



## Documentos imprimibles

### **Unidade 11: O século XX: Vangardismo. Culminación da literatura americana. O novo teatro**

#### **Índice de contidos:**

1. As vangardas europeas
2. O Surrealismo
3. A literatura escrita por mulleres
4. A culminación da gran literatura americana. A xeración perdida
5. O teatro do absurdo e o teatro de compromiso
6. Selección de textos [material de obrigada lectura]

## 1. As vangardas europeas

Como xa vimos, no século XX a arte rompe co pasado: rexeita as normas a que se sometera desde o mundo grecolatino e experimenta unha renovación formal e expresiva mediante a creación dunha linguaxe distinta, á marxe da lóxica e a gramática. Xa non se escribe para reproducir ou imitar a realidade senón para interpretala libremente. Por iso, as obras resultantes son, moitas veces, abstractas, ilóxicas, grotescas, herméticas, provocadoras... É unha maneira de protestar contra o caos que rodea o artista: guerras, burocracia, desprezo pola creatividade e o pensamento, ameazas dos poderes militar e económico, optimismo fervente ante os adiantos técnicos, consumismo... Cando a esencia das cousas non pode descubrirse a través da razón, búscase polos camiños da intuición ou a irracionalidade.

### Debes saber que...:

Literalmente, o termo *vangarda* provén do francés *Avant Garde*, e fai referencia ao batallón militar que precede as tropas nunha batalla durante un ataque.

No terreo cultural, este termo utilízase para designar os movementos literarios, porque, segundo os seus propios escritores, teñen o papel importante de servir de guías para a cultura do momento.

Na novela, alternanse todos os seus compoñentes, como xa quedou apuntado na unidade anterior: acción, tempo, heroe, punto de vista, técnica, etc.

No teatro, tamén se producen innovacións, pois, apartándose do realismo do século anterior, dáse cabida ao onírico e ao absurdo, ao tempo que se introducen rupturas espaciais e temporais, á procura ben da participación ben do distanciamento dos espectadores, ou incluíndo todo tipo de novidades escenográficas.

En poesía o experimentalismo alcanza a súa máxima expresión cos vangardismos de entreguerras. Foron movementos de ruptura que abriron camiños inéditos á lírica, aínda que entre os seus cultivadores máis radicais non se atopan os principais poetas do século XX. Estes, sen renunciar aos achados vangardistas, continuaron buscando, cada un ao seu modo, unha poesía pura, ideal que xa fora perseguido polos simbolistas, sobre todo Mallarmé.

Simplificando a complexidade que ofrece a poesía do século XX, pódese falar de tres grupos de cultivadores, entre os que se incluíría a poesía existencialista que non se tratou na unidade anterior, onde, ao falar do existencialismo, nos centramos na narrativa. Eses tres grupos de poetas serían: vangardistas, poetas puros e poetas existencialistas. Vexámolos detalladamente:

### 1.1. Vangardistas

Rompen drasticamente coa tradición para percorreren camiños enteiramente novos. Reciben este nome os movementos estéticos que, no primeiro terzo do século XX, intentaron abrir novos camiños á arte e á literatura, á marxe da tradición. Todos eles afirman que a beleza non pode percibirse a través da realidade e das emocións, senón da intelixencia, polo que se afastan da natureza e do home. Entre eses movementos de vangarda (vangardismos) podemos salientar os seguintes:

**Futurismo:** É unha vangarda que nace en Italia con Marinetti (1876-1944) e que acabou simpatizando co fascismo. En Rusia foi cultivado por Maiakovski (1893-1930), quen, trala Revolución, se converteu en poeta dos ideais socialistas, ata que se suicidou. Este movemento realza o progreso e eleva a símbolos da civilización a máquina, a electricidade, o automóbil, o deporte... Para dotar de dinamismo a linguaxe, renega dos adxectivos e adverbios, deixan as palabras en liberdade, eliminan a puntuación e quebran a sintaxe.

**Cubismo:** É unha corrente que inicia o francés Apollinaire (1880-1918) a partires dalgúns presupostos futuristas. No libro *Caligramas* (1918) Apollinaire utiliza asociacións arbitrarias, suprime a puntuación, rompe coas normas lingüísticas e dispón caprichosamente os versos, para lograr poemas-debuxos que adoptan a forma dos temas que canta.

**Dadaísmo:** Este movemento de vangarda ten a súa orixe en Suíza da man de Tristan Tzara (1896-1963), que o leva máis tarde a París. O Dadaísmo supón un berro de rebeldía na asolada Europa de entreguerras. Negaba todo (a lóxica, a utilidade da arte e da cultura, a capacidade comunicativa da linguaxe e ata as súas propias doutrinas), sen propoñer outra alternativa que o caos e o absurdo. O seu maior mérito foi o de preparar o terreo ao Surrealismo, que naceu das cinzas do Dadaísmo.

**Ultraísmo ou Creacionismo:** Iniciouse esta estética en París e foi responsable o chileno Vicente Huidobro (1893-1948). Segundo este autor, o poeta non debe reproducir a realidade, senón creala ao chou –como a natureza crea árbores– mediante a eliminación de todo o referente real e unha gran liberdade formal: brillante adxectivación, metáforas arbitrarias, xogos de palabras, ausencia de puntuación, innovacións tipográficas...

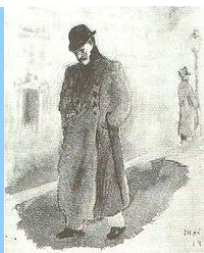
Mención especial merece o **Surrealismo**, que estudaremos no apartado seguinte.

## 1.2. Poetas puros

Buscan a esencia da poesía na linguaxe mesma, xuntando a herdanza simbolista con algúns achados das vangardas. Os mellores poetas do século XX non militaron na vangarda ou cultivaron máis dunha tendencia; conxugando a herdanza simbolista coa experimentación, perseguiron, por camiños distintos, a poesía pura, cara á que xa apuntara Mallarmé.

O trazo máis característico da maioría destes poetas é a utilización dunha linguaxe non referencial, allea á lóxica. Por isto, o lector non debe intentar comprender o poema (que non ten un sentido único senón ambiguo e múltiple); debe deixarse levar pola suxestión das palabras e das imaxes, como fai cos sons e as cores, cando escoita unha partitura musical ou contempla un cadro abstracto. A arte actual, fundindo os planos formal e significativo, conseguiu que o fondo sexa a forma. De aí o hermetismo de gran parte desta poesía, que non busca a expresión das emocións senón a captación do esencial, o transcendente, o metafísico.

En Francia, os poetas máis destacados son: Paul Valéry e Saint-John Perse.



Paul Valéry  
(autorretrato)

### Paul Valéry

Paul Valéry (1871-1945) é o máximo representante da poesía pura, que ten a súa orixe en Mallarmé: poesía esencial, cargada de ideas, sen concesións ao sentimentalismo e á retórica. En *O cemiterio mariño* (1920), poema escrito en versos clásicos de grande elegancia e precisión, utiliza o mar, contemplado desde un cemiterio, como símbolo para expresar as súas reflexións sobre o ser e a nada, o eterno e o mutable, a conciencia, o destino do home...

### Saint-John Perse

Alexis Léger, chamado primeiro Alexis Saint-Léger Léger, coñecido polo pseudónimo Saint-John Perse (1887-1975) foi un diplomático nacido nas Antillas que se exiliou a Estados Unidos a raíz da guerra da década de 1940. En *Anábasis* (1924) canta o poder civilizador da humanidade, o esforzo do home na procura do absoluto. Cunha linguaxe extremadamente elaborada, cargada de imaxes visionarias, e cuns versículos amplos e rítmicos lévanos a unha época heroica onde sentimos a presenza da natureza e de numerosos personaxes afeitos no que parece ser a creación dun imperio.



Saint-John Perse



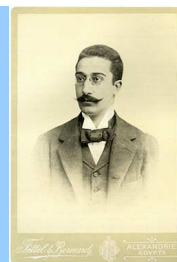
Fernando Pessoa,  
retrato de João Luiz Roth

### Fernando Pessoa

En Portugal, Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935) desdóbrase en varios heterónimos (outros *eus* diferentes a el, con vida, personalidade e obra propias) para expresar a multiplicidade do seu *eu*. Escribiu *Poemas de Alberto Caeiro* (heterónimo), *Odas de Ricardo Reis* (heterónimo), *Poesía de Álvaro Campos* (heterónimo), *Poesías*, *Poemas Dramáticos*, *Poesías inéditas*, *A Mensagem*.

### Konstantinos Petrou Kavafis

En Grecia Konstantinos Kavafis (1863-1933) difundía os seus poemas en follas soltas entre os seus coñecidos. Atraído polo pasado canta aos heroes da *Ilíada* cun afán exemplificador e como medio de evocar a fugacidade da vida e o amor, e o poder devastador do tempo.



Konstantinos Kavafis



Paul Celan

### Paul Celan

En Alemaña, o poeta máis representativo desta época é Paul Celan (1920-1970), de orixe ucraína pero escribe en alemán. O estoupido da segunda Guerra Mundial levouno a Bucarest e Viena. Desde 1948 reside en París, onde morre. En 1948 publicou o seu primeiro libro de poemas: *A area das furnas*. Despois apareceu *Papoula e memoria* (1952), *De porta en porta* (1955), *Reixa de linguaxe* (1959) e *A rosa de ninguén* (1963). A súa linguaxe poética, dentro da inclinación ao experimentalismo, ten moita influencia do surrealismo francés e da tradición romántica alemá. Na súa obra predomina o abstracto e o propiamente informal, pero, arraigado no seu tempo, móstrase algo afastado da poesía pura.

En Inglaterra e Estados Unidos debemos mencionar as figuras de Yeats, Ezra Pound e Eliot:

### William Butler Yeats

William Butler Yeats (1865-1939), irlandés, fai unha poesía que xira arredor de dous eixes básicos: a defensa da identidade nacional de Irlanda, e a exploración dos misterios psíquicos e sobrenaturais. Da primeira nace o seu interese polos mitos e o folclore da súa terra; da segunda, a abondosa e difícil simboloxía: árbores, paxaros, rosas, escaleiras, pozos... As súas obras máis coñecidas (*A rosa*, 1893, e *O vento entre as canas*, 1899), de influencia simbolista, conteñen lendas, paisaxes e lembranzas de Irlanda. En *A torre* (1928) recolle as súas preocupacións intelectuais e místicas, e a súa nostalxia do pasado. O amor e a perda da xuventude inspiráronlle tamén fermosos poemas.



William Butler Yeats



Ezra Pound

### Ezra Pound

Ezra Pound (1885-1972), norteamericano, busca en Europa modos de vida diferentes aos americanos, que non lle gustaban. Na segunda Guerra Mundial apoiou o fascismo, polo que foi acusado de traidor e recluído nun manicomio durante doce anos. Ao longo de corenta anos non fixo máis que retocar a súa obra *Cantos*, ata acadar unha das obras poéticas máis monumentais do século XX, unha especie de poema total sobre a humanidade, no que conflúen presente, pasado e futuro, e todo tipo de materiais: historia, filosofía, política, arte, relixión, experiencias persoais...

### Thomas Stearns Eliot

Thomas Stearns Eliot (1888-1965), norteamericano aristócrata que adquiriu a nacionalidade inglesa. En *A terra baldía* (1922) ofrece un panorama desolador da nosa civilización, seguindo a estela de Ezra Pound, aínda que con máis contención verbal. A través dun densísimo tecido de mitos, símbolos, metáforas oníricas e alusións culturais (a miúdo noutras linguas), expresa Eliot o sentimento de fracaso, esterilidade e desengano da sociedade de entreguerras. Trala súa conversión ao catolicismo, atenuou a visión pesimista do mundo en libros como *Catro cuartetos* (1944).



T.S. Eliot



En Italia, baixo a influencia do fascismo, os poetas inician a busca dunha lírica pura e o recurso a instrumentos técnicos que permitan unha condensación de significados e suxestións nun mínimo de elementos expresivos. Predomina a tendencia á esencia e a fuxida dos tons discursivos e elocuentes, da narración articulada e orgánica. A poética dominante antes e durante a gran guerra será a do *fragmentarismo*, é dicir, uso de composicións breves, dun discurso poético condensado, exento de oratoria e discursividade. Os poetas máis salientables son *Dino Campana* (1885-1932), autor de *Cantos órficos* (1914), *Giuseppe Ungaretti* (1888-1970), autor de *O porto sepultado* (1916) e *Alegría de naufraxio* (1919).

Ao lado do *fragmentarismo* dáse en Italia outra corrente que foi denominada *Hermetismo*. Esta poesía era de orixe francesa e caracterizábase pola brevidade, o uso da analoxía e a esixencia de rapidez e concentración que dificultaban a comprensión. Os máis salientables hermetistas serían *Eugenio Montale* (1896-1981), autor de *Ósos de sepia* (1925), *As ocasións* (1939) e *A tormenta e outras cousas* (1956); e *Salvatore Quasimodo* (1901-1968), autor de *Auga e terra* (1930), *Día tras día* (1947) e *A terra incomparable* (1958).

En España estas correntes vangardistas e outras como o popularismo, están representadas polos homes da Xeración do 27, e en Galicia, sobre todo, por Manuel Antonio, Amado Carballo e outros.

### 1.3. Poetas existencialistas e poetas sociais

Son aqueles autores que, sen renunciar ás novidades expresivas, utilizan a poesía para expresar a súa angustia interior (existencialista) ou o sentir da colectividade (poetas sociais).

## 2. O Surrealismo

O Surrealismo constitúe a maior revolución poética do século XX. Fronte as pretensións deshumanizadoras dos restantes vangardismos, o Surrealismo persegue a liberación integral do ser humano. E para isto utiliza varias vías:

- a) Facendo aboiar os seus impulsos reprimidos no inconsciente, o que leva ao desprezo da realidade común para acceder a outra máis auténtica, que está sepultada no fondo da conciencia (Freud).
- b) Comprometéndose politicamente para liberalo das inxustizas do sistema capitalista (Marx).
- c) Rescatando a linguaxe dos dominios da razón, mediante a escritura automática (o pensamento en bruto, sen ordenar nin rectificar), asociacións libres de palabras, metáforas insólitas, imaxes oníricas, etc. (Dadaísmo, Cubismo).

Os surrealistas cren profundamente na liberdade de poder imaxinar e soñar. O termo ten a súa orixe na palabra francesa *surréalisme* ('por riba do real'), que parece deixar claro que é algo que está por enriba da realidade que percibimos. Ademais, propón o esquecemento da lóxica e dá prioridade ao mundo dos soños.

O seu obxectivo é deixar voar a fantasía e darlles moita importancia aos pensamentos ilóxicos. Para iso empregan métodos creativos como a escritura automática.

O Surrealismo pretende expresar a vida auténtica liberando o pensamento da vixilancia da moral e da estética. As súas características son:

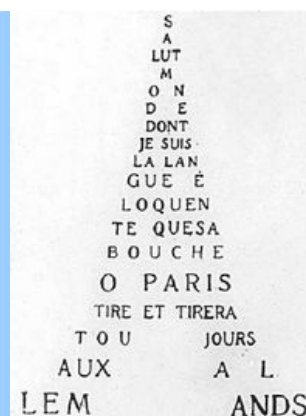
- a) A reivindicación do inconsciente e do soño. O creador é un mero transcritor do inconsciente, a inspiración está por enriba da técnica e a depuración. Así preténdese expresar a vida auténtica.
- b) A introdución nas súas obras de elementos cotiáns que, ao non deixar intervir a parte consciente, quedan descontextualizados. A crueldade e o humor aparecen tamén como contrapunto a todo tipo de sentimentos.
- c) A exaltación vital. Se Marx pretendía cambiar o mundo, os surrealistas agora queren cambiar a vida. Existe unha conciencia social para a resolución dos problemas individuais. Por iso algúns se comprometen politicamente.
- d) A incorporación das teorías freudianas relacionadas co mundo onírico.

A esta escola pertenceron os poetas franceses Apollinaire, Cendrars, André Breton, Paul Éluard, Luis Aragon e Jules Supervielle, pero tamén outros poetas que non son de Francia, como Neruda, César Vallejo, García Lorca, Rafael Alberti, etc.



Guillaume Apollinaire

Exemplo de caligrama de Apollinaire



### Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire (1880-1918) é un dos precursores do surrealismo e creador do termo *Surrealisme*. Apollinaire participou en todos os movementos de vangarda do momento; ata escribiu o manifesto *A antitradición futurista*. É o poeta da modernidade: non utiliza os signos de puntuación, recorre ao verso libre e emprega atrevidas imaxes que rompen cos moldes tradicionais. Son célebres os seus poemas pictóricos (*Caligramas*, 1918).

A obra *Caligramas*, subtitulada *Poemas da guerra e da paz 1913-1916*, mostra como os caracteres escritos e a disposición espacial das palabras nunha páxina desenvolve un papel importante á hora de transmitir un significado en cada poema, como as palabras mesmas.

Blaise Cendrars (1887-1961) era un amante das viaxes que se inspiraba en temas exóticos, especialmente na arte africana. A literatura sèrvelle para explorar todos os posibles descubrimentos poéticos, como sucede con *A prosa do Transiberiano a pequena Jehanne de France* (1913), onde, cunha técnica impresionista, expresa todas as coincidencias e simultaneidades dunha viaxe en tren.

### André Breton

André Breton (1896-1966) é o teórico e principal impulsor do Surrealismo. Moi pronto amosa un grande interese pola psiquiatría e, tras ler a Freud, creu ver na psicanálise un método capaz de meterse no mundo oculto da mente. A súa novela máis representativa é *Nadja* (1928). Nela narra a vida dunha muller nova que parece actuar nun mundo a cabalo entre a cordura e a tolemia, entre o soño e o sentido común. A súa poesía caracterízase pola abundancia de imaxes, presentadas en sorprendente asociación para o lector. Non foi escritor comprometido con ningún movemento político.



André Breton

Louis Aragon (1897-1982) foi copartícipe con Breton na fundación do Surrealismo. A súa primeira recompilación de poemas dadaístas e surrealistas, *Movemento perpetuo* (1925), deixa clara a súa facilidade para a creatividade verbal. O seu compromiso co partido comunista e coa Resistencia levouno a escribir poemas patrióticos tan sentidos e cunha elegancia tan exquisita que foi o poeta máis coñecido en Francia despois da segunda Guerra Mundial. Escribiu *Os ollos de Elsa* (1942).

Paul Éluard (1895-1952) iniciouse no Surrealismo, a partir do que desenvolveu unha lírica persoal (*Capital da dor*, 1926). Despois dos anos de 1930, a súa poesía evolucionou cara a unha maior sinxeleza. Con motivo da guerra civil española, puxo a súa poesía ao servizo de ideais políticos (*Guernica*).

Jules Supervielle (1884-1950, oriúndo de Uruguai, pasa a súa vida entre Francia e o seu país natal. A súa obra poética reflicte a preocupación por un exotismo evocado capaz de deixar entrever o misterio das cousas máis cotiás (*Gravitacións*, 1925). En canto á súa prosa, cómpre sinalar entre as súas numerosas novelas o conto titulado *A nena de altamar* (1931), na que o seu sentido do fantástico queda moi ben expresado.

### 3. A literatura escrita por mulleres

Ao longo da historia, existiron voces creadoras de obras literarias magníficas, cargadas de contido, dotadas dunha visión do mundo moi persoal, que en moitas ocasións superan en calidade e dotes literarias a autores ben coñecidos. En cambio, estas obras e as súas creadoras foron inxustamente relegadas a un segundo plano unicamente polo feito de estaren escritas por mulleres.

Se facemos un percorrido histórico na literatura universal, ao lado dos autores (homes) de cada momento, poderemos comprobar que a maioría das escritoras non tiveron *nin voz nin voto*, agás algunha escritora de fama que mereceu a atención do historiador ou crítico literario. Nomes como Safo, Leonor López de Córdoba, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Serena de Tous, Luisa de Carvajal, Josefa de Jovellanos, Flora Tristán, Víctor Catalá (pseudónimo de Caterina Albert Paradís), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Alfonsina Storni, María Teresa León, “Fernán Caballero”, etc., serven como exemplo ilustrativo.

Teremos que esperar ata tempos relativamente recentes, xa entrados no século XX, para poder falar dunha auténtica floración de escritoras, da existencia de *autoras* como tales, mesmo formando colectivos, sen esperar á mención anecdótica do crítico ou historiador do momento.



Pero, como explican os investigadores esta situación? cales son algunhas das causas que se apuntan? As razóns fundamentais que apuntan diversos estudos son de tipo sociocultural, que manifestan o predominio tradicional da figura do home sobre o da muller. No fondo, percíbese unha forte oposición de xénero (entre masculino e feminino) por razóns de natureza sexual (entre machos e femias). Sobre esta oposición, podemos citar algunhas palabras da investigadora Emma Magnunson:

«...parece que a mente humana está obsesionada por establecer sistemas, xerarquías e oposicións. Todo o pensamento occidental está baseado no concepto da dualidade e as oposicións binarias, así é como podemos clasificarnos en polos opostos, onde a xerarquía establece o bo / o malo, a actividade / a pasividade, a cultura / a natureza».

Ao ter en conta a división sexo / xénero desde o marco do sistema binario, pódese ver que existe unha oposición clara entre o home masculino e a muller. Tradicionalmente, atribúeselle inxustificadamente ao home o universo da razón, a fortaleza, o pensamento, a acción, o estable, mentres que a muller é inxustamente verbalizada desde a sensibilidade, a natureza, a impulsividade, o corpo. Isto revela unha práctica de dominación dun sexo sobre o outro, unha xerarquía establecida en que o feminino se marxina e somete ao masculino.

É relevante tradicionalmente a figura do home e, especialmente na transmisión dos valores masculinos, a do *pai*, elemento transmisor deste *saber*. O pai, xa que logo, cobra importancia capital na cultura tradicional, ao punto de que el representa o modelo de comportamento. O termo *pai*, pois, adquire un novo sentido (máis amplo, extensivo) que se relaciona co *home* mesmo en abstracto. Vexamos o que enuncia Eva Löfquist:

«Existen certos puntos de partida que nos axudan a pensar nunha xerarquía na que a muller está por debaixo do home masculino. Xa que a nena desde moi cativa está obrigada a manexar a linguaxe do pai, entendendo o pai desde unha dimensión simbólica, que nomea todo o que existe na esfera pública: as leis, a orde, o comportamento, os roles, as funcións de cada sexo na sociedade. Así é, como a nena se ve obrigada a socializarse na horda da linguaxe masculina, a linguaxe do pai, porque non existe outra alternativa. Como seres humanos, todos temos que asumir esa linguaxe, que á súa vez expresa a linguaxe da diferenza, en onde existe unha separación significativamente pexorativa entre o masculino e o feminino».

A historia literaria constrúese a partir de narrativas cuxas liñas de forza focalizan taxonomías (clasificacións) como períodos, correntes, xeracións literarias e autores consagrados polo canon literario. Este canon está construído sobre a base do sistema binario de oposición e xerarquías para o establecemento daquilo que se debe considerar como literatura de valor. Entón, as obras que entran na historia da literatura caen baixo a lente dunha política da diferenza, similar á linguaxe da diferenza, en que os autores masculinos manteñen o papel dominante e son valorados pola súa produción literaria, en canto esta expresa unha experiencia máis universal.

Mentres, a literatura feminina catalógase como unha produción que só expresa unha experiencia individual, propia do mundo feminino. É así como volven reproducirse os modelos de razón-masculinidade / natureza-feminidade. Ademais, para a súa inclusión na historia, a literatura escrita por mulleres sofre certas operacións retóricas que a confinan á marxinalidade.

A saber, a operación máis común é: as autoras femininas son tratadas en capítulos á parte e illados, outorgándolle á literatura escrita por homes a construción exclusiva de correntes literarias ou transformacións estilísticas no labor creador. Isto

reforza certa percepción nos lectores: as innovacións, as transformacións no mundo da arte e a creación son de autoría exclusiva dun puñado de homes.

O gran desafío que hoxe asome a literatura escrita por mulleres é a inversión dos estereotipos naturalizados de home – muller; trátase de mudar o *status* adquirido pola figura masculina culturalmente para acadar unha igualdade sociocultural real entre xéneros, un estatuto de normalidade no sistema literario, sen que se produza tampouco unha oposición entre sexos.

Esta modificación semántica de ambos os polos do sistema binario procura a construción dunha linguaxe máis libre, de respecto e consideración.

Con todo, convén atender as seguintes liñas, que advirten sobre unha posible *fraude* de comportamento do home respecto da *recente liberdade* da muller, que pode ser só aparente. Resulta interesante reflexionar e distinguir sobre os conceptos de *liberdade* e *visibilidade* da muller:

Xa hai moitas máis mulleres que escriben, que son publicadas, premiadas, e mesmo lidas desde sensibilidades feministas ou, polo menos, desde posicións permisivas con esas propostas *outras*. Pois ben, esa mesma sensación de que “xa hai moitas mulleres que” atopámola a finais do século XIX cadrando co acceso das mulleres á vida intelectual, e sobre todo, coa popularización do sufraxismo. Como reacción contra esa emerxencia do suxeito feminino, algúns creadores dedicaron moitos esforzos a conter “tanta visibilidade” que desmontaba o modelo social misóxino e burgués. E fixérono acudindo á didáctica e a dialéctica do binomio: no polo positivo, as mulleres boas boísimas e incorpóreas, a *femme-fleur* ou o anxo do fogar, que onda nós se ampliou á viúva de vivo ou morto; no polo negativo a *femme fatale* e unha pléiade de mulleres inadaptadas e corpóreas, e por iso monstruosas. Por suposto, as escritoras non tiñan moi boa prensa (...). Desde aquela fin de século á actualidade houbo cambios tan importantes como o feito de que arestora no discurso do politicamente correcto xa non se pode falar do perniciosas que son as mulleres non domesticadas e quedarse tan feliz —algo gañamos—, pero existen outras estratexias que mediatizan e coutan ese suxeito feminino aparentemente libre. As parvas parvísimas e as malas malísimas do XIX substituíronse por un abano de mulleres aparentemente libres; coído que máis ben habería que dicir, mulleres visibles, e por iso, rechamantes. Pasemos dos modelos da ficción á consideración que teñen arestora as escritoras. A cousa mellorou moito, pero convén un sentido crítico. A priori calquera muller pode escribir o que queira, pero o asunto é moito máis complexo e non se pode caer no xogo de aparencias, non se pode confundir liberdade con visibilidade.

(H. Fernández. «Anatomía de “tanta visibilidade” das mulleres na literatura», *Madryga* 9, pp. 69-72).

Para facer patente este cambio, semella necesario darlle relevancia ao sector menos favorecido pola historia, procurando a visibilidade e reivindicando unha identidade, de aí que moitas autoras propoñan manifestamente recoñecerse baixo a *etiqueta* “literatura escrita por mulleres”. Pois ben, desde esta perspectiva, realizaremos un breve repaso da literatura escrita por mulleres.

### **O boom da literatura escrita por mulleres**

Este *auxe* tivo lugar, sobre todo, a mediados do século XX, aínda que debemos mencionar a existencia de voces anteriores moi significativas e reverenciáveis. Como exemplo destacable dentro deste crecente movemento, debemos prestarlle atención especial á **literatura latinoamericana escrita por mulleres**, como a chilena Isabel Allende (*A casa dos sete espellos*, 1975; *A casa dos espíritos*, 1982; *O meu país inventado*, 2003), Gabriela Mistral (*Sonetos da morte*, 1914) e Marcela Serrano (*Nós, que nos queremos tanto*, 1991); a mexicana Laura Esquivel (*Como auga para*

*chocolate*, 1989), Elena Poniatowska (*Lilus, Kikus*, 1954; *A pel do ceo*, 2001) e Angeles Mastretta (*Arráncame a vida*, 1985); as arxentinas Alfonsina Storni (*A inquietude da roseira*, 1916; *Poemas de amor*, 1926), María Esther de Miguel (*A hora undécima*, 1961) e Ana María Shúa (*Son paciente*, 1980); a peruana Blanca Varela (*Ese porto existe*, 1959; *O falso teclado*, 2001); e a cubana Zoe Valdéz (*Respostas para vivir*, 1986), entre outras, que conseguiron que os seus libros figuren entre os mellores considerados (e vendidos).

Son temas principais da literatura latinoamericana escrita por mulleres o colonialismo a que se ven sometidos (por parte dos españois), narrado desde a perspectiva do vencido; a valoración do autóctono (creación de heroes e espazos míticos, con nomes prehispánicos); o rexeitamento das teorías críticas feministas centroeuropeas e anglosaxonas por consideralas inoperantes no territorio *mestizo* e *crioulo*; loita pola vida, ligados a propósitos de loita e protesta (literatura comprometida); burla á censura, como efecto en contra da recesión (importancia dos xogos metafóricos).

Ao lado desta literatura, é mencionable por significativo a crecente nacemento dunha **literatura africana escrita por mulleres** que acadou especial relevancia na década de 1970, momento en que as mulleres africanas comezaron a ter acceso á escrita e mostraron firmeza fronte ao forte rexeitamento social e os enormes problemas de edición, publicación e difusión das súas obras.

Esta literatura comeza en lingua francesa con obras de tipo autobrográfico e/ou epistolar en que se presentan os desexos e frustracións das mulleres. A partir da década seguinte, percíbese un cambio tanto na forma como nos contidos: abandónase a narración en primeira persoa para centrarse no *récit de vie* ('historia dunha vida'), narrada con punto de vista heterodiexético; ademais, a partir deste momento as escritoras fixeron das súas obras verdadeiras armas de protesta, explotaron algúns temas ata entón considerados tabús na literatura africana, e intentaron encontrar e mostrar novos camiños para o futuro da muller africana. Por isto, adóitase distinguir dous tipos de xeracións de escritoras, as anteriores e as posteriores a 1980.

Se lle prestamos atención á **literatura castelá escrita por mulleres**, debemos mencionar unha longa nómina de autoras que escribiron en épocas relativamente recentes, como Rosalía de Castro (ademais de facelo en galego), Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, todas tres galegas, María de la O Lejárraga, Carmen Laforet, Gloria Fuertes, etc.

Aínda así, o *boom* da literatura escrita por mulleres en lingua castelá comeza, sobre todo, a finais da década de 1960 e durante a década de 1970, con Josefina Aldecoa (*A ningunha parte*, 1961), Elena Quiroga (*A trampa*, 1969), Ana María Moix (*Walter, por que te fuches?*, 1973), Mercedes Roig, (*Tempo de cereixas*, 1977), Esther Ttusquets (*O mesmo mar de todos os veráns*, 1978), Carmen Martín Gaité (*O cuarto de atrás*, 1978), Rosa Montero (*Crónica de desamor*, 1979), etc.

A partir da década de 1980, destacan Soledad Puértolas (*El bandido doblemente amado*, 1980) e Ana Rossetti (*Devocionario*, 1985), Rosa Regás (*Xenebra*, 1987), Elia Barceló (*Sagrada*, 1989), Almudena Grandes (*As idades de Lulú*, 1989). Máis recentemente, Belén Gopegui (*La escala de los mapas*, 1993), Elvira lindo (*Manolito catrollos*, 1994), Irene Gracia (*Febre para sempre*, 1994), Marta Sanz (*O frío*, 1995), Dulce Chacón (*Un amor que no mate*, 1995), Juana Salabert (*Varadeiro*, 1996), Maruja Torres (*Un calor tan cercano*, 1997), Lucía Etxebarria (*Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, 1997), Espido Freire (*Irlanda*, 1998), Matilde Asensi (*O salón de*

ámbar, 1999), Laura Gallego (*Finis Mundi*, 1999), Julia Navarro (*A Irmandade da Saba Santa*, 2004), por exemplo.

Finalmente, como mostra ilustrativa dunha produción literaria próxima a nós, debemos destacar a **literatura galega escrita por mulleres**, considerado un dos poucos sistemas literarios occidentais que ten como máximo expoñente a figura dunha muller, Rosalía de Castro. Quizais sexa por isto que o xénero literario que máis explotan as escritoras galegas sexa o lírico, que destaca polo estalido produtivo a partir da segunda metade da década de 1980, cos precedentes inmediatos de Luz Pozo Garza, María Mariño, as irmáns Dora e Pura Vázquez, María do Carme Kruckenberg ou Xohana Torres, por exemplo.

Desta época, 1980, son Pilar Pallarés (*Sétima soidade*, 1984; *Livro das devoracións*, 1996), Luísa Castro (*Baleas e baleas*, 1988), Xela Arias (*Tigres coma cabalos*, 1990), Luísa Villalta (*Música reservada*, 1991; *Ruído*, 1995), Ana Romaní (*Das últimas mareas*, 1994; *Arden*, 1999), Eva Veiga (*Paisaxes do baleiro*, 1999), Helena Villar Janeiro ou Chus Pato, entre outras.

É tan importante para a literatura galega a presenza de escritoras que mesmo na década de 1990 se dan a coñecer máis voces femininas novas ca masculinas. Entre outras, son as autoras Helena de Carlos, Yolanda Castaño, Emma Couceiro, Marta Dacosta, María Lado, Olga Novo, María do Cebreiro, Estíbaliz Espinosa, Medos Romero ou Emma Pedreira. Malia que este auxe se produce na poesía, na prosa existen voces tamén destacables como María Xosé Queizán, Margarita Ledo, Luísa Villalta, Marilar Aleixandre, Inma López Silva, Ana María Arellano, Beatriz Dacosta Molanes ou Medos Romero.

#### 4. A culminación da gran literatura americana. A xeración perdida

As dúas primeiras décadas do século XX foron fundamentais para o desenvolvemento da poesía norteamericana contemporánea, que se situou á cabeza da vangarda internacional. Pero mentres na poesía (Eliot, Pound) as innovacións se consolidaron axiña, non sucedeu o mesmo coa prosa narrativa, que precisou de máis tempo.

O primeiro ataque á tradición protagonízano escritores naturalistas como Stephen Crane (*Maggie*, 1893), Frank Norris (*McTeague: unha historia de San Francisco*, 1899; *O Pozo*, 1903) e Theodore Dreiser (*Sister Carrie*, 1900). Estes autores amplían a novela con personaxes obtidos da nova realidade circundante: homes de negocios, viaxantes, proletariado urbano e rural, inmigrantes, curas desencantados e mulleres que buscan na cidade a materialización dos seus soños. Do mesmo xeito, sitúan a acción en novos lugares: pisos alugados, matadoiros, fábricas, etc.

O período decisivo do ataque final sobre o puritanismo e o conservadorismo literario (1912-1929) coincide cos anos nos que conviven o radicalismo artístico e o político. Séntese con máis forza a influencia de modelos europeos e aumenta o interese polos temas sociais como a educación, o feminismo, o psicoloxismo freudiano, a criminoloxía ou o control da natalidade.

Outro apoio procede da proliferación de revistas que dan cabida aos escritores novos. Todo isto prepara o terreo para unha nova sensibilidade que, con todo, tarda en chegar.



Na década de 1920, a sociedade norteamericana estaba ensimismada na súa opulencia. En poucos anos pasara dunha comunidade baseada na autosuficiencia a outra dominada polo consumismo. A prosperidade económica non pode evitar un fondo de inconformismo que se vai forxando nas artes; algúns aprendices de escritores senten a necesidade de buscar outros lugares onde saciar as súas inquedanzas. É entón cando París se converterá en refuxio para os exiliados intelectuais norteamericanos.

A primeira que se estableceu en Europa foi Gertrude Stein que exerceu de guía para todos os norteamericanos mozos. Outro apoio decisivo foi a librería Shakespeare and Company fundada pola norteamericana Sylvia Beach en París en 1919. Nestes escenarios formáronse a maioría dos autores que logo serían coñecidos como *xeración perdida*, nome que lles deu a mesma Gertrude Stein. Forman parte desta xeración: Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, John dos Passos e o poeta que firmaba como *e.e. cummings* (Edward Estlin Cummings). Todos eles pertencen á xeración posterior á guerra, é dicir, naceron entre 1890 e 1910. En liñas xerais, eran menos idealistas ca os maiores, e máis profesionais, posto que aos trinta anos a maioría vivían do periodismo, a literatura, a publicidade ou o cine.



Gertrude Stein

### Gertrude Stein

Gertrude Stein (1874-1946) foi, como xa se dixo, guía dalgúns dos membros da *xeración perdida*. Fixara a súa residencia en París a principios de século con seu irmán Leo. En París exerceu como mecenas de pintores e escritores como Picasso, Matisse, Juan Gris ou Apollinaire. É partidaria da disolución da trama, os personaxes, e a mímese convencional, como se reflicte nas súas obras máis representativas: *Ser americanos* (1925) ou *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933). Para chamar a atención do lector utilizou palabras sinxelas e cotiás organizadas de forma sorprendente. Insistía en que a literatura debía tratar sobre personaxes reais, obxectos reais e escenas reais da vida americana. Posiblemente a economía verbal foi a lección máis perdurable que recibiron dela escritores como Sherwood Anderson e Ernest Hemingway.

### Ernest Hemingway

Ernest Hemingway (1898-1961) é un dos máis importantes autores da *xeración perdida*. Xa desde novo iniciou un estreito contacto coa natureza e manifestou a necesidade de buscar vías de escape da cultura materialista do seu tempo. Despois duns comezos no periodismo, marcha a Europa. En París entra en contacto coa colonia de intelectuais europeos e norteamericanos, como era o caso de Gertrude Stein, Ford Madox Ford, James Joyce, T. S. Eliot e Francis Scott Fitzgerald. En 1923 publica *Tres contos e dez poemas*, coa guerra como tema recorrente. Un ano despois deixa o periodismo e establécese definitivamente en Europa. Escribe *No noso tempo* (1924), que é unha colección de dezaioito historias moi breves que xiran arredor da violencia, ás veces desde unha visión irónica e despersonalizada. Aquí aparece o xermolo do que despois será unha das súas obras máis importantes (*Adeus á armas*).

Nestes anos entra, a través do mundo dos touros, en contacto coa cultura española e así publica en 1925 *Festa*, que acada un grande



Ernest Hemingway



éxito. Logo ven *Adeus ás armas* (1929), obra na que aparecen as características da narrativa de Hemingway: autobiografismo, narración lineal, dominio da linguaxe nos diálogos, economía emocional dos protagonistas e docilidade da personaxe feminina.

Despois publica un tratado taurino (*Morte na tarde*, 1932) e a novela *Por quen dobran as campás* (1940), que apoia a causa republicana na guerra civil española. Logo aparecerá *O vello e o mar* (1952), cando xa semellaba que estaba acabado. Foi Nobel de Literatura en 1954.



F.S. Fitzgerald

### Francis Scott Fitzgerald

Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) é o cronista por antonomasia da década de 1920. Os seus personaxes, a diferenza dos de Hemingway, non son heroes endurecidos, senón seres desequilibrados, ricos e ociosos. Estamos agora nunha sociedade refinada cuxos eixes son o pracer e a arte. Pero, ao igual que en Hemingway, a morte está ao final da xornada.

As súas primeiras novelas son de formación: *A este lado do paraíso* (1920), *Os malditos e os belos* (1922) e algunhas coleccións de relatos breves como *Mociñas e filósofos* (1922) e *Contos da era do jazz* (1922). Despois aparecen obras clave como *O Gran Gatsby* (1925), e xa en declive *Tenra é a noite* (1934) e *O último magnate* (1941).

Na década de 1930, dous acontecementos van marcar a fin, non só dunha década, senón tamén dunha época: a execución dos anarquistas Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, o desequilibrio económico que provocou o crack de 1929 e os posteriores anos da Depresión.

Nestas circunstancias, é a novela social a que predomina no panorama literario, pero sen que isto supoña unha volta ao Naturalismo de principios de século; os novos novelistas aproveítanse dos achados da xeración anterior e bastantes novelas tingúense de rexionalismo. O espírito da época favorece a proliferación das novelas policiais de Dashiell Hammett (*Colleita vermella*, 1929; *O falcón maltés*, 1930; *A chave de cristal*, 1931) e Raymond Chandler (*O soño eterno*, 1939; *Adeus, boneca*, 1940).

### John dos Passos

Con todo, un dos novelistas clave desta época, John dos Passos (1896-1970), destaca polos intentos de afondar no experimentalismo da década anterior: *Tres soldados* (1921), *Manhattan Transfer* (1925). Entón aparecen as técnicas expresionistas de xustaposición, os cortes abruptos na liña narrativa e a fragmentación (procedementos que lembran a influencia do cine). Máis complexidade adquiren as innovacións técnicas na triloxía *U.S.A.: Paralelo 42* (1930); *1919* (1932); e *O gran diñeiro* (1936). Dos Passos utiliza aquí a técnica do *collage* e a fragmentación.



John dos Passos



John Steinbeck

### John Steinbeck

A segunda figura é John Steinbeck (1902-1968), máxima figura da novela social dos trinta. As súas primeiras obras son simbólicas e poéticas (*A un deus descoñecido*, 1933, e *Tortilla Flat*, 1935), pero axiña aparecen as obras sociopolíticas que son as que lle dan fama: *De ratos e homes* (1937), *As uvas da ira* (1939). Esta é a súa obra máis importante. Nela utiliza técnicas cinematográficas. Tamén é o autor de *Ao leste do Edén* (1952).

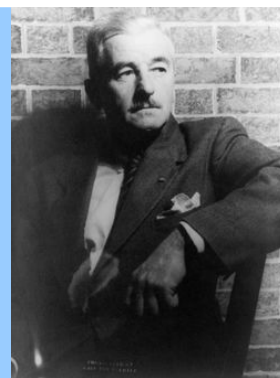
### William Faulkner

A aparición de William Faulkner (1897-1962) no panorama da literatura norteamericana supón a irrupción da periferia, do sur, na narrativa estadounidense. Cando Faulkner empeza a publicar, o vello sur é aínda unha realidade distinta. Con todo, Faulkner é capaz de remontar o voo e ir máis alá dos límites que establecían os *fuxitivos* e os *agrarios* e mostra, nas súas novelas, un fresco grandioso da condición humana, tanto no bo coma no malo.

As súas primeiras obras, *A paga do soldado* (1926) e *Mosquitos* (1927), pasaron inadvertidas. Mesmo o baleiro crítico foi total cando publica en 1929 a súa primeira obra mestra titulada *O son e a furia*. O recoñecemento chégalle despois da segunda Guerra Mundial (en 1949 obtén o Premio Nobel). En 1929 escribe tamén *Sartoris*. Faulkner fractura o tempo histórico e usa o monólogo interior, así como a multiplicidade de narradores.

Tamén escribiu *Mentres agonizo* (1930), *Santuario* (1931), *Luz de Agosto* (1932), *Absalón, Absalón!* (1936), *Descende Moisés* (1942), *Intruso no po* (1949), *Réquiem por unha monxa* (1951) e *Os rateiros* (1962). A narrativa de Faulkner proporciona numerosas innovacións.

Faulkner tamén foi guionista de cine con obras como *O lugarexo* (1940), *A cidade* (1957), *A mansión* (1959).



William Faulkner

Truman Capote (1924-1984) só se consideraba nacido no sur. Nas súas primeiras novelas maniféstase gótico, con presenza, ás veces, do onírico e o simbólico: *Outras voces, outros ámbitos* (1948), *Unha árbore da noite* (1949), e *A arpa de herba* (1951). Despois marcha a Nova York e escribe, nun estilo periodístico, *Almorzo en Tiffany's* (1958), *A sangue fría* (1966).

Pero esta época da literatura norteamericana aínda se completa con outros autores ou grupos de autores: William Styron (*Tendidos na escuridade*, 1951; *A longa marcha*, 1957; *Esta casa en chamas*, 1960, e *As confesións de Nat Turner*, 1967). A narrativa xudía (Saul Bellow, Abraham Cahan, Henry Roth, Isaac Bashevis Singer, Philip Roth, Joseph Heller e E.L. Doctorow) ou a narrativa afroamericana (Charles W. Chesnutt, Alain Locke, Langston Hughes, Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin, Toni Morrison) e os escritores disidentes e posmodernistas (Henry Miller e a *xeración beat*: Jack Kerouac, poeta, William Burroughs, novelista). Segundo avanza o século, a literatura norteamericana vai collendo novos camiños.

## 5. O teatro do absurdo e o teatro de compromiso

O desenvolvemento desta tendencia dramática ten as súas raíces a finais dos anos corenta; a súa plenitude non a acadou ata os cincuenta, e especialmente en París, onde se xuntaron unha gran cantidade de autores exiliados. Con todo, o movemento non se limitou a Francia.

Co termo *absurdo* faise referencia a aquilo que está exento de finalidade ou propósito. Os dramaturgos do absurdo non discuten sobre o absurdo da condición humana, como facían os escritores existencialistas, senón que o presentan por medio de imaxes e escenas. Baixo este nome, inclúense unha serie de escritores sumidos nas mesmas ansiedades e temores, aínda que o grupo básico está formado por Jean Genet, Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Samuel Beckett.

Todos comparten a falta de sentido da condición humana recorrendo ao abandono do enfoque racional. O seu teatro foi toda unha conmoción polo innovador das súas propostas: ausencia de historia delimitada e concreta, escasa ou nula caracterización dos personaxes, diálogos incoherentes e a persistencia de soños e pesadelos. Os dramas están baseados na protesta e o paradoxo. Critican a orde social e a condición humana, pero esta protesta parece o berro desesperado do que está atrapado e o sabe, pero está disposto a loitar ata a fin.

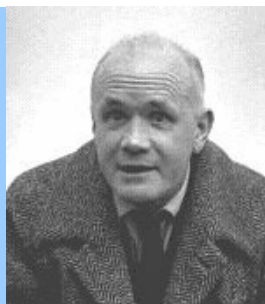
Con respecto á forma dramática, abandónase a liñalidade cronolóxica; é un teatro de situacións, de imaxes poéticas. A maioría das obras teñen unha estrutura circular pois rematan exactamente igual que empezan; outras progresan a través da intensificación da situación inicial.

Prodúcese unha desvalorización da linguaxe; abandónase a lóxica discursiva e asómese a lóxica poética da asociación ou da asonancia.

No absurdo, os espectadores atopan personaxes cuxas motivacións e accións son en gran medida incomprensibles. Así, é moi difícil identificarse. Canto menos humanos son os personaxes, máis é difícil que o espectador vexa o mundo a través dos seus ollos. Do mesmo xeito, a comicidade é un medio para inhibir esa identificación.

Os elementos que desembocan nese teatro son:

- Teatro puro de natureza non verbal coma o circo, os xograres, os acróbatas e o mimo; as cerimoniais visuais que conteñen moita teatralidade;
- o pallaso e as escenas sen sentido do teatro de Shakespeare, a Comedia da Arte, o *vodevil* e o *music hall*;
- o cine mudo e os personaxes de Chaplin e Keaton, que representan o estoicismo do home que se enfronta a un mundo mecánico que se lle foi das mans;
- o absurdo verbal e os disparates verbais, ben por medio dos xogos de palabras ou a través do uso satírico e destrutivo dos clichés lingüísticos, unha necesidade de liberarse da lóxica que xa estaba presente na poesía absurda escolástica francesa do século XVII, en Rabelais, Lewis Carroll, Laurence Sterne ou Mark Twain;
- finalmente, destacamos a persistencia e preeminencia do onírico, a alegoría e o soño.



Jean Genet

### Jean Genet

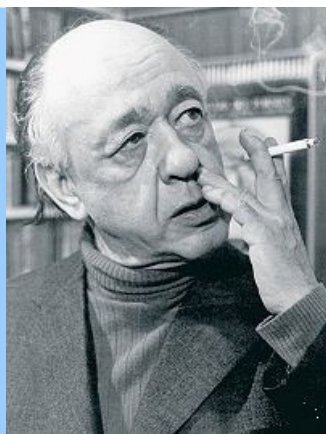
Jean Genet (1910-1986) reflicte a condición do escritor maldito, provocador e controvertido que celebra o mal e exhibe a vileza dunha sociedade desprezable. É autor de dramas como *As criadas* (1947), *Alta vixilancia* (1949), *O balcón* (1956), *Os negros* (1958), *As persianas* (1961). Nas súas obras queda patente a carga de crueldade que Artaud considera un ingrediente esencial do verdadeiro drama, adobiado cunha linguaxe sintética, a miúdo desorientadora e esplendidamente lírica, que oscila entre o preciosismo e a escatoloxía.

### Arthur Adamov

Arthur Adamov (1908-1970), armenio, exíliase en Xenebra cando a revolución bolxevique. Despois pasa a Alemaña e, xa por fin, a París. Os seus temas son recorrentes: a tiranía do amor paternal, a crueldade innata da sociedade e o absurdo da existencia humana. Escribiu *A parodia* (1947), *A invasión* (1949), *A grande e pequena manobra* (1950). Nestes dramas nunca sucede nada decisivo, agás a morte inevitable, absurda e ilóxica ao final. Despois escribe *Todos contra todos* (1953), protagonizada por seres carentes de dignidade. A partir de *Ping-Pong* (1955) e *Pier Paoli* (1957) o seu teatro é máis realista e comprometido. Por último, *O home e o neno* (1968) e *O señor moderado* (1968) representan un teatro psicoloxicamente máis flexible.



Arthur Adamov



Eugène Ionesco

### Eugène Ionesco

Eugène Ionesco (1912-1994), nacido en Romanía, pasou a súa primeira infancia en Francia. Volveu a Romanía e estudou na universidade, pero en 1945 instálase definitivamente en París. A súa primeira obra *A cantante calva* (1950) inclúe diálogos disparatados. Hai unha falta de tecido dramático compensado coa comicidade dos xogos de palabras, os malentendidos verbais e as situacións ridículas. As seguintes obras, dentro tamén do teatro do absurdo son: *A lección* (1951), *As cadeiras* (1952). Despois evoluciona cara a un drama de advertencia social: *O asasino sen plus* (1959), *O rinoceronte* (1960). Na última etapa escribe máis pausadamente co tema da preocupación polo carácter finito e o límite das posibilidades vitais: *O rei morre* (1962), *A sede e a fame* (1965), e *Xogos de aniquilación* (1970).



### Samuel Beckett

Samuel Beckett (1906-1989), ademais de novelista existencial, foi dramaturgo e, como tal, escribiu un dos dramas de máis éxito desta época, *Esperando a Godot* (1952). Tamén escribiu outros dramas de menos sona, como: *Fin de partida* (1957), *Días felices* (1961) e *Comedia* (1964), que son obras que continúan a indagación en pos da identidade. Beckett acentúa o carácter experimental da súa dramaturxia. Presenta acontecementos similares indefinidamente reiterados. A banalización alcanza todo: decorados, personaxes, acenos, espazo e mesmo a palabra. A redución da linguaxe chega á súa plenitude en *Acto sen palabras I e II* (1957-1959) e *Breath* (1971). Os temas predilectos en Beckett son o pesimismo e a absoluta falta de sentido.



Samuel Beckett

Ao mesmo tempo que se dá o teatro do absurdo, estanse producindo intentos renovadores en Inglaterra (John Osborne, Harold Pinter, Tom Stoppard). Tamén se producen outras tendencias en Francia, como o teatro da crueldade (Antonin Artaud) e o teatro social, realista e cómico (Marcel Pagnol) ou o teatro virtuoso de Jean Giraudoux, o teatro mítico de Jean Anouilh, etc.

En España, os intentos renovadores son moitos, pero certa transcendencia só a acada Benavente e, sobre todo, Federico García Lorca (*Vodas de sangue*, 1933; *Erma*, 1934; *A casa de bernarda Alba*, 1936). Despois da guerra civil Buero Vallejo (*Historia dunha escaleira*, 1949; *O concerto de San Ovidio*, 1962; *A fundación*, 1974).

## 6. Selección de textos (unidade 11)

A continuación presentámosche un conxunto de textos representativos das distintas producións literarias mencionadas ao longo da unidade. Lembra que a súa lectura é obrigatoria, e que sobre eles traballarás tanto nos exercicios correspondentes a esta unidade (de autoavaliación, de apoio e de envío ao titor) como no propio exame.

### (1)

Ese teito, tranquilo de pombas,  
Latexa entre os piñeiros e as tumbas.  
O mediodía xusto en lume traza  
O mar, o mar, sen cesar empezando...  
Recompensa despois dun pensamento:  
Mirar por fin a calma dos deuses!

Que labor de lóstregos consome  
Tantos diamantes de invisible espuma,  
E que paz, ah, parece concibirse!  
Cando sobre o abismo un sol repousa,  
Traballos puros dunha eterna causa,  
Refuxe o tempo e soñar é saber.

Tesouro estable e a Minerva templo,  
Masa de calma e visible reserva,  
Auga pestanexante, ollo que gardas



Baixo un veo de chama tanto soño,  
Ouh silencio meu!... Na alma edificio,  
Máis cima de ouro con mil tellas, teito.

Templo do Tempo que un salouco cifra!  
A un punto puro subo e afágome,  
Da miña mariña ollada cinguido.  
Como a miña ofrenda suprema aos deuses,  
O escintileo tan sereno sementa  
Na altitude soberano desdén.

Como en fruición a froita se desfai  
E a súa ausencia en delicia se converte  
Mentres morre a súa forma nunha boca,  
Aspiro aquí a miña futura fumareda,  
E o ceo canta á alma consumida  
O cambio da beira nos seus murmurios.

Mírame a min, que cambio, belo ceo!  
Despois de tanto orgullo e tan estraña  
Ociosidade, mais chea de potencia,  
A este bulideiro espazo abandónome:  
Sobre casas de mortos vai a miña sombra,  
Que me someto ao seu brando vaivén.

A fachos de solsticio a alma exposta,  
Eu sostéñote, admirable xustiza  
Da luz: luz en armas sen piedade,  
Ao teu lugar, e pura, devólvote,  
Óllame, pero... devolver as luces  
Unha adusta metade supón en sombra!

(Valéry. *Cemiterio mariño*, 1929)

## (2)

### II

A época pedía unha imaxe  
do seu aceno acelerado,  
algo para o moderno escenario;  
non, en todo caso, unha graza ática;  
non, certamente non, os escuros soños  
da contemplación cara a dentro;  
mellores mendicidades  
ca os clásicos en paráfrase.  
A época pedía principalmente un moldeado en escaiola,  
feito sen perda de tempo;  
una cinemática de prosa; non, non sen dúbida, alabastro  
ou a escultura da rima.

(Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, "E. P. Ode pour l'élection de son sepulchre", 1920.  
[Fragmento])

## (3)

O pavillón do río está roto; os últimos dedos das follas  
aférranse e fonden na mollada beira. O vento  
cruza a terra parda, sen ser oído. As ninfas marcharon.  
Doce Támese, corre suavemente, ata que acabe o meu canto.  
O río non leva botellas baleiras, papeis de bocadillos,  
Panos das mans de seda, caixas de cartón, cabichas,  
Nin outros testemuños de noite de verán. As ninfas marcháronse.  
E os seus amigos, os ociosos herdeiros de conselleiros da City,  
marcháronse, sen deixar sinais.  
Xunto ás augas do Léman sentei a chorar...  
Doce Támese, corre suavemente, ata que acabe o meu canto.  
Doce Támese, corre suavemente, pois non falo alto nin largo.  
Pero ás miñas costas en fría lufada escoito  
o renxer dos ósos, e o sorriso estendido de orella a orella.

(Eliot, *A terra baldía*, III. "O sermón do lume", 1922. [Fragmento])

**(4)**

As persoas maiores  
a que hora volverán?  
Dá as seis o cego Santiago  
e xa está moi escuro.  
Madre dixo que non demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,  
coidado con ir por aí, por onde  
acaban de pasar fungando as súas memorias  
dobradoras penas,  
cara o silencioso curral, e por onde  
as galiñas que se están deitando aínda,  
se espantaron tanto.  
Mellor fiquemos aquí sen máis.  
Madre dixo que non demoraría.

Xa non teñamos pena. Imos vendo  
os barcos, o meu é máis bonito de todos!  
cos que xogamos todo o santo día,  
sen pelexarnos, como debe ser:  
quedaron no pozo de auga, listos,  
fretados de doces para mañá.

Agardaremos así, obedientes e sen máis  
remedio, a volta, o desagravio  
dos maiores sempre dianteiros  
deixándonos na casa aos pequenos  
coma se tamén nós  
non puidésemos partir.  
Aguedita, Nativa, Miguel?  
Chamo, busco ás apalpadelas na escuridade.  
Non me vaian ter deixado só,  
e o único recluso sexa eu.

(Vallejo, *Trilce*, 1922, [Fragmento])

(5)

A miña casa, as paredes cuxa madeira fresca,  
recentemente cortada, ole aínda: estragada  
casa da fronteira, que renxía  
a cada paso, e asubiaba co vento de guerra  
do tempo austral, facéndose elemento  
de tempestade, ave descoñecida  
baixo cuxas xeadas plumas creceu o meu canto.  
Vin sombras, rostros que como plantas  
ao redor das miñas raíces creceron, parentes  
que cantaban tonadas á sombra dunha árbore  
e disparaban entre os cabalos mollados,  
mulleres escondidas na sombra  
que deixaban as torres masculinas,  
galopes que azoutaban a luz,  
enrarecidas  
noites de cólera, cans que ladraban.  
Meu pai, coa alba escura  
da terra, cara que perdidos arquipélagos  
nos seus trens que ouleaban se esvarou?  
Máis tarde ameí o olor do carbón no fume,  
os aceites, os eixes de precisión xeadas,  
e o grave tren cruzando o inverno estendido  
sobre a terra, como unha eiruga orgullosa.  
De súpeto trepidaron as portas.

É meu pai.

Arrodéano os centurións do camiño :  
ferroviarios envoltos nas súas mantas molladas,  
o vapor e a chuvia con eles revestiron  
a casa, o comedor encheuse de relatos  
enrouquecidos, os vasos vertéronse,  
e ata min, dos seres, como unha separada  
barreira, en que vivían as dores,  
chegaron as congoxas, as celludas  
cicatrices, os homes sen diñeiro,  
a gadoupa mineral da pobreza.

(Neruda, *Canto xeral*, "A casa", 1950, [Fragmento])

(6)

...E xa estarán os esteiros  
zumegando azul de mar.  
Deixádeme ser, salineiros,  
granito do salinar!  
Que ben, á mañanciña  
correr nas vagonetas,  
cheas de neve salgada,  
cara as brancas casetas!  
Deixo de ser mariñeiro,  
madre, por ser salineiro!

\*

Se a miña voz morrese na terra,  
levádea ao nivel do mar

e deixádea na ribeira.  
Levádea ao nivel do mar  
e nomeádea capitá  
dun branco navío de guerra.  
Ouh a miña voz condecorada  
coa insignia mariñeira:  
sobre o corazón unha áncora  
e sobre a áncora unha estrela  
e sobre a estrela o vento  
e sobre o vento a vela!

(Alberti, *Mariñeiro en terra*, 1924. [Fragmento])

(7)

Esta é unha novela de frustración e desengano. Nela aparecen todas as características do *estilo Hemingway*: autobiografismo, narración lineal, dominio da linguaxe nos diálogos, economía das emocións nos protagonistas e docilidade da personaxe feminina. É o *estilo duro* en que o relato da acción substitúe os desenvolvementos psicolóxicos.

## Capítulo IX

(...)

Fóra escurecera por completo, e o largo chorro de luz dos proxectores varría as montañas. Na nosa fronte había enormes proxectores montados sobre camiós. Cos que a veces un se cruzaba polas estradas durante a noite. Moi cerca das liñas de fogo, o camión parábase a pouca distancia da estrada, un oficial dirixía o foco, e os soldados asustábanse. Cruzamos a fábrica de ladrillos e chegamos ao posto de socorro principal. Riba da entrada e pola parte de fóra había un pequeno pendello de ramas verdes, e na escuridade o vento da noite facía renxer as follas que o sol secara. Dentro había luz. O comandante estaba telefonando, sentado nunha caixa. Un dos capitáns médicos dixo que o ataque se retrasara unha hora. Ofreceume un vaso de coñac. Mirei a improvisada mesa de táboas, sobre a que había instrumentos cirúrxicos que brillaban á luz, as cubetas, os frascos con tapóns de vidro. Gordini estaba detrás de min. O comandante colgou o teléfono e púxose de pé.

– Agora empeza –dixo–. Volveu á hora de antes.

Asomeime: a escuridade era completa, e os proxectores austríacos movíanse dun lado a outro das montañas que había detrás de nós. A calma durou apenas un intre máis; logo, todos os canóns que estaban detrás noso empezaron a disparar.

– Savoia –dixo o comandante.

– E a sopa, meu comandante? –dixen.

Non me oíu. Repetín a pregunta.

Aínda non chegou.

Un obús grande estalou en plena ladrilleira. Produciuse outro estoupido, e no medio do estrondo puido oírse o ruído menos estrepitoso da chuva de ladrillos e terra.

– Hai algo para comer?

– Temos un pouco de *pasta asciutta*– dixo o comandante.

– Comerei o que haxa.

O comandante falou co seu ordenanza, que desapareceu na escuridade e volveu cunha fonte de metal chea de macarróns fríos. Eu tendinlla a Gordini.

– Teñen un pouco de quixo?

O comandante emitiu uns gruñidos en dirección ao ordenanza que se volveu mergullar nas escuridades do fondo para reaparecer cun cuarto de queixo branco.

- Moitas grazas –dixen
- Será mellor que non saia.

(Hemingway, *Adeus ás armas*, 1929)

(8)

Esta novela forma parte da triloxía *U.S.A.*, conxuntamente con *Paralelo 42* e *1919*. Estas novelas desenvólvense en catro niveis narrativos diferentes: as vidas de personaxes ficticios, arquetipos americanos, que adoitan correr paralelas; as biografías de personaxes públicos de todo tipo; el newsreel, un *collage* documental con títulos de prensa, cancións, discursos; e o ollo da cámara, fluxos de conciencia que se derivan do punto de vista do novelista no seu camiño por ese mundo de imaxes fragmentadas.

“Noticiario 46”

estes son os homes por quen os fanáticos sen lei, os elementos anarquistas da sociedade deste país, estiveron traballando desde que se ditou a sentenza, e a eles uníronse ultimamente moitos bos cidadáns respectuosos da lei, enganados polos sutís argumentos de tales propagandistas

Malos son os tempos e pobres os xornais  
déixaa Johnny déixaa  
o pan está duro e a carne salgada  
é hora xa de deixala

OS BANQUEIROS AGARDAN CON  
ENTUSIASMO UNHA ERA DE EXPANSIÓN  
DÁSE POR SEGURA A PROSPERIDADE XERAL

A paixón dos alemáns polo caviar considérase un perigo para a estabilidade da moeda

OS EX COMBATENTES ESIXEN TRABALLO

Ninguén se dá de conta  
a ninguén lle importa se estou canso  
ouh que pronto esqueceron Château-Thierry!

SENTIMOS GRANDE SIMPATÍA POLOS USUARIOS  
DE MÁQUINAS DE ESCRIBIR DA CIDADE DE  
NOVA YORK

TUMULTO DE PARADOS NUNHA OFICINA DE  
EMPREGO

Os barcos no océano  
as rochas no mar  
tenme o siso sorbido  
unha muller de roibo.

(Dos Passos, *O gran diñeiro*, 1936)

(8)



Un matrimonio de anciáns invita a unha multitude á illa na que vive para que o marido poida contarlles a sabedoría acumulada tras noventa e cinco anos. O plan que ideou para salvar o mundo debe ser comunicado por un orador profesional. Os invitados (invisibles) van ocupando os seus lugares ata que o escenario está repleto de cadeiras. O vello anuncia que o orador ofrecerá o segredo; a continuación ambos se suicidan e o orador indica por signos que é xordomudo. Así é como Ionesco presenta o tema da incomunicación dos seres humanos.

### Acto III (Fragmentos)

A SERVANTA.- Esta é a cuadraxésima vez! E todos os días o mesmo! Todos os días! Non lle dará vergonza, á súa idade... pero se vai enfermar! E quedarase sen alumnas, o que lle estará ben empregado.

O PROFESOR (*irritado*).- Eu non teño a culpa! Ela non quería aprender! Era desobediente! Era unha mala alumna! Non quería aprender!

A SERVANTA.- Mentireiro!

O PROFESOR *achégase disimuladamente á SERVANTA, co coitelo ás costas*.

O PROFESOR.- Iso non lle importa a vostede! (*Trata de asestarlle unha coitelada formidable, pero A SERVANTA cóllelle ao voo o pulso e retórcello. O PROFESOR deixa caer ao chan a súa arma.*) Perdón!

A SERVANTA (Dálle dúas labazadas seguidas ao PROFESOR, con ruído e forza, e o PROFESOR cae ao chan de costas e choromiquea).- Asasino! Porco! Dás noxo! Quería facerme iso a min? Eu non son unha das súas alumnas! (*Levántao colléndoo polo pescozo, recolle o gorro, que lle pon na cabeza, mentres el, que teme que lle dea labazadas, se protexe co cóbado coma os nenos.*) Poña ese coitelo no seu sitio! Vamos! (*O PROFESOR vaino deixar no caixón do aparador e volve.*) Eu advertínlllo fai un momento: a aritmética leva á filoloxía e a filoloxía ao crime... (...)

O PROFESOR.- Si, María. Que imos facer agora?

A SERVANTA.- Imos enterrar... ao mesmo tempo que ás outras trinta e nove...Cumprirán corenta ataúdes... Imos chamar ao servizo de pompas fúnebres e ao meu namorado, o cura, a Augusto. Teremos que encargar coroas... (...)

O PROFESOR.- De todos os modos, que non sexan moi caras as coroas. Ela non pagou a súa lección. (...)

O PROFESOR.- Si, María, si. (*Cóbrea.*) Hai o perigo de que nos deteñan. Imaxínate, con corenta ataúdes... A xente asombrárase. E se nos preguntan que conteñen?

A SERVANTA.- Non se preocupe tanto. Diremos que están baleiros. Ademais, a xente non preguntará nada, pois xa está acostumada.

O PROFESOR.- De todos os xeitos...

A SERVANTA (*saca un brazalete cunha insignia, quizais a esvástica nazi.*).- Teña. Se ten medo, póñase isto e nada terá que temer. (*Colócallo o brazalete.*) Trátase de política.

(Ionesco, *As cadeiras*, 1952)

(9)

(Fragmento)

Dous moicanos grotescos, Vladimir e Estragon, dialogan dun modo lúgubre e estraño nun lugar neutro e misterioso, onde todo se repite. A aparición dunha parella sadomasoquista, Pozzo e Lucky, o verdugo e a súa vítima, engade novos elementos á ambigua simboloxía, que alude unha e outra vez a preguntas sen resposta, á nada, e a unha improbable axuda que ten que vir dun máis alá e que representa o descoñecido Godot.

VLADIMIR.- non marche aínda.

POZZO.- Voume.

VLADIMIR.- Que fan cando caen onde ninguén pode axudalos?

POZZO.- Agardamos a poder levantarnos. Despois seguimos a marcha.

VLADIMIR.- Antes de se ir dígalle que cante.

POZZO.- A quen?

VLADIMIR.- A Lucky.

POZZO.- Que cante?

VLADIMIR.- Si. Ou que pense. Ou que recite.

POZZO.- Pero se é mudo!...

VLADIMIR.- Mudo!

POZZO.- Absolutamente. Nin sequera pode xemer.

VLADIMIR.-Mudo! Desde cando?

POZZO (*furioso de súpeto*).- Non terminou de envelenarme coas súas historias do tempo? Insensato! Cando! Cando! Un día, non lle basta?, un día coma outro calquera, volveuse mudo, un día volvinme cego, un día volverémonos xordos, un día nacemos, un día morreremos, o mesmo día, o mesmo intre, non lle é de abondo? (*máis calmado*.) Dan a luz a cabalo sobre unha tumba, o día brilla por un instante, e, despois, de novo a noite. (*Tira da corda*.) En marcha!

(*Saen. Vladimir séguese ata o límite do escenario, mira como se afastan. Ruído de caída, subliñado pola mímica de Vladimir, anuncia que caeron outra vez. Silencio. Vladimir vai cara Estragon, contéplao un momento, despois espértao*).

ESTRAGON (*Acenos aloucados, palabras incoherentes. Por fin*).- Por que nunca me deixas durmir?

VLADIMIR.- Sentíame só.

ESTRAGON.- Soñaba que era feliz.

VLADIMIR.- Isto serviunos para pasar o rato.

ESTRAGON.- Soñaba que...

VLADIMIR.- Cala! (*Silencio*.) Quen sabe se está cego de verdade.

ESTRAGON.- Quen?

VLADIMIR.- Un verdadeiro cego diría que carece da noción do tempo.

ESTRAGON.- Quen?

VLADIMIR.- Pozzo.

ESTRAGON.- Está cego?

VLADIMIR.- Díxonolo.

ESTRAGON.- E que?

VLADIMIR.- Pareceume que nos vía.

ESTRAGON.- Soñáchelo. (*Pausa*.) Vamos. Non podemos. É certo. (*Pausa*.) Seguro que non era el?

VLADIMIR.- Quen?

ESTRAGON.- Godot

VLADIMIR.- Pero, quen?

ESTRAGON.- Pozzo.

VLADIMIR.- Non, por suposto que non! (*Pausa.*) Non, non.

ESTRAGON.- De todos os xeitos, levantareime. (*Levántase penosamente.*) Ai!

VLADIMIR.- Xa non sei que pensar.

ESTRAGON.- Meus pés! (*Volve sentar, intenta descalzarse.*) Axúdame.

VLADIMIR.- Durmiría mentres os outros sufrían? Acaso durmo neste instante? Mañá, cando crea espertar, que direi acerca deste día? Que esperei a Godot, con Estragon, o meu amigo, neste lugar, ata que caeu a noite? Que pasou, Pozzo, co seu criado, e que nos falou? Sen dúbida. Pero que haberá de verdade en todo isto? (*Estragon, que en van se empeñou en descalzarse, volve adormecer. Vladimir mírao.*) El non saberá nada. Falará dos golpes encaixados, e eu dareille unha cenoria. (*Pausa.*) A cabalo entre unha tumba e un patro difícil. No fondo do burato, pensativamente, o sepultureiro prepara as súas ferramentas. Hai tempo para envellecer. O aire está cheo dos nosos berros. (*Escoita.*) Pero o costume enxordece. (*Mira a Estragon.*) A min tamén, outro óllame, dicíndose: "Dorme, non sabe que dorme". (*Pausa.*) Non podo continuar. (*Pausa.*) Que dixen?

(*Vai e ven, axitando; por fin detense preto do lateral esquerdo, mira ao lonxe. Pola dereita, o rapaz da véspera. Detense. Silencio.*)

(Beckett, *Esperando a Godot*, 1953)

(10)

A acción é na casa de Bernarda Alba, de cuxo marido se está celebrando o funeral ao levantarse o pano. Bernarda ten cinco fillas: a maior, Angustias de 39 anos, é filla do primeiro home; as outras son: Magdalena, 30 anos; Amelia, 27; Martirio, 24, e Adela, 20. A avoa, medio tola, está encerrada. É importante a vella criada Poncia. Coméntase que chegou ao pobo Pepe o Romano; del están namoradas Angustias, Martirio e Adela. Ao facerse as particións da herdanza Angustias, cuxo pai era rico, ten mellor posición que as súas irmás. Concertarase que case con ela Pepe, que empeza a acudir á súa reixa polas noites. Pero Adela intenta conquistar a Pepe, e pronto se converte na segunda de bordo. Ao tempo Martirio quita a Angustias o retrato de Pepe. Bernarda, ao sabelo, sente unha grande conmoción. Todo remata co suicidio de Adela e con Bernarda reclamando silencio igual que empezara a obra.

#### Acto I (Fragmento)

(...)

(*Acaban de entrar as duascenas mulleres e aparecen Bernarda e as súas cinco fillas*)

BERNARDA.(*á CRIADA*).- Silencio!

CRIADA (*chorando*).- Bernarda!

BERNARDA.- Menos berros e máis obras. Deberías ter procurado que todo isto estivera máis limpo para recibir o dó. Vaite. Non é este o teu lugar. (*A CRIADA vaise chorando.*) Os pobres son coma os animais: parece coma se estiveran feitos doutras substancias.

MULLER 1ª.- Os pobres senten tamén as súas penas.

BERNARDA.- Pero esquécenas diante dun prato de garavanzos.

MOZA (*con timidez*).- Comer é necesario para vivir.

BERNARDA.- Á túa idade non se fala diante das persoas maiores.

MULLER 1ª.- Nena, cala.

BERNARDA.- Non deixei que ninguén me dea leccións. Sentar. (*Sentan. Pausa. Forte.*)  
Magdalena non chores. Se queres chorar, méteste debaixo da cama. Oíchesme?

MULLER 2ª (*a Bernarda*).- Empezastes os traballos na eira?

BERNARDA.- Onte.

MULLER 3ª.- Cae o sol como chumbo.

MULLER 1ª.- Fai anos non coñecín calor igual.

(*Pausa. Abánanse todas.*)

BERNARDA.- Está feita a limoada?

A PONCIA.- Si, Bernarda. (*Sae cunha grande bandexa chea de xerriñas brancas, que distribúe.*)

BERNARDA.- Dálle aos homes.

A PONCIA.- Xa están tomando no patio.

BERNARDA.- Que saian por onde entraron. Non quero que pasen por aquí.

MOZA (*a Angustias*).- Pepe o Romano estaba cos homes do dó.

ANGUSTIAS.- Alí estaba.

BERNARDA.- Estaba súa nai. Ela viu a súa nai. A Pepe non o viu ela nin eu.

MOZA.- Pareceume...

BERNARDA.- Quen si estaba era o viúvo de Darajalí. Moi cerca de túa tía. A ese vímolo todas.

MULLER 2ª (*aparte, en voz baixa*).- Mala, máis que mala!

MULLER 3ª (*o mesmo*).- Lingua de coitelo!

BERNARDA.- As mulleres na igrexa non deben mirar máis home que ao oficiante, e ese porque ten faldras. Volver a cabeza é buscar a calor da pana.

MULLER 1ª (*en voz baixa*).- Vella lagarta recocida!

A PONCIA (*entre dentes*).- Sarmentosa por quentura de varón!

BERNARDA.- Loado sexa Deus!

TODAS (*persignándose*).- Sexa por sempre bendito e loado.

(Lorca, *A casa de Bernalda Alba*, 1936)