

Base de Datos do Teatro Galego 1936-1973: un repositorio da actividade dramática galega no período franquista¹

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes
Universidade da Coruña
Grupo ILLA

1. A actividade teatral en lingua galega durante o franquismo: entre a represión, a deturpación e a resistencia

A inxente enerxía coercitiva aplicada polo rexime franquista contra calquera factor susceptible de se constituír en elemento identitario e que entrase en colisión coa visión monolítica dun estado fundamentado nos valores do nacional-catolicismo e no relato oficial da orixe da nación española non só rompeu os vectores de modernización do teatro galego iniciados na década de vinte (Tato 2017), tamén dificultou a propia pervivencia dunha produción escénica regular na lingua da Galiza –foco, esta última, dunha devastadora represión (Callón).

Nestas circunstancias, o uso do idioma galego ficou reducido a contextos folclorizantes, de maneira que esas creacións pudesen ser entendidas como produtos xerados nas marxes dun sistema cultural español supremacista e fagocitador. E así ocorreu nos palcos da Galiza:

Durante e despois da guerra provocada pola sublevación fascista de 1936, coa ditadura do xeneral Francisco Franco, foron eliminadas todas as actividades culturais de carácter galeguista, mais isto tivo como excepción a determinados coros populares. Neste aspecto, o réxime franquista seguiu o modelo da ditadura de Primo de Rivera ao permitir a continuidade daquelas manifestacións que non resultasen politicamente perigosas e apoiou os coros populares que estivesen dirixidos por homes adictos á súa ideoloxía. Este apoio non se pode interpretar de ningunha maneira como protección á cultura galega, senón como interese por demostrar que dentro da unidade de España existían diferenzas que se conservaban a través das agrupacións folclóricas e que igualaban as nacións coas rexións. O interese do réxime fascista por manter vivos os coros populares fica demostrado cos subsidios que lles foron concedidos nos anos da máis absoluta miseria; como exemplo podemos citar o incremento en dúas mil pesetas da subvención de dez mil que estaba recibindo o coro Toxos e Froles, de Ferrol (Tato 2019a: 57).

A prohibición total do uso escénico da lingua galega nunca foi recollida explicitamente no corpus legislativo da ditadura –o propio sindicato vertical acolleu seccións teatrais que representaron neste idioma–, mais a violencia desatada polo réxime ditatorial contra aquelas persoas cuxo comportamento –tamén o lingüístico– fose alén dos marcos autorizados levou a unha rápida interiorización dos límites á circulación normalizada deste idioma por parte das persoas envolvidas na creación escénica –público incluído. Unha autorrepresión permanentemente reforzada polos mecaniscos censores instituídos polo franquismo (Muñoz Cáliz; Santos Sánchez).

¹ Esta publicación é parte do proxecto de I+D+i PID2020-115649RB-I00 “Recuperación do patrimonio teatral da Galiza 4 (1936-1973). Emigración, exilio e resistencia interior”, financiado polo MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

O ambiente de opresión sobre os colectivos que viñan facendo teatro galego exemplificase moi ben no sucedido co grupo Airiños de Asados (Rianxo), fundado en 1933 e protagonista dunha heroica resistencia durante a posguerra:

O galego foi apartado dos escenarios, igual que o himno e a bandeira de todas as institucións. A Garda Civil, a principal delatora, informaba aos alcaldes e aos curas das posibles infraccións.

Neste contexto, os responsables do Concello de Rianxo fixeron presión para que a compañía se disolvera [sic] e se integrara [sic] na *Organización Xuvenil da Falanxe* e na *Sección feminina*. A negativa á integración foi rotunda e o futuro de Airiños quedou en interdito. Mais, a pesar da política intimidatoria do franquismo e da moral do nacional catolicismo que impuña normas de conduta –as cales houbo que esquivar como se puido– durante a postguerra, este grupo seguía actuando co nome de *Cadro Artístico Airiños*, tendo que facer algunha que outra adaptación para sobrevivir nos tempos que corrían.

Unha das esixencias tocaba, de xeito directo, na parte máis sensible: renunciar á súa fala, á súa identidade. Feito que situou á compañía desde ese momento na militancia da *resistencia cultural*. Unha militancia que non foi sinxela exercer.

Outra das mudanzas que trouxo o ditador tiña que ver directamente coa liberdade das mulleres. Na doutrina do nacional catolicismo estaba mal visto que unha muller andara [sic] soa entre homes, polo que lles prohibiron actuar. A resposta foi buscar solucións e inventaron levar a máis mulleres para ir de “carabina”, como figurantes, e así non estar “soas” (Coello Rodríguez, 32).

Certamente, as representacións teatrais que incorporaban total o parcialmente a lingua galega –o monolingüismo escénico nese idioma reduciuse drasticamente– mexíanse, no xeral, nun tipismo reduccionista que presentaba as persoas galegofalantes como atrasadas e bárbaras, moitas veces en formatos cómicos en que se facía escarnio deses tipos populares. Por consecuencia, ao mesmo tempo que unha parte moi significativa do público destes espectáculos podía identificarse cos personaxes, tamén se imbuían dun profundo autoodio aos elementos identitarios galegos, a comezar pola lingua (Freixeiro Mato):

Así, os coros seguiron levando á escena, nos seus festivais, pezas de carácter costumista, é dicir, obras breves de ambientación rural, con tipos populares e de temática festiva, nas que parece de obriga que o decorado conte cunha lareira ou, no seu lugar, cunha carballeira. A maior parte das obras que se representaron nos primeiros anos da posguerra foron textos moi coñecidos do público; textos que figuraban no repertorio dos coros desde a súa creación, é dicir, desde os anos 1915-1920. Mais tampouco faltaron algunhas obras de nova creación, caracterizadas as máis delas por seren aínda máis breves que as anteriores e por conseguiren o riso a través da ridiculización de tipos paifocos e rústicos e da deformación da propia lingua galega. Este fenómeno non era novo na escena galega, producírase tamén durante a ditadura de Primo de Rivera e fora duramente denunciado desde as páxinas do semanario *A Nosa Terra*, mais na época franquista non existía ningunha publicación que puidese realizar este labor de neutralización e o público popular que asistía a estes espectáculos presenciaba neles como se facía escarnio da súa cultura (Tato 2019a, 58).

Até comezos da década de setenta, as representacións na Galiza con presenza do seu idioma propio practicamente só tiveron cabida nos citados coros populares, que presentaban ao público “manifestacións dunha cultura socialmente desprestixiada,

reducida a un vulgar folclorismo e a borralla sentimental da que era preciso liberarse para ascender na escala social” (Tato 2019a, 60). Á marxe destes colectivos só se van celebrar algunhas representacións en galego no ámbito escolar, con escasa transcendencia pública –por exemplo, o realizado por Ricardo Carvalho Calero no Colexio Fingoi de Lugo (Biscainho-Fernandes 2020) ou a actividade de varias mestras de primaria, como Aurora Rodríguez en Pontevedra, no xeral aínda moi silenciadas–, ás que teríamos que acrecentar o realizado nalgúns espazos de resistencia como o TEU da universidade compostelá (Salgueiro).

Foi nas colectividades de transterrados galegos en América –nomeadamente nas capitais do Río da Prata– onde se concentrou a actividade escénica na lingua propia da Galiza (Axeitos; Pérez Rodríguez; Tato 2019b, 250-251). Durante as décadas da ditadura franquista, a emigración mantivo unha produción regular de teatro galego, se ben que estivese bastante limitada aos feitíos, estéticas e temáticas máis tradicionais. Por súa vez, os exiliados interesados na práctica dramática que acabaron nestas cidades incorporáronse a esas dinámicas das sociedades de emigrantes e tencionaron algún grao de renovación e modernidade nas propostas escénicas das mesmas (López Silva; Villalaín; Rei Castro).

2. O apagamento do pasado teatral

A política uniformizadora do réxime franquista –especialmente agresiva coa cultura vehiculizada nas linguas españolas diferentes do castelán– non só se concentrou en coartar a creación artística: para o caso galego, tamén procedeu a un apagado sistemático da historia cultural específica (Rodríguez da Torre & Baamonde Silva).

Este proceso atinxiu de forma directa a produción teatral galega anterior ao golpe de Estado, de maneira que toda a enerxía investida tanto na consolidación dunha dramaturxia galega propia como na promoción de institucións que puidesen garantir unha produción escénica regular foi desactivada coa mesma intensidade e eficiencia con que se mutilou a lembranza de todo o sucedido. Desta maneira, ficou anulada a capacidade lexitimadora do pasado escénico, ben como a súa capacidade dignificadora da cultura galega. No seu lugar, como xa foi indicado, puxéronse en circulación ideas negativas asociadas ás celebracións dramáticas en lingua galega.

A modernidade –tan perseguida desde os tempos do Conservatorio Nacional de Arte Galega das Irmandades da Fala (1919)– ou a vontade de conseguir un teatro galego que resultase atractivo para todas as camadas sociais –urbanas ou rurais– ficaron nesta altura totalmente dissociadas da actividade escénica na lingua propia.

Por suposto, esta desconexión tamén se estableceu respecto da produción espectacular realizada pola colectividade de transterrados, desactivando así tamén a capacidade mobilizadora que estas iniciativas puidesen ter na cidadanía galega residente na Galiza.

Alén disto, o cruzamento desta represión co marco patriarcal nacional-católico proxectou un duplo esquecemento sobre o realizado até esa altura polas mulleres no campo teatral galego, amplificando o carácter masculino dun teatro galego xa moi condicionado polo androcentrismo tradicionalmente dominante.

3. Memoria democrática e historia do campo

A recuperación de toda esa memoria escénica representa, pois, unha actuación de contestación antifranquista, un propositado exercicio de reivindicación das diversidades negadas polo réxime ditatorial –a comezar pola lingüística. Así sendo, a memoria democrática ten que incorporar necesariamente a restitución da historia teatral da Galiza que o franquismo amputou e entendemos que debe facelo proxectando valores afastados do mencionado androcentrismo e de calquera condescendencia paternalista da cultura

centralista española. Un posicionamento diferente estaría afastado dos verdadeiros valores democráticos.

Neste sentido, o relato histórico construído no Estado español durante a transición – lembremos que a ditadura franquista non foi abatida por unha revolución– non ten axudado á restauración da memoria cultural galega, como explica o historiador Antonio Míguez Macho (130):

[...] más allá de los ámbitos historiográficos y de los estudios culturales, existe el peso de los relatos hegemónicos en el medio social. La transición ejerce un papel determinante en el modo en que leemos el pasado de 1936, pero no como un recuerdo traumático que conviene olvidar, sino como un presente mucho más material de negación e impunidad. Es la transición la que construye el relato de negación del pasado violento de 1936, no solo el franquismo [...].

O trauma non defrontado non só non desaparece: a non planificación da reparación desas experiencias emocionais tan lesivas fai con que perduren e sexan transmitidas familiarmente, tal como foi exposto en relación coa lingua pola psicopedagoga Iria García Martínez nas xornadas “Lingua e memoria. Transmisión familiar da lingua” no marco do encontro *Malas lenguas*, na súa edición de 2018, organizadas pola Deputación Provincial da Coruña:

[...] a secuencia do trauma foi o seguinte: en primeiro lugar dáse unha inhibición da conduta, despois unha negación, máis tarde unha inhibición sostida no tempo até elaborar unha crenza que se integra para funcionar de xeito automático e, por último, transmítese.

Deste xeito ficaron normalizadas as crenzas sobre o galego, comezaron como unha reacción ao medo e remataron creando novas dinámicas sociais e transmitindo interxeracionalmente esa emocionalidade porque o proceso non se fechou emocionalmente dado as políticas do esquecemento. Para reparar este trauma sería preciso validar, elaborar o relato... Como isto aínda non se fixo, o trauma pervive (Barro López, 40-41).

Este trauma lingüístico proxéctase sobre as dinámicas e creacións culturais vehiculizadas en galego que foran brutalmente reprimidas –no caso que nos ocupa, as celebracións dramáticas– e, en consecuencia, impedindo a súa natural incorporación á historia do campo cultural concreto.

Un campo cultural cun segmento do seu pasado amputado perde parte das súas lóxicas e disposicións historicamente constituídas para e pola pertenza ao campo, apagando as súas fronteiras e pondo en risco a súa autonomía. Nestas circunstancias temos un campo debilitado por causas externas, non pola súa lóxica interna. A respecto diso, o sociólogo Pierre Bourdieu sinala que as propiedades dun campo dependen da historia do mesmo, “que son a la vez condición para que funcione el campo y el producto de dicho funcionamiento” (120) e que “[a] través del conocimiento práctico que se exige tácitamente a los recién llegados, están presentes en cada acto del juego toda su historia y todo su pasado” (122). Para o caso do teatro galego, ese coñecemento vese diminuído polas enormes dificultades que presenta o acceso ao realizado no campo nas décadas do réxime franquista. As esixencias aos que se incorporaren son, por tanto, moito menores e isto incrementa a súa debilidade.

4. O proxecto “Recuperación do patrimonio teatral de Galiza (1936-1973). Emigración, exilio e resistencia interior” (RPTG 4)

Dándonos proseguimento á serie de proxectos de recuperación do patrimonio teatral galego chefiada pola investigadora Laura Tato Fontaiña e iniciada en 2010, en setembro de 2021 deron comezo os traballos do proxecto financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación PID2020-11569RB-I00 (<https://rptg.gal/proxecto>) que procuraba recuperar e estudar a produción espectacular galega entre o ano do golpe de Estado franquista e o da celebración da I Mostra de Teatro Galego de Ribadavia –que, aínda que tivo lugar dous anos antes do final do período ditatorial, representou o auténtico punto de inflexión que conduciría a unha realidade completamente diferente dentro do teatro galego.

Con base nos resultados dos proxectos anteriores da serie –Recuperación do patrimonio teatral galego 1880-1923 (2010-2012), Recuperación do patrimonio teatral de Galiza 2: 1923-1936 (2014-2016), Recuperación do patrimonio teatral de Galiza 3. Relacións internacionais e traducións (2016-2019)– e na exploración parcial realizada na altura do expolio teatral galego dese período, partíamos da idea de que era moi limitado o coñecemento acumulado sobre o realizado neses anos quer na Galiza quer nas capitais do Río da Prata –onde, como xa se sinalou, se tiña concentrado a actividade dramática do exilio e dos colectivos da emigración galaica–, de maneira que o relato historiográfico do teatro galego desas décadas permanecía incompleto e, para alén de hiatos, acumulaba ocultacións derivadas do marco androcéntrico. Entre as hipóteses de partida derivadas desa grande suposición colacábase as seguintes: (i) a existencia de textos teatrais inéditos; (ii) o descoñecemento dunha parte importante da actividade galega desas décadas; (iii) que a participación das mulleres na produción dramática e espectacular do período en foco permanecía oculta como consecuencia da proxección da ideoloxía patriarcal, e (iv) a existencia de vínculos entre a resistencia cultural no interior da Galiza e a actividade planificada nas sociedades galegas de Buenos Aires e Montevideo que non tiñan sido suficientemente ponderados polo relato historiográfico do teatro galego da altura –mantendo, en consecuencia, unha narrativa diferenciada para o realizado nas dúas beiras atlánticas.

Á vista disto, entre os obxectivos do proxecto que foron definidos como consecuencia destas hipóteses de partida incluíase a tarefa de completar os rexistros da actividade escénica en lingua galega durante a ditadura, tanto na Galiza como nas capitais arxentina e urugaia, identificando o maior número de títulos dramáticos, de producións escénicas e de axentes participantes, ben como a súa rede de relacionamentos. Esa información iría ser procurada en todos os repositorios documentais que fosen identificados, nomeadamente nos espolios dos coros populares, das entidades de mutualistas creadas pola colectividade galega nas capitais do Río da Prata, das familias que custodiasen testemuñas da actividade teatral galega e dos teatros de cámara. Os datos obtidos cruzaríanse cos que xa estaban incorporados ao relato historiográfico, dunha parte, e, doutra, cos levantados da prensa escrita –nun demorado proceso de investigación que permitise establecer todos os seus vínculos e corrixir as informacións dadas até hoxe por boas sen responder aos feitos reais, situación a que teríamos chegado por moi diversas razóns.

Finalmente, todo ese material sería incorporado a un base de acceso libre en que, xunto cos datos, se incluísen tamén dixitalizacións de materiais de moi diverso tipo –cartaces, fotografías, críticas, programas etc.– asociados á información.

Os frutos de toda esta investigación foron dados a coñecer no volume *Alicerces teatrais en Galiza: unha achega de fontes, fundamentos e feitos (1952-1975)* (Oti Ríos) e o proceso de revisión e progresivo completado do relato historiográfico do teatro galego a partir dos novos datos deu como resultado un número importante de artigos –Acuña;

Tato 2021 e 2022; Biscainho-Fernandes 2022a e 2023a; Rei Castro; López 2024 e 2025—e de capítulos de libro —a maioría deste últimos integrados nos volumes *Elsinor no Finis Terrae. Estudos transversais sobre teatro galego* (Biscainho-Fernandes 2022b) e *Palcos e(n) ditadura. Perspectivas ibéricas a partir do teatro galego* (Biscainho-Fernandes & Rivadulla Costa), aos que aínda poderíamos acrescentar o publicado sobre o teatro inédito de Johán Casal (Biscainho-Fernandes 2023b).

5. Estado das fontes documentais

A pesquisa —bibliográfica, hemorográfica e nos arquivos privados de individuos e agremiacións— desenvolveuse ora no territorio administrativo galego, ora á volta dos colectivos mutualistas da chamada Galiza Ideal, nomeadamente en Buenos Aires e Montevideo.

Perante o feito de non ter existido programas de dixitalización maciza da documentación de interese para este traballo, a consulta en liña viuse reducida, na práctica, ao vaciado da prensa accesíbel en versión electrónica en *Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia* (<https://biblioteca.galiciana.gal/gl/inicio/inicio.do>) e no *Repertorio da Prensa da Emigración Galega do Consello da Cultura Galega* (https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/coleccion.php?id=406).

O resto da investigación fíxose presencialmente nos arquivos que aínda conservan os coros populares, os teatros de cámara e os centros americanos de migrantes galegos, ben como nas valiosísimas coleccións documentais custodiadas de maneira case heroica polas persoas herdeiras dalgúns dos protagonistas da actividade teatral galega da altura. O levantamento de axentes, títulos, datas, representacións e todos os elementos que puidesen constituírse en nós da base, atinxiu tanto cartelaría, fotografías, programas de man etc., canto a información, as crónicas e as críticas recollidas nas publicacións periódicas promovidas por algunhas destas entidades, case todas elas na emigración. Neste último grupo foron de especial importancia os xornais publicados polos centros provinciais de Buenos Aires —*Orzán*, *Lugo*, *Lérez* e *El oreño*—.

Constatouse rapidamente que, para alén da enorme dispersión de todo este material documental, as condicións de conservación do mesmo nen sempre eran as mellores e que a situación era especialmente grave para os arquivos das sociedades galegas nas capitais do Río da Prata. O sociólogo e historiador Ruy Farías ten focado recentemente algunhas das lamentábeis circunstancias que poñen en risco a preservación deste acervo nas sociedades da colectividade galega de Buenos Aires: desde a quebra do Centro Gallego e a posterior intervención do Estado arxentino á desestruturación e malas condicións de conservación da masa documental do Centro Galicia; desde casos de recusación dos últimos directivos de sociedades microterritoriais —como a de Noia-Rianxo— aos pedidos de investigadores para acceder aos materiais custodiados, ao esgazamento dos corpus documentais “en escuras circunstancias [...] contrariando o principio básico de manter a unidade de patrimonio documental, e tamén as leis arxentinas e internacionais sobre o tráfico de documentos” —caso do Centro Republicano Español—; desde os “préstamos” a concellos galegos que aínda non foron devolvidos, ás sociedades que desaparecen sen legar a súa documentación —ficando sen utilidade, a modo de fetiches, no domicilio particular dalgún dos seus últimos directivos “ata que un día morren, e os seus fillos ou netos se atopan con eses vellos papeis que, por ‘inservíbles’ e carentes de importancia para eles, acaban no lixo”... Un cadro que leva o especialista na historia do movemento migratorio galego a cualificar a maior parte das actuacións como desleixadas, un comportamento que se vería reforzado pola difícil situación que está a atravesar a República Arxentina:

Son varios os síntomas desa debilidade: a insuficiencia para chegar a fin de mes de moitos xubilados que pasaron décadas loitando polo porvir dos seus fillos, ata caer na falta de perspectivas actual; a atomización organizativa das asociacións étnicas e as disputas polo seu liderado, que impide que se poida constituír unha única colectividade con institucións fortes e representativas; a súa dependencia de axudas económicas de diversas institución de Galicia, non só da Xunta, senón tamén de concellos e deputacións; a ausencia de proxectos que (salvo distinguidas excepcións como o Instituto Argentino Gallego Santiago Apóstol, creado en 1989) consigan atraer cara á colectividade o zume novo das xeracións de fillos e netos de inmigrantes; a falta de iniciativas e de presenza forte e articulada –aínda que si existe dispersa e atomizada– na esfera pública arxentina... (Farías).

O escenario tamén distaba moito de ser ideal no que di respecto da salvagarda da documentación asociada á práctica dramática no interior da Galiza durante as décadas de réxime franquista, pois non é infrecuente que o falecemento dalgún dos protagonistas desa actividade poña en perigo o material que custodiaban ou que os colectivos non poidan manter a documentación nas mellores condicións.

Embora se teñan producido certos esforzos de catalogación ou dixitalización, a dura realidade é que está gravemente ameazado o futuro inmediato de todo ese patrimonio, imposibilitándose consecuentemente a súa patrimonialización. Máis unha razón que xustificaba a creación –no ámbito concreto da actividade escénica– dunha base de datos como a que almexábamos.

6. Deseño e implementación da Base de Datos do Teatro Galego 1936-1973

Na reflexión previa sobre a natureza da base de datos que se visaba construír, despontaron algúns presupostos en que ela se asentaría: (1) un teor decididamente escenocéntrico –que, dalgunha maneira, intentaríamos conxugar coa relevancia tradicionalmente asignada no ámbito académico ao texto dramático; (2) que a ferramenta tivese un interior altamente densificado –composto pola urdidura de relacións entre os factores que o integraban–, mais que a interacción coa mesma fose o máis sinxela posíbel, e (3) que os datos e a información nela recollida estivesen respaldados con documentos dixitalizados –en concreto, todos aqueles que estaban en risco de desaparecemento.

Sen pretender imitalos ou reproducilos na íntegra –o que, de resto, ficaba fóra do noso alcance–, foron dous os modelos de referencia para o desenvolvemento da *Base de Datos do Teatro Galego 1936-1973*. Dunha parte, a base de datos do Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música do Ministerio de Cultura do Goberno de España (www.teatro.es). Doutra, a CETBase viabilizada desde o ano 1992 polo Centro de Estudos de Teatro da Facultade de Letras da Universidade de Lisboa co financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian (<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>).

A experiencia desta última –acumulada durante máis de trinta anos de tentativas, erros e acertos– foi coñecida a través do contacto directo coas especialistas envolvidas na súa creación e manutención, con especial destaque para as investigadoras Maria João Brilhante e Sebastiana Fadda –que acompañaron o deseño da nosa base e testearon a súa versión beta providenciando valiosas recomendacións derivadas da súa experiencia no mencionado correlato portugués.

Antes de entrarmos en pormenores, tres premisas foron tiradas do *know how* das persoas que fixeron posíbel a CetBase: era preciso anticipar, na medida do posíbel, a obsolescencia tecnolóxica; tiña de ser considerada a hipótese dunha posterior extensión da base, e, aínda que ía ser externalizada a súa implementación, non deberíamos perder o control sobre o dominio.

The screenshot shows the header of the RPT G website. On the left is the logo 'RPT G' with '1936, 1973' below it. To its right is the text 'Recuperación do patrimonio teatral da Galiza (1936-1973)'. Further right are three navigation links: 'PROXECTO', 'RESULTADOS', and 'CONTACTO'. The main heading is 'Base de datos do Teatro Galego 1936-1973'. Below this is a search bar with the placeholder 'Título/Nome' and a dropdown menu showing '-- Selecciona un campo --'. A red button with a magnifying glass icon and the text 'Buscar' is positioned below the search bar.

<https://rptg.gal/busqueda>

Unha das principais preocupacións da altura era resolver como introducir na nosa rede de datos a incerteza –isto é, como debíamos proceder con información que achásenos valiosa mais que aínda non tivese conducido á definición de entradas concretas. O mesmo acontecía coas fontes de que procedía a información, pois en moitos casos podíamos dispor de datos non coincidentes e, non tendo no momento a maneira de resolver a contradición, tampouco queríamos perdela até que a investigación resolvese as inconsistencias. Estas podían cifrarse en discordancias en relación con datas de estrea, por exemplo, ou –o caso máis frecuente– a imposibilidade de desambiguar axentes.

As especialistas da CETBase partillaron xenerosamente a maneira en que tiñan resolvido esta cuestión: incorporar nos formularios en que ían ser introducidos os rexistros unha casa oculta á vista dos usuarios –que nunca ía ser visibilizada nos resultados das procuras– en que se gardasen as notas internas que precisaren de esclarecemento: por outras palabras, todas aquelas incertezas que nalgún momento deberían ser elucidadas. Aquí se recollerían, por exemplo, dúbidas sobre a identidade dunha persoa da cal non tivésenos moitos datos. Un caso significativo foi o da actriz da Compañía Galega de Comedias Maruxa Villanueva “Señora de Lugo”, ocultada polos mecanismos patriarcais da altura e cuxos indicios da posíbel identificación foron inicialmente acumulados nesa casa oculta á espera de que investigacións posteriores –ou a propia serendipia– permitisen o seu recoñecemento.

Xa na etapa do deseño, acordouse evitar as entradas isoladas que non mantiveren ningunha relación con outros factores: pola súa propia natureza, calquera elemento –texto, produción, persoa...– que fixese parte do teatro galego daquela altura tiña que participar da súa rede de relacionamentos. Desta maneira, un texto dramático estaría vinculado como mínimo á persoa responsábel da súa autoría; se ademais fora publicado, xa tiñamos conexión, no mínimo, cunha editorial e coa capa do libro –un documento–, e, no caso de ter sido levado aos palcos, podería ser ligada a un colectivo dramático e ás persoas que puxeran en pé a produción. E así con calquera outra entrada: xuntamente coa ficha de descrición –en que se recollería toda a información relativa a esa entrada– forneceríanse lapelas correspondentes ás outras entradas que mantivesen algún vínculo directo con ela.

Relativamente á información desa ficha de descrición, decidiuse incluír na versión reducida –a primeira que devolve a procura antes de expandir un dos resultados– datos que axudasen a desambiguar ese elemento, nomeadamente en caso de coincidencia de denominación. Así, para o caso das persoas, por exemplo, indicaríanse as datas e lugares de nacemento e morte, ben como o(s) traballo(s) realizado(s) no ámbito teatral, nunha nómina que finalmente abranxeu nove clases: actriz/actor, director/a, dramaturgo/a, escenógrafo/a, técnica/o de son/iluminación, música/o, figurinista, tradutor/a e outra (incorporada en previsión de nos defrontar con tarefas non previstas inicialmente).

Fernando Iglesias "Tacholas"				
[Fernando Luís Iglesias Sánchez]				
Ficha	Produccións escénicas	Textos dramáticos	Entidades	Documentos
Nacemento: Ourense (1909)				
Falecemento: Buenos Aires (1991)				
Actividade(s): Actriz/Actor, Director/a, Dramaturga/o				

Resultado da procura de “Tacholas” na categoría Persoa. Para alén do nome completo entre parénteses –visto que algunhas persoas poden ser coñecidas por alcumes ou empregar artisticamente só unha parte do mesmo–, achéganse verbetes dos elementos asociados a esta entrada que se exhiben cando se preme sobre eles (figura seguinte).

Base de datos do Teatro Galego 1936-1973				
← Volver ao buscador				
Fernando Iglesias "Tacholas"				
[Fernando Luís Iglesias Sánchez]				
Ficha	Produccións escénicas	Textos dramáticos	Entidades	Documentos
Cousas de rapaces				
Tacholas no tranvía				

Entre as primeiras decisións estivo tamén o establecemento das categorías en que se clasificarían os elementos introducidos na base e determinar se ía ser posíbel acceder a todas elas desde a procura inicial. A opción escollida foi limitalas ao máximo para non condicionar o acceso á rede subxacente de relacionamentos ao coñecemento inicial da persoa usuaria. Isto é, se alguén quixese procurar unha persoa, non sería preciso saber se tiña participado no campo teatral galego como dramaturga, intérprete, figurinista etc. Almexábase un alto grao de usabilidade.

Destarte, as categorías ficaron reducidas a seis, das cales só catro estarían dispoñíbeis como vía de acceso. Estas serían: Persoa, Entidade, Producción escénica, Texto dramático, Edición e Documento. As dúas últimas só aparecerían no *output* das procuras, polo que non se podería iniciar unha consulta introducindo o nome dun documento concreto –para alén de resultar moi difícil asociarlle unha identificación que coincidise co que puidese ser introducido na busca, a persoa usuaria tampouco coñecería de partida cales estaban introducidos na base– ou unha edición concreta dunha peza dramática –que sempre remitiría ao propio texto, polo que a procura podería ser iniciada desde el.

Base de datos do Teatro Galego 1936-1973	
Título/Nome	✓ -- Selecciona un campo -- Persoa Entidade/Colectivo/Espazo/Editora Producción escénica Texto dramático
Q Buscar	

Categorías en que se pode iniciar unha busca.

Por exemplo, as crónicas dun espectáculo publicadas na prensa –documentos, por tanto– só se mostrarían asociadas a outra das categorías –produción, colectivo, texto dramático ou persoa– e non sería posíbel procuralas de inicio. O mesmo sucedería coas diferentes edicións dun texto dramático.

No afán de reducir ao mínimo as categorías e evitar a distorsión que representarían os sinónimos –grupo/compañía/cadro dramático...–, reuniuse na categoría Entidade todo aquilo que non fose documento, persoa, produción escénica ou texto dramático. Así, foron etiquetadas como Entidade os festivais, os teatros, as editoras e os colectivos dramáticos.

Base de datos do Teatro Galego 1936-1973

Título/Nome

Entidade/Colectivo/Espazo/Editora

[← Volver ao buscador](#)

« 1 2 3 ... 17 »»

Aula de Cultura da Caixa de Aforros da Coruña e Lugo en Santiago de Compostela Sala/Teatro Santiago de Compostela
Aula Magna do Colexio Maior Fonseca Sala/Teatro Santiago de Compostela
Aula Teatral do Liceo de Betanzos Colectivo dramático Betanzos
Bibliófilos Gallegos Editora Santiago de Compostela

Exemplos da tipoloxía de entradas na categoría Entidade.

A elevada casuística asociada ás postas en escena –en que encontrábamnos *reprises*, diferentes elencos para un único espectáculo, postas en escena separadas no tempo dun mesmo texto a cargo dun colectivo etc.– fixo igualmente necesario desambiguar a categoría Producción escénica. A pregunta era: coa limitada información ao noso alcance, cando consideraríamos que determinadas representacións –funcións– estaban asociadas a unha única produción e cando as vincularíamos a producións diferentes? A solución adoptada foi que cando un grupo retomaba unha encenación tal como tiña sido feita polo colectivo no pasado –recente ou non– ou nos casos en que algúns intérpretes eran substituídos –mantendo todo o demais– seguía sendo a mesma produción. Contrariamente, se, aínda que fose co mesmo elenco do mesmo colectivo, o formato mudaba –isto é, cando se producía algunha novidade dramaturxica, se alteraba a escenografía ou se realizaba calquera outra transformación a respecto da posta en escena previa– esas funcións ían ser asociadas a unha produción diferente. En todos os casos, ademais, as producións serían designadas polo título do espectáculo, o título da(s) peza(s) dramática(s) en que se basease –habitualmente coincidentes, como sabemos, coa excepción dos espectáculos que empregan máis dunha peza–, o ano e o lugar de estrea. Caso varios colectivos realizaren no mesmo ano versións diferentes do mesmo texto dramático, acrecentárase o nome do colectivo na ficha expandida.

Así, por exemplo, temos dúas producións diferentes de *Os vellos non deben de namorarse* realizadas no ano 1961 e estreadas respectivamente nas cidades da Coruña e Santiago de Compostela. Só ao abrir cada unha das fichas aparece o colectivo dramático responsábel da produción, xunto coa ficha correspondente.

Unha grande dificultade xurdida cando xa se tiña concibido a estrutura medular da base de datos foi o tratamento que se ía dar ás traducións, visto que ía operar o criterio filolóxico para introducir un texto dramático: ou sexa, só terían cabida as pezas escritas

en galego. Porén, rapidamente deparamos con espectáculos creados a partir de traducións. Nestes casos, como identificaríamos a súa autoría? De introducirmos no entramado de relacións o autor de *Antigone*, por exemplo –encenada repetidas veces desde 1959–, Jean Anouilh constaría a todos os efectos como un dramaturgo galego. Por outro lado, non existía a posibilidade de deixar sen preencher a casa de paternidade do texto, porque nese caso aparecería como obra anónima. A vía que se achou para resolver esta situación foi permitir que na ficha de rexistro de títulos dramáticos estes se puidesen asociar quer a un/unha autor/a –cando o orixinal era en lingua galega– quer a un/unha tradutor/a –caso estivese transposto á nosa lingua desde outro idioma–, coa correspondente indicación da obra orixinal e da súa autoría. Así sendo, a ficha da *Antígona* encenada, entre outros, polo TEU compostelán recolle a seguinte información:

Base de datos do Teatro Galego 1936-1973

[← Volver ao buscador](#)

Antígona

Ficha
Edicións
Producións escénicas
Documentos

Tradutor/es: Ramón Silva [Ramón Silva], Xosé Luís Franco Grande [Xosé Luís Franco Grande], Xosé Manuel Beiras [Xosé Manuel Beiras
Torrado]

Tradución para o galego da peza de Jean Anouilh *Antigone*.

Outros problemas similares foron aparecendo na fase de introdución dos datos, mais, no xeral, non supuxeron desafíos tan grandes como o referido ás traducións.

Chegados a este estadio do proceso, realizamos a penosa constatación de que a incorporación de entradas en absoluto ía ser un procedemento rápido ou mecánico: a maioría da información nacía no decurso da investigación e, por unha cuestión de rigor, foi acordado que só serían introducidos os datos que previamente fosen debidamente contrastados, para escaparmos dos efectos tanto das deturpacións –inocente ou propositadamente transmitidas, que de todo había–, canto do marco androcéntrico, da proxección de relatos historiográficos de base franquista ou construídos cos déficits democráticos referidos no comezo deste artigo.

Todo foi, pois, moi demorado, artesanal e delicado, mantendo sempre criterios consistentes, deixando marxe á incerteza –mais de maneira oculta, como xa se referiu– e evitando a transmisión de información errada. Lembremos que, para alén do volume de Francisco Oti (2022), en que se recollían os frutos da investigación derivada do proxecto, os limitados repertorios, listaxes ou coleccións de datos de que se dispuña –e que puidesen ser volcados na base– eran todos moi fragmentarios e incompletos. Desta maneira, a inserción de entradas discorreu sempre en paralelo aos procesos de indagación e análise. No fin de contas, nada puido ser delegado ou mecanizado.

7. O que xa temos: resultados, primeiras conclusións e posíbeis melloras

A incorporación de entradas e documentos na *Base de Datos do Teatro Galego 1936-1973* continúa realizándose, mais no momento da redacción deste artigo os números en cada unha das categorías eran os que seguen: 875 persoas, 163 entidades, 175 producións escénicas, 240 textos dramáticos, 95 edicións e 619 documentos.

A primeira valoración positiva que consideramos que debe ser realizada é o feito de termos dixitalizado máis de seiscentos documentos –fotografías, cartaces, cadernos de dirección, deseños de vestiario, programas de man etc.–, o que nos leva a afirmar que foi atinxido nun alto grao o propósito de axudar a patrimonializar a masa documental descrita

na sección 5 deste artigo, permitindo o acceso libre á mesma. Neste sentido, as dixitalizacións constitúen un auténtico tesouro da base.

Base de datos

do Teatro Galego 1936-1973

← Volver ao buscador

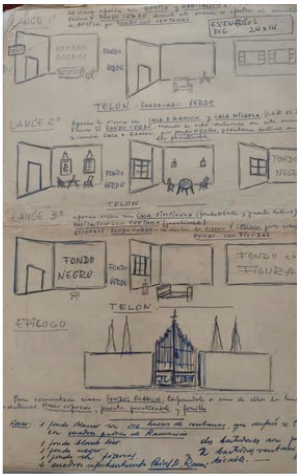
Os vellos (1961) - Caderno de dirección (decorados)

[Rodolfo López-Veiga]

Ficha

Produccións escénicas

Entidades



Procedencia: Arquivo particular de Rodolfo López-Veiga

Tipo de documento: Fotografías

Exemplo de reprodución de documentos. Neste caso, unha páxina do caderno de dirección de Rodolfo López-Veiga para a posta en escena de *Os vellos non deben de namorarse* en Compostela no ano 1961 a cargo do grupo de teatro do coro Cantigas e Agarimos.

Outro dos obxectivos que podemos considerar alcanzado é o da visibilización das mulleres participantes na actividade dramática galega, moi presentes na nómina recollida na *Base* a pesar dos enormes obstáculos interpostos polo marco patriarcal –tanto para elas asumiren na altura tarefas nos colectivos teatrais como para que os medios se fixesen eco do seu traballo e reproducisen os seus nomes.

Alén diso, antes mesmo de análises máis demoradas, xa poden ser adiantadas as primeiras conclusións, nalgúns casos contraintuitivas e que apuntan para a necesidade de reformular ou matizar certos aspectos do relato historiográfico do teatro galego maioritariamente asumido até hoxe. A máis evidente é o elevado número de producións escénicas e de persoas participantes nas mesmas, que non se axusta enteiramente coa paixase debuxada pola historiografía teatral –case desértica no interior da Galiza e, no caso da colectividade galega nas capitais do Río da Prata, restrinxida aos vultos da emigración e do exilio e, en boa medida, limitada aos títulos totémicos da nosa literatura dramática.

No entanto, as persoas que puxemos en andamento a *Base de Datos do Teatro Galego 1936-1973* somos conscientes tamén –lonxe de triunfalismos inmovilizantes– que hai aspectos que poden e deben ser mellorados cando as condicións así o permitiren. Entre eles, refinarmos a visualizacións dos documentos e que estes poidan ser descargados de maneira directa.

Obras citadas

- Acuña, A. “Notas sobre o Padroado Rosalía de Castro e a conformación do teatro galego durante o franquismo.” *Follas Novas. Revista de Estudos Rosalianos* 8 (2023): 134-143.
- Axeitos, X. L. “El teatro gallego en el exilio.” En M. Aznar Soler ed. *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona: GEXEL, 1999. 135-143.
- Barro López, O. (comisariado). *Malas linguas*. A Coruña: Deputación Provincial, 2019.
- Biscainho-Fernandes, C.-C. “A Farsa das Zocas: un elo teatro entre dous tempos distantes.” En R. Carballo Calero. *Farsa das zocas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020. 17-83. [en liña]: <https://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4365>.
- . “The Emancipatory Praxis of Women in Galician Emigration and Exile Theatre in Buenos Aires during the Mid-Decades of the Twentieth Century.” *Humanities* 11-85 (2022a): 1-10. DOI: 10.3390/h11040085.
- ed. *Elsinor no Finis Terrae. Estudos transversais sobre teatro galego*. Oxford/Berna/Berlin/Bruxelas/New York, Viena: Peter Lang, 2022b.
- . “A representación en Buenos Aires dun fragmento d’O Mariscal de Cabanillas e Vilar Ponte no marco dun festival de apoio aos sublevados franquistas.” *Abriu* 12 (2023a): 107-131. DOI: 10.1344/abriu2023.12.7.
- . “Os rascuños dramáticos inéditos de Johán Casal: pensamento, estética e designios.” En V. Tocco, F. Araújo & C. Ascenso André eds. *Mundos de língua portuguesa. Olhares cruzados (II). Reflexões interartes sobre Cultura e Teoria literária II*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023b. 339-358. DOI: 10.14195/978-989-26-2532-4.
- Biscainho-Fernandes, C.-C. & D. Rivadulla Costa eds. *Palcos e(n) ditadura. Perspectivas ibéricas a partir do teatro galego*. Oxford/Berna/Berlin/Bruxelas/New York/Viena: Peter Lang, no prelo.
- Bourdieu, P. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Callón, C. *O libro negro da lingua galega*. Vigo: Xerais, 2022.
- Coello Rodríguez, A. *Airiños. 90 anos de teatro do pobo*. A Coruña: Deputación Provincial, 2023. [en liña]: https://www.dacoruna.gal/files/7316/7766/2165/042644_LIBRO_AIRINOS_90_ANIVERSARIO_WEB.pdf.
- Farías, R. “Unha ollada ao estado do patrimonio (non só teatral) da comunidde galega de Buenos Aires: historia, significación, dispoñibilidade, futuro.” En C.-C. Biscainho-Fernandes & D. Rivadulla Costa eds. *Palcos e(n) ditadura. Perspectivas ibéricas a partir do teatro galego*. Oxford/Berna/Berlin/Bruxelas/New York/Viena: Peter Lang, no prelo.
- Freixeiro Mato, X. R. “A lingua tiveran por lingua d’escravos. O autoodio como concepto sociolinguístico.” *Estudos de lingüística galega* 6 (2014): 117-137. DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/elg.6.1841>.
- López, T. “Unha obra dramática recuperada: *As estrelas están lonxe* de Manuel María.” *Moenia* 30 (2024): 1-36. DOI: 10.15304/moenia.id9026.
- . “Teatro galego durante o franquismo: o Premio Castelao (1964-1967).” *Estudios Románicos* 34 (2025): 239-252. DOI: 10.6018/ER.606751.
- López Silva, I. “Ramón de Valenzuela e o teatro: exilio escénico en Buenos Aires.” *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* (2003): 28-41.
- Míguez Macho, A. “Un pasado negado. Lugares de violencia y lugares de memoria del golpe, la guerra civil y el franquismo.” *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* 10/2 (2018): 127-151. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/8885.

- Muñoz Cáliz, Berta. “*Estos autores de hoy que infectan nuestros escenarios...: La censura teatral del franquismo y la desmemoria histórica.*” En M.J. Olaziregi Alustiza & L. Otaegi Imaz coords. *Censura y literatura*. Oxford/Berna/Berlin/Bruxelas/New York/Viena: Peter Lang, 2020. 195-212.
- Oti Ríos, F. *Alicerces teatrais en Galiza: unha achega de fontes, fundamentos e feitos (1952-1975)*. Pontevedra: Invasoras, 2022.
- Pérez Rodríguez, L. “A escena galega no exterior: o teatro do exilio e da emigración no Río da Prata.” En N. Seixas & C. Vila eds. *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 2006. 1345-1371.
- Rei Castro, M. “O pensamento teatral de Luís Seoane desde unha ollada interartística.” *Revista Galega de Filoloxía* 24 (2023): 119-131.
- Rodríguez da Torre, M. & X. M. Baamonde Silva. “Represión da lingua e cultura galegas: do franquismo á actualidade.” En A. Pena Rodríguez, M. V. Martins Rodríguez, X. M. Baamonde Silva & M. Valderrama Santomé coords. *Comunicación social e opinión pública nas ditaduras: narrativas, idearios e representacións*. Vigo: Universidade de Vigo / REFAT, 2021. 52-62.
- Salgueiro, R. “La práctica escénica en la Universidad de Santiago de Compostela entre los años 1936 y 1975.” En L. García Lorenzo coord. *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: CSIC/Instituto de la Lengua Española, 1999. 173-221.
- Santos Sánchez, D. coord. *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021.
- Tato Fontaíña, L. “O proxecto das Irmandades da Fala para a modernización do teatro.” En H. Monteagudo & D. Sánchez Vales eds. *No tempo das Irmandades: fala, escrita e prelos*. A Coruña: Real Academia Galega, 2017. 119-142. [en liña]: <https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/view/322/317/286>.
- . “Os coros e o teatro.” En L. Costa Vázquez & I. López Silva eds. *Son de Galicia. Os coros galegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2019a. 45-62. [en liña]: <https://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4337>
- . “Os vellos non deben de namorarse, de Castelao: xestación e recepción.” *Madrygal. Revista de Estudios Galegos* 22 (2019b): 241-158. DOI: 10.5209/madr.66862
- . “O teatro en Grial. Revista de cultura durante a ditadura (1963-1975).” *Signum. Revista da ABREM* 22/2 (2021): 196-224.
- . “Máis textos dramáticos de Ramón Otero Pedrayo.” *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25 (2022): 245-260.
- Villalaín, D. “La obra dramática de Eduardo Blanco Amor. Entre la emigración y el exilio.” En I. López Silva & E. R. Ruibal eds. *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2015. 108-129.