente, enténdese, que nos quedan.

Novamente a obra posibilitáanos unha lectura socio política coa evocación dun suceso concreto acaecido na costa da Morte e unha lectura existencial de horizontes máis amplos. E tamén, sempre a presenza, destrutora do descoñecido, do poder, fronte aos espazos familiares e humildes.

En *O son da buguina*, publicada en 1999 para conmemorar o XXV aniversario da publicación de *Zardigot*, desempeña un papel importante o xogo do teatro dentro do teatro, creando mediante este procedemento un distanciamento entre os sucesos que se evocan, cunha lúdica representación dun crime e a realidade que lle toca vivir a catro presos, tamén actores, que protagonizan o asasinato de María Docampo, tradutora e intérprete de Castelao durante a estancia deste en Estados Unidos. O autor do crime, aparentemente pasional, é un amante mexicano, que ten por nome na obra, Jalisco. Os dous planos, o teatro e a realidade acaban fusionándose na escena final.

Todas as obras de Ruibal están sustentadas e teñen como cerne unha historia contada e por veces cantada, pero o sorprendente da mesma está no xeito de mostrarse ao espectador. Desprega o autor toda unha serie de fórmulas que a

² Tato Fontañá, Laura. “A obra dramática de Euloxio R. Ruibal” en *Teatro, cerimonia e xogo...*, *op. cit.*, pp. 27-39.

³ R. Ruibal, Euloxio. *Azos de esguello*, Xerais, Vigo, 1990.

⁴ En *Primer Acto* 262, 1996.

crítica en xeral chama sempre *brechtianas* cando tamén podemos atoparlle modelos moito máis preto de nós. Estamos a referirnos a ese contar fragmentario e secuencial, sen orde aparente, que vai chamando a atención sobre aspectos arrincados do cotián e que quedan nunha posición rechamante de maneira case máxica. Outras fórmulas narrativas, coma o teatro dentro do teatro, aparece unha e outra vez e faise extensiva ás pezas breves do autor. Pero ese caos aparente que esta forma discursiva provoca no lector, tamén determina un certo estrañamento que nos leva a un proceso reflexivo e crítico.

Non remata aquí a aventura teatral de Euloxio Ruibal, porque o autor cultivou desde moi novo unha forma de teatro breve que foi publicando en revistas literarias e outras publicacións periódicas. Esta obra está reunida en gran parte nun volume recente⁵ que recolle vinte pezas escritas entre 1974 e 2000. Súmase Ruibal deste xeito a outros moitos escritores galegos contemporáneos que cultivan o teatro breve compartindo todos un ton experimental e de renovación. E por outro lado están a seguir todos a tradición do noso primeiro teatro do Rexurdimento, continuada maxistralmente, conxugando tradición e vangarda, por Blanco Amor. Os xéneros breves están na orixe de todas as literaturas do mundo e nas literaturas europeas conservaron sempre, polas súas raíces populares, o arrecendo da frescura e da naturalidade.

Estas obras breves comparten as características do resto da obra do autor e son moi visibles o distanciamento e mesmo o esquema do teatro posbrechtiano europeo.

Un mundo á parte, dentro do teatro breve, represéntano as pezas dedicadas ao mundo infantil recollidas en dous títulos diferentes, *Teatro infantil* (1988) e *Brinquemos ó teatro* (1990). Trátase de interesar aos nenos no mundo da fantasía e de certos valores sociais, e xa que logo desaparece a violencia da guerra, a soidade e a morte, tan presentes na dramaturxia de Euloxio Ruibal.

A obra narrativa do noso escritor está reunida nos libros *A fantástica viaxe de Sabela* (Xerais, Vigo, 1992), *A fonte de Ana Manana* (Contos do Castromil, Vigo, 1994), *De corpo enteiro* (Vigo, Xerais, 1994), *Casarriba* (Espiral Maior, ACoruña, 2000) ademais dalgúns outros relatos breves non recollidos en libro ata o de agora.

A poética da obra narrativa de Ruibal segue a ser a mesma do resto da súa obra literaria na que gusta de traspasar os límites dos xéneros como cando publica un título como relato ou como peza breve de teatro. Así, na narrativa abundan as intertextualidades, coa presenza dunha fina ironía distanciadora, a oralidade que delata a presenza do pobo, o seu afán polos contos e, por suposto a fantasía.

⁵ R. Ruibal, Euloxio. *Minimalia. 20 pezas de teatro breve*, introdución e edición de Inmaculada López Silva, Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, Universidade da Coruña, 2004.

Pero non debemos esquecer que a poética narrativa de Ruibal está moi mediatizada polo mundo do teatro. Un moi antigo estudo comparativo⁶ entre a novela e o teatro presenta ambos os dous xéneros como totalmente contrapostos porque mentres o primeiro ten a pretensión de esgotar a intimidade dos personaxes, o teatro ofrece soamente un certo sector da convivencia cunha certeza limitada polo diálogo que é tanto como dicir pola aparencia. Se aplicamos este criterio diferenciador, teríamos que concluír que moitos dos títulos recollidos por Ruibal na súa obra narrativa poderían figurar tamén como diálogos teatrais. E ocorre isto certamente con algúns títulos, como por exemplo “O tallo” e “A gárgola”⁷, publicados inicialmente como relatos na prensa e posteriormente recollidos como pezas breves.

Como nos ten dito o autor en diversas ocasións, a súa primeira vocación foi a de facer cine, e será a partir da súa experiencia cinematográfica dentro do Grupo Lupa en 1971 no seo da asociación cultural O Facho, cando entra en contacto co teatro nos grupos Ditea e Obradoiro. Paralelamente á creación teatral, foi Euloxio Ruibal tecendo unha obra interesante no campo cinematográfico, como guionista e director que abrangue desde o documental etnográfico ata a curtametraxe de ficción. Pertencen ao primeiro apartado *Mesturanza* (1972), *O corpiño* (1972), *A procesión das mortallas* (1973) ou *A rapa das bestas de Candaoso* (1974) e son títulos de curtametraxes de ficción *Chacharachada* (1990), *Papá querido* e *Aire fresco*, tamén de 1990, con guión e dirección do propio autor para a Televisión de Galicia, que os emitiu no mesmo ano da súa realización. Esta dedicación, paralela á linguaxe cinematográfica, xustifica as constantes referencias que a crítica ten feito á interrelación entre linguaxe teatral e linguaxe fílmica na obra de Euloxio Ruibal. E xustifica tamén o tema do discurso que acaba de ler, sobre a complexa construción da linguaxe do cinema.

En realidade, o discurso dá ocasión ao recipiendario de pasar revista a algúns dos máis controvertidos problemas da arte do século XX. Por unha parte estaba a crítica greenbergiana baseada nas teorías de Clement Greenberg que sostiña que historicamente cada forma de arte vai purificando os seus obxectivos ata o punto de que cada unha fai o que ela pode facer. Simplificando os seus postulados poderíamos dicir que a pintura é mellor cando fai as cousas que concirnen exclusivamente á pintura. Pero mentres Greenberg considera que a historia purifica as formas, Dick Higgins defende unha das tendencias máis fortes no mundo da vangarda que adoita denominarse “intermedio”: unha arte que recorre ao emprego de materiais e conceptos de dúas disciplinas distintas.

⁶ Tierno Galván, Enrique. “Teatro y novela en la cultura de la hibernación”, en *Escritos (1950-1960)*, Tecnos, Madrid, 1971.

⁷ “O tallo” (*La Voz de Galicia*, 4-V-1989) e “A gárgola” (*Homenaxe a Laxeiro*, 1991) e os dous títulos recollidos posteriormente como monólogos na obra *Teatro mínimo* (1991).

Esta última teoría, estreitamente vinculada co espírito vangardista, herdeira en definitiva dunha actitude rupturista e anoadora, será a inspiradora do discurso de Euloxio Ruibal, que partindo do concepto da interdisciplinabilidade das artes, desenvolve a intermediación da plástica e do teatro na linguaxe fílmica. Xa os nosos mozos nos anos anteriores á guerra civil, Seoane, Manteiga, Fole e Cunqueiro fixeran unha porfiada defensa do sincretismo das artes que, como sabemos, sempre formou parte da experimentación vangardista.

Todo este traballo de exploración de reinos comúns, de interferencias entre literatura e artes plásticas xerou un clima de mestura de códigos, esas obras “en deriva”, en permanente metamorfose, ese principio de transterritorialidade que parece ser característica da arte contemporánea. E as vangardas supoñen dende logo un esforzo aberto e xeneroso por romper as fronteiras entre os xéneros e entre as artes.

Detrás de todo isto situaríase a ambición moderna por crear unha obra concibida tanto para a mirada lectora como para a visión plástica. Mirada que se ve desafiada e perturbada, obrigada a camiñar entre o visto e o lido.

Na parte final do seu discurso Euloxio Ruibal, despois de pasar revista ao proceso de intermedialidade da linguaxe teatral no cinema, fai unha breve referencia á situación en Galicia, orfa en realizacións xa que non en proxectos.

Xa nas primeiras décadas do século XX Camilo Díaz Baliño, a quen Ruibal dedicou un lúcido artigo, produce unha serie de decorados para distintas obras de Rey Soto, Ramón Fernández Mato, Pérez Lugín, San Luís Romero, Cabanillas e Villar Ponte etc. Pois ben, na anotación reservada aos decorados, dentro da crónica teatral dos xornais locais, sempre se refiren a Camilo Díaz Baliño como *decorador*, denominación que dalgunha maneira vai entrar moi logo en desuso. Por estes anos xa se empezaban a debuxar algúns conflitos conceptuais no mundo do teatro. Debíase falar de *decorado* ou de *escenografía*? É o arquitecto ou o pintor quen ten que intervir no espazo escénico? O decorado ten que ser plano ou construído? Estas interrogacións propias do teatro terán cumprida solución no mundo do cinema. E ten certa lóxica se valoramos o feito de que as primeiras películas realizadas por Méliès en Francia e Edison en América se realizaron nuns hangares acristalados, que reproducían a estrutura do espazo da representación teatral. As paredes tiñan que ser de vidro para facilitar a luz natural dada a baixa sensibilidade daquel celuloide. A filmación, cunha cámara fixa, daba como resultado final un produto bidimensional en branco e negro. Neste contexto era moi normal que os fondos fosen planos e que os realizadores fosen os pintores de decorados teatrais formados nos talleres dos grandes teatros, con gran dominio da perspectiva. A renovación do espazo escénico no período de entreguerras impregnou a palabra *decorado* e *decorador* dun certo sentido pexorativo.

Case en paralelo a esta degradación semántica da palabra *decorado*, os ballets rusos de Diaghilev, cos seus panos realizados por pintores de cabaleta, Picasso entre eles, acaban por dar cun rechamante colorido e coa estilización das formas un aire de modernidade á escenografía. Mentres tanto en Rusia os construtivistas invadían os escenarios coas súas estruturas tridimensionais.

Ás experiencias teatrais de Díaz Baliño teremos que engadir, poucos anos despois, artistas plásticos como Maside, Colmeiro, Manolo Méndez, Fernández Mazas ou Seoane, que ilustran libros de Cunqueiro, Dieste, Feliciano Rolán, Manuel Antonio ou Aquilino Iglesia Alvariño; no obradoiro de Ánxel Casal experimentáanse as primeiras tipografías construtivistas, que van frutificar nas revistas *Yunque* e *Guión*, dirixidas por Ánxel Fole nos anos 30 en Lugo. Adoitan os escritores —Dieste, Manteiga, Cunqueiro, Montero Díaz, Cuadrado e Manuel Antonio— escribir sobre os artistas plásticos. E nas artes decorativas contamos coa audacia deseñística do berciano establecido en Galicia, Arturo Rodríguez Villafranca, estudante de ciencias en Santiago de Compostela que fixo fotomontaxe —o invento do dadaísta Raoul Hausmann en 1918— usando fotografías de Ksado para as orlas de fin de carreira. O novo estudante ademais deseñou mobles para o consultorio do médico Antonio Baltar, na liña da Bauhaus. Temos tamén un Seoane que no ano 1934 deseña unha colección de sombreiros para un comercio santiagués, que coñecemos a través dunha carta de Cunqueiro. A todas estas actividades teriamos que engadir a preocupación pola fotografía popular (da man de Maside), polas artes musicais e pola plasticidade do ballet que nos chegan a través das investigacións do musicólogo Bal y Gay, outro significado componse da nova xeración galega. Ademais, claro está, que o máis coñecido manifesto de vangarda está asinado por un poeta —Manuel Antonio— e un pintor e debuxante, Cebreiro.

Todos estes artistas nosos, señor Presidente, señores académicos, estaban ás portas de moitas innovacións, tamén ás portas do cine, pero a guerra tronzou, en palabras de Luís Seoane, “aquele sono colectivo”. E non é por casualidade que sexa evocado o nome do propio Seoane como autor da primeira peza (*A soldadeira*, 1956) da nosa literatura dramática que introduce o método brechtiano do distanciamento. Porque Seoane formouse naquel Santiago de todas as encrucilladas, ricaz en formas experimentais e inmerso nun clima de diálogo universal.

Nesa mesma época, os anos vinte, Fernand Léger a quen tanto admiraba Luís Seoane, defendía os valores plásticos do cine francés en contra da educación e influencia literaria da maioría das producións cinematográficas. E poñía como modelo deses valores pictóricos o filme *La Roue* de Abel Gance

(asistido por Blaise Cendrars), e a obra de Jean Epstein (autor traducido por Manuel Antonio) *Coeur fidèle*⁸.

Esta mesma síntese —plasticidade, espectáculo teatral e cinematográfico— está moi presente na obra de Picasso, que comeza a entrar no mundo do cine pola porta dourada do documental artístico. Pero moitos anos antes xa Picasso e Braque tentaron levar o cubismo á pantalla sen que tal propósito pasase dun proxecto de café. Sería precisamente uns anos despois o actor cómico Charles Prince coñecido como Rigadin⁹ quen levaría ao cine esta tendencia plástica nunha película paródica de 1913 titulada *Salustiano, pintor cubista* (*Rigadin, peintre cubiste*) onde se burlan do atrevemento dos cultivadores desta tendencia pictórica revolucionaria. A escena culminante era aquela na que o protagonista, coa teima de ver a influencia do cubismo en todas as situacións, se viste xunto coa súa criada cun traxe de forma cúbica. O fotograma desta película mediocre deu a volta ao mundo e segue a reproducirse aínda hoxe. Non deixa de ser unha anécdota de escaso valor artístico pero é moi reveladora do ambiente interdisciplinar e experimental das primeiras vangardas, cun especial e rechamante protagonismo para o cine e o teatro. Este, o cine, último tiña a principalísima vantaxe de ser un xeito de contar novidoso. Ata os anos trinta do século XX o cine era percibido como moderno, libre e sen tradicións que o constrinxisen. Aquí estaba a súa forza comunicativa. Compartía no mesmo barrio espazos co teatro, pero este era sentido e percibido como algo lento, murcho, canso e tradicional.

Sinala Euloxio Ruibal no seu discurso que así como o cinema para rachar coa dinámica tópica e amaneirada, recorre á intermedialidade teatral, tamén o teatro, para renovarse, non refuga das artes audiovisuais e xa os artistas da Bauhaus confiaban en crear unha experiencia teatral máis complexa e profunda, presentando o espectador, desde distintos ángulos e distancias, o filme, a luz, a cor e as imaxes da representación.

Se partimos do presuposto de que o cine é hoxe en día, segundo opinión xeneralizada da crítica, o testemuño arquetípico do sentido cultural do noso tempo, o discurso de ingreso de Euloxio Ruibal acaba de facer unha historia sintética do máis poderoso aparato de divulgación que existe no mundo. Pero este discurso ten continuidade nos numerosos ensaios que sobre teatro leva publicados o autor, e recollidos en parte no volume *Xogo de máscaras* (Espiral Maior, 2003). Os dezaseis artigos que recolle este libro son unha boa mostra da especial mirada con que aborda Euloxio Ruibal o noso teatro, contemplado intelixentemente á luz dos medios audiovisuais e das artes plásticas. Este insospitado ángulo interdisciplinar móstranos un teatro galego con aspiracións

⁸ Léger, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Éditions Gonthier, Paris, 1965.

⁹ Fernández Cuenca, Carlos. *Picasso en el cine también*. Editora Nacional, Madrid, 1971, p. 22.

de totalidade e sempre traspasado pola preocupación de construír unha patria. A faceta ensaística do novo académico axúdanos tamén a debuxar a súa propia poética teatral porque a ollada sobre a obra de Castelao, Otero Pedrayo, Cunqueiro, Dieste, Blanco Amor, Carballo Calero e Isaac Díaz Pardo, permítenos albiscar certas preocupacións tamén presentes na súa propia obra dramática. Así, o problema da identidade, asociado á reflexión sobre a condición humana, amósase como recorrente en moitos dos autores estudados. E ningún dos dous problemas é estraño na dramaturxia de Euloxio Ruibal.

Por todo isto, señor Presidente, prácame rematar as miñas palabras de benvída levantando o pano co mesmo lema xubilar, xa citado polo recipiendario, co que o escritor sueco Göran Björkman saudou o nacemento da Academia que hoxe, tamén xubilosamente, acolle a Euloxio Ruibal. E repetímolo porque nos gusta, porque vén do norte, tre aires atlánticos e xa é noso: *Vivat floreat natio galaica.*

ÍNDICE

DISCURSO DO ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON EULOXIO RODRÍGUEZ RUIBAL	5
RESPOSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON XOSÉ LUÍS AXEITOS AGRELO.....	41