

Vieites, Manuel F. (ed.), Manuel LUGRÍS Freire. *Do texto ao escenario, Vigo, Galaxia, 2006, 292 pp.*

El año 2006 ha sido el año, en las instituciones y en la esfera literaria gallega, de Manuel LUGRÍS Freire (1863-1940). Autor de la villa coruñesa de Sada, LUGRÍS ha sido la figura del "Día das Letras Galegas" un 17 de mayo en el que la Real Academia Galega prepara también su centenario. Fruto de este evento, y como viene siendo habitual, el sistema editorial gallego agudiza la (re)edición de las obras fundamentales de los autores homenajeados y lanza estudios y material didáctico de muy diferente tipo. Así, de LUGRÍS hemos podido ver volúmenes centrados en su obra narrativa, ensayos que focalizan sus intervenciones políticas, su evolución ideológica, etc. Ahora damos noticia de un sólido e inaugural volumen que se centra en una faceta importantísima y exitosa del sadense, la de dramaturgo.

Podemos decir que el autor de *Minia y Mareiras* (1904), ha escrito estas mismas obras con un claro propósito: su puesta en escena por parte de una compañía y de un centro de formación de actores gallegos, la frustrada Escuela Regional Gallega de Declamación, idea de los regionalistas (entre los que se encontraba nuestro autor) para la producción y promoción

teatral en la lengua propia del país. La necesidad de la puesta en funcionamiento de una escuela dramática ha sido una constante preocupación a lo largo de todo el siglo XX (obviamente con los obstáculos y las imposibilidades lógicas de la represión franquista) e, incluso en la era postautonómica, Galicia tendrá que esperar bastante tiempo, hasta el año 2005, para que comience en Vigo la formación reglada a nivel superior en Artes Escénicas.

Precisamente esta nueva sección de la Biblioteca de Teatro de la editorial Galaxia (*Grandes Manuais*) se inaugura con un conjunto de estudios de los primeros profesores de la ESAD de Galicia, una nueva casa que activará al teatro gallego de aire nuevo y fuerte y a la ciudadanía de un impulso revitalizador y activo hacia la cultura escénica de la mano de los profesionales gallegos, como habría soñado LUGRÍS y todos aquellos que pusieron su empeño en la creación de la citada Escuela Regional. Manuel LUGRÍS Freire. *Do texto ao escenario* es una obra pensada desde un punto de vista divulgativo, accesible a un amplio sector social pero sin que ello implique descuido o falta de rigor en la investigación; el lector

encontrará un esmerado trabajo en lo compositivo y en lo ilustrativo, capítulos con información adicional y notas o fragmentos de gran interés. Partiendo de la figura del autor de *A ponte* (1903), el libro nos ofrece un conjunto de aproximaciones sobre teoría e historia teatral, ejemplificadas o contextualizadas en la órbita lugrísiana.

Destacan los apartados de Manuel F. Vieites, coordinador del volumen y director de la ESAD gallega, trabajos sobre creación dramática y formación teatral en la época de Lugo. El teatrólogo ya nos había demostrado su solvencia en este terreno y su bien hacer con sus recientes investigaciones sobre el teatro gallego y su función político-educacional en el período que media entre la fecha del estreno de *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, en 1882, hasta el estallido de la cruel guerra civil. El reciente premio ADE Creación dramática, educación popular e construcción nacional. Galicia (1882-1936), fruto de su tesis doctoral, amplía este bloque contextual en el que también Lugo, presidido en su creación, como indicó Euxenio Carré, por el amor a la patria, a la justicia y a la humanidad, prendió una antorcha (continuada posteriormente por las Irmandades da Fala) en los ámbitos de la educación y de la creación, vinculada muchas veces al atril de la política y de la configuración de una

esencia gallega ideal, de un discurso identitario dirigido a un proyecto de nación.

Vieites y Damián Villalaín se encargan, de este modo, de elaborar un mapa ilustrador de la obra y del tiempo en que se encuadra la producción dramática del que fue presidente de la RAG. El primero, por una parte, sin escapar del análisis global de la obra dramática del autor, encuadrada entre el drama social y la comedia de costumbres

Temos pois que na obra de Lugo hai dúas épocas ben diferenciadas: comeza coa comedia de costumes en 1884, e logo inicia unha andaina máis orientada ao tratamento de problemáticas sociais, para, en 1917, volver á comedia de costumes, con *O pazo e Estadeíña*. (p.60)

dibuja un marco hispánico y galaico, del que emana una esencia muy amplia del quehacer del mundo del espectáculo y en donde destacan el nombre de personalidades del teatro como Ángel Guimerá, Joaquín Dicenta, María Guerrero, Antonio Benito Fandiño, Xavier Prado Lameiro, etc., o instituciones y movimientos como la Institución Libre de Enseñanza, el Krausismo, la Escola Dramática Galega, Cantigas da Terra, Abbey Theatre, etc. Ya hemos dicho que una de las características de esta obra es su inclusión de fragmentos, ilustraciones o términos adjuntos al cuerpo central del texto, que los

amplían y le imprimen un tono divulgativo y educativo.

El segundo, por su lado, es el responsable de la panorámica europea en la que el teatro experimenta unas grandes transformaciones y evoluciones, tanto en lo teórico como en la praxis escénica. Stanislavski y su método de trabajo con el actor lo elevan a "primeiro gran director de escena" (p. 39). En concordancia con Villalaín, sin sus renovaciones, el naturalismo quedaría relegado a un simple capítulo en la historia de las artes, con una nómina de autores de relevancia como Ibsen o Chékhov, bien es cierto. Aún así, no podemos olvidar el caldo de cultivo del Théâtre Libre con Antoine o las bases con las que empieza este artículo, el programa reformador de la escena de Diderot; tampoco conceptos definidores del teatro occidental como el de mimesis: "relación do produto artístico coa natureza, coa realidade ou coa verdade" (p. 20). Es importante tener presente estas renovaciones técnicas y buena salud del teatro (también en España, recuérdense los populares "teatros por horas") para observar en qué medida la empresa de otras nacionalidades históricas es espejo de estos avances, al lado de otras premisas de construcción nacional, como hemos visto. De nuevo, las aportaciones del ensayista se acompañan con fundamentales textos de la historia y la teoría del teatro (Aristóteles,

Diderot, Jean-Jaques Roubine o Alison Hodge), que pueden ser consultados, en su totalidad, en la lengua de Castelao.

La segunda parte del manual (a creación teatral), elaborada en su conjunto por profesores de diversos departamentos de Arte Dramático, toma la partitura textual de Lugrís para proponer una serie de ejercicios, prácticas, modelos y disertaciones sobre la puesta en escena y el análisis dramático y dramatúrgico. Sea el trabajo con la voz, el cuerpo o la palabra (hablada y escrita), todas las propuestas coinciden en lo que Afonso Becerra anota al final de su apartado: "a clave está en considerar que os piares básicos de calquera dramaturxia ciméntanse no texto orixinal [pretexto, en palabra de algunos] e na énfase que lle deamos aos elementos dramáticos constitutivos" (p. 235)

En la parte textual llama la atención la denominación teórica de la composición del drama escrito, dividido según las superadas denominaciones ingardenianas de texto primario y secundario (con todos los juicios de valor que esto pueda conllevar) y se echa de menos tanto un mayor reflejo de los avances que se han llevado a cabo en torno a las acotaciones o los procesos de transducción, como una mayor diversificación bibliográfica. Con todo, es muy destacable, en estas propuestas de análisis textual y dramatúrgico, la aplicación de la

analítica del ritmo para el drama, entendiendo éste como una serie de intervenciones y factores tangibles y de elementos aprehensibles en la globalidad rítmica de la pieza. Afonso Becerra ya nos había demostrado los buenos resultados de estas tomas de pulso al cuerpo textual con una también reciente publicación, *O ritmo da dramaturxia*, centrada en la primera dramaturgia gallega en verso: *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*.

Luego del trabajo de mesa, llegan los ejercicios sobre las tablas y la toma de decisiones en el proceso de escenificación: “Cando coñezamos ben o texto, teremos unha serie de desexos e ilusións sobre o traballo que nos espera. Nese momento deberemos decidir cal é o máis importante deses desexos, cal deles nos interesa por riba de todo” (p. 260). Es, en ese momento, cuando se defiende unánimemente el proceso de ensayos como el momento para la búsqueda, el encuentro con las dobleces de los personajes, la exploración, etc. Para ello (y sin abandonar la remisión a las obras de Lugrís), también se indican una serie de interesantes ejercicios para la puesta a punto de las principales herramientas del teatro: la voz y el cuerpo del actor. Solamente queremos hacer mención a un punto, a una carencia, bajo nuestro punto de vista, en el apartado vocal: la mayor profundización en la tarea del ejercicio prosódico y de la

fonética gallega. Es preciso que un actor sepa distinguir la curva melódica de un enunciado interrogativo castellano frente a un gallego, que diferencie las enes velares de las alveolares y que profundice en la sociolingüística para la óptima “definición vocal dos personaxes” (p. 248). Es clamoroso si escuchamos la cantata de alguna escena gallega contemporánea.

Lugrís demostró que el espectador también podía presenciar una pieza larga de teatro gallego (Mareiras es la primera obra en tres actos del teatro gallego), hoy se ha conseguido una normalización lingüística (por lo menos en las tablas) y paulatinamente en todo el sector, como demuestran los avances de la formación, la edición y la calidad de obras como la que hoy comentamos.

Roberto Pascual