

superado generalmente. Y aún permanece fresco el recuerdo de su «Morir de amor», que también incidía en la banalidad y el efectismo barato. Y, también como en aquella ocasión, su película sufrió los rigores pudibundos de la censura española, que reelaboró la película ofreciendo a su protegido espectador un montaje diferente, de impecable realización técnica, pero más engañoso aún que la propia película. ■ **DIEGO GALAN.**

te razón sería que esta aproximación a la obra y la personalidad de Buenaventura no puede entenderse como el simple interés por un individuo concreto. Enrique Buenaventura —y le he visto moverse y hablar en Festivales, Muestras y Confrontaciones de teatro latinoamericano— es una de esas personas que sirven para nombrar todo un movimiento. Reunirse varios grupos españoles, sumar las aportaciones necesarias y traerse de Cali a Enrique Buenaventura para que dé un cursillo en Madrid, con escapada a Valencia, sin poder ir a otras capitales por la perentoria necesidad de reintegrarse a su Universidad colombiana, es un hecho inimaginable en el panorama teatral español de años atrás.

Yo recuerdo cuando hablar de un autor latinoamericano tenía en España un vago aire entre oficialista y anacrónico. Luego, tras el golpe cubano, la cosa cambió. Había un nuevo concepto de Latinoamérica que oponer a la cotidiana retórica colonial. Pero la verdad es que si en el orden político, en lo que pudiéramos llamar «términos generales», América Latina empezó a significar otra cosa —cómo no recordar, por ejemplo, la consternación de los que veían poco menos que un insulto a nuestro país y una «maniobra internacional» en la abdicación del nombre de Hispanoamérica?—, en el plano teatral continuaba siendo una tierra terriblemente lejana. Suárez Radillo, que intentó e inició en el Colegio Mayor Guadalupe una temporada de teatro latinoamericano, hubo de renunciar pronto a sus propósitos. Cuzzani («El delantero centro murió al amanecer» y «Una libra de carne») fue el primer autor que aquí sonó entre los grupos de cámara. En seguida le llegó el turno a las «Historias para ser contadas», de Dragún. Los dos, argentinos. Aunque todo se quedó en la superficie, incluidas las buenas intenciones de la Editorial Aguilar con la pu-

blicación de volúmenes dedicados a los distintos teatros de aquellos países, quizá porque los prólogos y la selección de títulos estaban hechos con más erudición literaria que verdadera participación en los nuevos movimientos teatrales. También desde la colección «El Mirlo blanco» y las páginas de «Primer acto» se hizo lo que buenamente se pudo. Pero...

Es ahora cuando, al fin, las cosas —quizá contando con los esfuerzos citados y otros semejantes— parece que empiezan a cambiar. El grupo Nuevo Mundo, con el chileno Jorge Díaz al frente, es, desde hace algún tiempo, una compañía que se mueve por nuestros centros culturales. Y Manizales —y justo es citar el nombre de su director, Carlos Ariel Betancur—, con estar tan lejos, un fenómeno que interesa. Del Manizales del 71 «salió» el nombre de Buenaventura. Y del Manizales del 73, con participación de «La Cuadra» y «Tábano», la profundización en el acercamiento al joven teatro latinoamericano —muchos de cuyos temas y necesidades, salvando las diferencias entre la situación política y cultural de cada país, son también los de nuestro teatro independiente— y el viaje a España de Enrique Buenaventura.

A muchos de los que asistieron al cursillo del infatigable Buenaventura, con sesiones de nueve o diez horas diarias de trabajo ininterrumpido, les he oído decir que de buena gana invitarían a Atahualpa del Cioppo, el director uruguayo, otro hombre clave en el teatro contemporáneo de América Latina. Al margen de que venga o no Atahualpa, pienso que este interés por lo de allá —en el que incluyo la larga gira de «La Cuadra» por América y el hecho de que no regresaran a España con el grupo cuatro actores de «Tábano»— es algo decididamente positivo, que replantea una relación teatral a menudo degradada por la retórica del paternalismo. ■ **JOSE MONLEON.**



Representación del «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña.

Teatro gallego y grupos gallegos de teatro

Estas Navidades han sido una ocasión para el encuentro de varios de los grupos de teatro más representativos de Galicia, al participar en Marín, pueblo en medio de la Ría de Pontevedra, en su I Semana de Teatro. La organización de muestras teatrales que se experimenta actualmente a nivel nacional es un factor de vitalidad cultural que no se debe desdeñar; el despertar de las provincias de su largo letargo y el posible anuncio precursor de una nueva mentalidad con mayores exigencias. Y en el caso de las regiones de cultura propia significa una búsqueda de su entidad y su forma de conseguirla.

En el año 73 tuvieron lugar en Galicia la I Mostra de Ribadavia y las II Jornadas de Vigo, iniciando el camino que la Semana de Marín ha proseguido. Y tanto de las obras presentadas en ellas como de los coloquios han surgido respuestas a la problemática con la que se enfrentan quienes intentan expresarse a través del teatro. Un público potencial, del que más de los dos tercios hablan normalmente en gallego, pero que no suelen asistir a los escasos espectáculos que llegan a la región; unos grupos cuya mayoría de componentes proceden de la clase social que únicamente habla en castellano; pobreza de repertorio que ofrezca interés; dificultad de difusión de las actividades de los grupos de

teatro locales; éstos son los aspectos en discusión a los que comienza a encontrarse soluciones satisfactorias. Me voy a fijar en dos obras presentadas en Marín que esclarecen el tema.

La primera es el «Romance de Micomicón Adhelala», montado con imaginación y humor por el grupo Rosalía de Castro, de Santiago. La obra pertenece a las «Farsas para titeres» que Eduardo Blanco Amor publicó en exilio, en Montevideo, en 1939, y que hace poco se ha reeditado en texto bilingüe. Blanco Amor se halla estrechamente vinculado al teatro de su región desde aquellos tiempos en los que fundó en Buenos Aires el Teatro Popular Gallego, montando en colaboración con Castelao la obra que se puede considerar fundamental en el teatro gallego: «Os vellos non deben de namorarse». Instalado de nuevo en Galicia, trata de aportar sus experiencias en el terreno de los textos dramáticos. Poco después de reeditar sus «Farsas para titeres» se dio cuenta, asombrado, de que la «avidez con la que se han echado sobre estas pobres farsas más que están hechas para titeres demuestra que no hay repertorio en gallego. Esto es lo que me llevó a escribir precipitadamente un libro con cinco o seis piezas inmediatas para llevar al teatro con la más absoluta pobreza de medios y que se puedan hacer en una feria, un atrio o un teatro normal» (1). Este libro se halla en imprenta y se llama «Teatro para xentes», en

donde incluye entremeses «ultra-clásicos» de Cervantes y Lope de Rueda, no traducidos, sino recreados para la circunstancia gallega actual. También ha efectuado una catalogación de obras gallegas antiguas, en la que entran más de ochenta títulos que admiten adaptación.

Ahora comienzan a ser conocidas algunas de estas piezas, entre las que se pueden incluir otras tradicionales parateatrales en las que la cultura gallega es abundante, como autos medievales, carnavales, residuos juglares y de ferias, etcétera. Precisamente en Marín se ha estrenado la primera obra conocida escrita en gallego, el «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña, grupo de accidentada historia. El manuscrito no original del «Entremés...», del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, habiendo sido exhumado hace pocos años.

«Su tema es uno de tantos episodios fronterizos que ocurrían en aquella época, cuando todavía estaba fresco el recuerdo de la guerra hispano-lusitana y surgían problemas ocasionados por la pesca y el pastoreo en común, que, sin embargo, no llegaban a interrumpir las relaciones amistosas entre los pueblos cercanos de Portugal y Galicia, basadas en su concurrencia a ferias y fiestas, el comercio y las bodas entre vecinos de ambos países. Su autor, el licenciado Gabriel Feixoo de Araújo, apenas se sabe nada de él» (2). La falta de profundización histórica en el montaje del Teatro Circo y la dificultad en entender su lenguaje arcaico pesan mucho a la hora de considerar si la energía gastada por los componentes del grupo en evitar la reconstrucción arqueológica y erudita ha sido eficaz o no.

La otra vertiente de los grupos gallegos de teatro que realizan su trabajo en castellano estuvo representada por

(1) Declaraciones a «Primer acto», núm. 163-164.

(2) Fermín Bouza «Liriar do "Entremés..."».

TEATRO

Enrique Buenaventura, en España

Aprovechando las «vacaciones de Navidad» y la pausa que suponían en su cotidiano trabajo en la Universidad de Cali, acaba de pasar varias semanas en España el colombiano Enrique Buenaventura. El hecho de que se trate de uno de los autores más significativos de América Latina, tanto por los temas y forma de sus obras, como, sobre todo, por su modo de encarar el fenómeno teatral en general, sería ya motivo más que suficiente para comentar su breve estancia en España. Importa, sin embargo, referirse a ella por otras razones. La primera, porque su presencia aquí ratifica el interés de nuestro teatro independiente —que es el que ha costado su viaje a España— por un autor de quien se ha montado alguna obra, se han publicado varias en «Primer acto» —la última, «La denuncia», presentada en el reciente Festival de Manizales— y se han estudiado algunas de sus aportaciones teóricas, muy específicamente las que se refieren a la «creación colectiva». La segunda y más importan-