

Documentos imprimibles

Unidade 12: O século XX: a literatura e as outras artes. O cine

Índice de contidos:

1. Literatura e cine
 - 1.1. As adaptacións das grandes obras ao cine
 - 1.2. Literatura e cine. Estudo e comparación
2. O cine como *Literatura*: os grandes filmes e guións cinematográficos do século XX. O cine como arte *literaria* de masas
3. O teatro como espectáculo total
4. A canción moderna, os grandes poetas da canción
5. Selección de textos

1. Literatura e cine

O cine débese entender en orixe como unha invención que espertou moito interese e, por isto, pasou rapidamente a converterse en atracción de feira, despois en espectáculo e hoxe en arte (a chamada sétima arte). Na actualidade, este *invento* social e culturalmente constitúe unha parte importante nas nosas vidas —como o propio fenómeno literario— aínda que, de entrada, pareza un mero elemento de entretemento.



Cinematógrafo

O cine como invento

En orixe, o que hoxe consideramos un dos grandes inventos do século pasado, o cine (abreviatura de cinematografía), redúcese ao invento dun aparello denominado cinematógrafo, creado polos irmáns Lumière, ambos traballadores no taller fotográfico de seu pai.

De maneira sinxela, podemos definilo como un aparello capaz de tratar imaxes en movemento a base de expoñer continuamente fotogramas ante un obxectivo. Realmente, é un tipo de cámara de fotos que toma unha secuencia de fotografías fixadas en rápida sucesión sobre unha película. Unha vez revelada a película, pode ser proxectada reproducindo o movemento orixinal, ao que se lle asocia o son. O resultado é un filme.

Hoxe utilízase a tecnoloxía dixital, que grava utilizando representacións dixitais do brillo e da cor de cada píxel da imaxe, no canto de quedar fixada quimicamente nunha película de celuloide (nitrato de celulosa).

Dalgunha maneira, o cine e a literatura teñen un obxectivo común, contar historias, e un dos seus elementos básicos é o mesmo, a palabra. Se o lembramos, saberemos que a linguaxe cinematográfica se desenvolveu ante o reto de narrar con claridade unha historia nun tempo determinado, sintetizando nun espazo concreto de proxección (ao redor dunha hora) centos de páxinas que constitúen un guión.

Desde as súas orixes, o cine botou man da literatura para inspirarse en canto a temas, formas, técnicas, xéneros, etc. Coa incorporación do son ao cine, foi a propia literatura a que lle cedeu a palabra ao texto fílmico de maneira que a relación entre ambas as dúas formas artísticas e expresivas foi aínda maior, descontando as características particulares de cada medio.

Hoxe, do mesmo modo que a principios do século XX, hai quen considera que o cine é un modo de expresión tan novo que, necesariamente, debe ser diferente da literatura, xa que utiliza unha linguaxe diferente, proporciona terminoloxía nova e outórgalle un enfoque distinto á arte. Pola contra, outros (cada vez menos) consideran que o cine é un produto da literatura, unha nova expresión desta.

En calquera dos casos, cine e literatura hoxe están intimamente relacionados, como veremos no apartado seguinte: o cine recibiu da literatura relatos, argumentos, formas e estilos; a literatura, neste último século, vai recibindo do cine diferentes técnicas relacionadas coa perspectiva (puntos de vista), a narración, o uso do tempo e o espazo, etc. Leamos o seguinte fragmento, que describe o vínculo que se produce entre as dúas artes:

De acordo cunha definición xa clásica, toda novela é un espello que, paseándose por un camiño, reflicte todo. Desde hai cen anos, ese espello literario coincide co espello en que se constituíu tamén o cinematógrafo. Ningún dos dous poderían ignorarse, por máis que o quixesen, así que inevitablemente terminaron por reflectirse mutuamente, prestándose, roubándose e multiplicándose entre si as imaxes e as ideas reproducidas por un e outro. A estas alturas, entón, resulta que hai moitos deses reflexos que foron e viñeron sucesivamente entre un espello e outro, ao punto de non poder discernir en cal deles empezou, e convertidos en imaxes-ideas que evolucionaron ou mudaron por completo, debido a este singular paso dun lado ao outro.

(O. Osorio, *De como o cine se converteu en pai dos escritores*)

A través dos anos, fomos testemuñas de múltiples filmes que, baseados en grandes obras da literatura, fixeron evidente a difícil tarefa de representar en pantalla as diversas imaxes e recursos literarios. Isto, sen dúbida, resultou en tantos acertos como decepcións dada a distinta natureza dos códigos empregados (escrita fronte imaxes e son). Aínda así, resulta primordial recoñecer que, se ben son dous medios distintos, non son incompatibles (máis ben son complementarios): ao fin e ao cabo, os dous soportes permiten contar historias e calan fondamente no público.

Non cabe dúbida de que hoxe en día existen moitos medios a través dos cales se pode obter coñecemento e aprendizaxe, e mesmo encher os momentos de lecer (internet, radio, televisión, literatura, etc.), cando en tempos pasados só se contaba cun libro ou cos contos que lles narraban os avós aos netos. Esta ampla diversidade pode provocar unha tendencia desfavorable para os medios literarios en tanto que se observa un predominio dos medios audiovisuais nas horas de lecer sobre os primeiros. Debemos pensar que todos os medios de lecer e aprendizaxe deben saber complementarse posto que o acceso a todos eles por igual é cada día máis necesario para o noso desenvolvemento cultural.

1.1. Adaptacións das grandes obras ao cine

Desde o nacemento do cine, como dixemos, é constante o trasfego de información e técnicas entre as dúas artes. En moitas ocasións, realízase a adaptación de obras literarias para convertelas en filmes; noutras ocasións, faise un guión –que non deixa de ser unha obra literaria– exclusivamente para o cine; e aínda, ás veces (as menos), tralo filme, escríbese a obra literaria. Hai filmes que reproducen unha época histórica literaria determinada, ou a vida dun literato, ou o relato de cómo se fixo unha novela..., o cine é rico en imaxinación e calquera idea pode converterse –con maior ou menor fortuna– en imaxes e son.

Cada vez que se produce unha adaptación dun texto literario a un texto fílmico, reábrese constantemente unha polémica: a capacidade de as imaxes e o son (do filme) de poderen recoller a esencia do texto literario (do libro). En moitas ocasións, de certo, adóitase rexeitar un filme lamentando que a complexidade do texto literario estea desprezada pola superficialidade das imaxes. Sobre esta cuestión, debemos pensar que nós, ante a lectura dunha novela, por exemplo, producimos mentalmente e con carácter puramente persoal (en función das nosas experiencias, coñecementos, etc.) o contorno en que se desenvolven os feitos (espazos, ambientes, etc.), *pómoslle cara* aos personaxes, etc. Estas expectativas que creamos pódense ver truncadas cando, despois, vemos o filme (debemos ter en conta, tamén, que o filme é o resultado da interpretación puramente persoal do director, e que se ve condicionada polo orzamento de que se dispoña para a realización da mesma, dos adiantos técnicos dispoñibles, da pericia dos actores, etc.).

Á marxe destas e doutras consideracións que se poden establecer sobre esta cuestión, referiremos a continuación un conxunto de obras cinematográficas adaptadas a partir de obras literarias. Antes, debemos mencionar que desde as orixes do cine, como comentamos, existen obras que, en maior ou menor medida, son memorables por realizaren primitivas adaptacións de textos ou fragmentos literarios, como é o caso do filme *The Kiss* (1896), de Raff e Gommon, ou a serie *Fantomas* (1911), de Louis Feuillade, que adaptou personaxes, escenas e temas propios do melodrama e do folletín.

O mago de Oz (1939), Dir. Victor Fleming. EE.UU. Un dos clásicos do cine musical americano, considerada obra de culto, baseada na obra *O marabilloso mago de Oz*, de L. Frank Baum.

Un tranvía chamado desexo (1951), Dir. Elia Kazan. EE.UU. Baseada na obra teatral de Tennessee Williams, da que tamén podemos atopar moitas outras adaptacións cinematográficas.

20.000 leguas de viaxe submarino (1954), Dir. Richard Fleischer. EE.UU. Adaptación dunha das famosas novelas de Julio Verne, das que podemos atopar moitos outros filmes.

O camiño (1964), Dir. Ana Mariscal. España. Baseada na novela de Miguel Delibes, Cóntanos a vida cotiá duns rapaces no mundo rural.



Ficha técnico/artística:

O principíño (1974), Gran Bretaña.

a) Dirección: Stanley Donen.

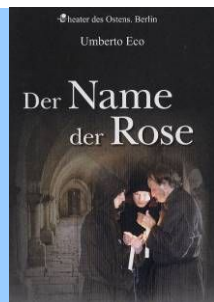
b) Sinopse: baseada na obra de A. de Saint Exupery. É unha fábula infantil para adultos. Enfróntase a racionalidade adulta á fantasía infantil que mira con outros ollos a vida, a través da relación que establece un aviadador, *alter ego* do autor, cun pequeno e estraño personaxe.

O señor dos aneis (1978), Dir. Ralph Bakshi. EE.UU. Adaptación en debuxos animados da primeira parte da obra de Tolkien.

Rebeldes (1982), Dir. Francis Ford Coppola. EE.UU. Baseada no libro de S. E. Hinton, o seu título orixinal *The Outsiders* responde fielmente ao seu contido, a historia dos que *están ao outro lado*.

1984 (1984), Dir. Michael Radford. Gran Bretaña. Baseada na novela de G. Orwell, escrita en 1.948.

O bico da muller araña (1985), Dir. Héctor Babenco. EE.UU.-Brasil. Filme que adapta a novela homónima de Manuel Puig.



Ficha técnico/artística:

O nome da rosa (1986), Francia-Alemaña-Italia.

- a) Dirección: Jean Jacques Annaud.
- b) Guión: Gérard Brach, Alain Godard, Howard Franklin, Andrew Birkin.
- c) Sinopse: A inquietante obra de Umberto Eco, levada ao cine maxistralmente por Annaud. No século XIV dous monxes franciscanos ingleses aproxímanse a un mosteiro beneditino onde se vai realizar un encontro entre as dúas ordes, enfrontadas por postura teolóxicas distintas. Estes dous monxes, os primeiros en chegar, atópanse coa confesión do abade sobre a misteriosa morte dun monxe mozo. O abade pídelle ao visitante inglés que lle axude a esclarecer os feitos.

Divinas palabras (1987), Dir. José Luis García Sánchez. España. Adaptación da obra de Valle-Inclán.

El bosque animado (1987), Dir. José Luis Cuerda. España. Adaptación da novela do escritor galego Wenceslao Fernández Flores.

A casa de Bernarda Alba (1987), Dir. Mario Camus. España. Versión cinematográfica da obra de Lorca.

Dublineses (1987), Dir. John Huston. EE.UU. Adaptación cinematográfica dun relato de James Joyce.

O túnel (1987), Dir. Antonio Orove. España. Versión, case literal, para o cine, da novela de Ernesto Sábato.

Crónica dunha morte anunciada (1987), Dir. Francesco Rosi. Francia-Italia-Colombia. Adaptación de a novela do mesmo nome do Nobel García Márquez.

Danny, campeón do mundo (1989), Dir. Gavin Miller. Gran Bretaña. Baseada nunha obra de Roald Dahl, conta a aventura dun pai e un fillo que enganan a un rico cazador.

Cyrano de Bergerac (1990), Dir. Jean Paul Rappeneau. Francia. Versión cinematográfica da figura creada polo dramaturgo Edmond Rostand.

O ceo protector (1990), Dir. Bernardo Bertolucci. Gran Bretaña-Italia Adaptación da novela autobiográfica de Paul Bowles.

Hamlet, o honor da vinganza (1990), Dir. Franco Zeffirelli. EE.UU. Unha das últimas adaptacións de Shakespeare para o cine.



Ficha técnico/artística:

O rei pasmado (1991), España-Francia-Portugal.

- a) Dirección: Imanol Uribe.
- b) Guión: Joan Potau, Gonzalo Torrente Malvido.
- c) Sinopse: Adaptación da novela de G. Torrente Ballester, *Crónica do rei pasmado*. Ambientada no reinado de Filipe IV, narra as intrigas da corte ao redor do descubrimento por parte do rei do corpo espido da máis famosa prostituta da corte, o que acendeu os desexos deste por ver núa a raíña

Beltenebros (1991), Dir. Pilar Miró. España-Holanda. A novela de A. Muñoz Molina, levada ao cine por Pilar Miró.

Madame Bovary (1991), Dir. Claude Chabrol. Francia. Adaptación de a mítica novela de Flaubert.

Colmillo branco (1991), Dir. Randal Kleiser. EE.UU. Baseada no libro de Jack London, amósanos a amizade entre un mozo e un lobicán.

O último mohicano (1992), Dir. Michael Mann. EE.UU. O clásico de aventuras de J. Fenimore Cooper, na súa última versión para o cine.

O lado escuro do corazón (1992), Dir. Eliseo Subiela. Arxentina. Recreación fílmica dos poemas de Mario Benedetti, Juan Gelman e Oliverio Gironde.

O mestre de esgrima (1992), Dir. Pedro Olea. España. Baseada na novela de intriga histórica, de Arturo Pérez-Reverte.



Ficha técnico/artística:

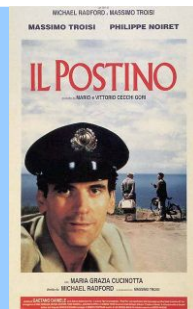
Como agua para chocolate (1992), México.

- a) Dirección: Alfonso Arau.
- b) Guión: Laura Esquivel
- a) Sinopse: Baseada na obra de Laura Esquivel, onde o amor e a gastronomía se mesturan delicadamente. Nunha pequena cidade mexicana, a principios do século XX, un mozo pídelo a man á amada, pero ao ser esta a pequena da familia debe coidar da súa nai, segundo a tradición. O mozo, como única maneira de vivir preto dela, acepta casar coa irmá maior. A moza, encargada da comida e da facenda, descobre que coas súas dotes culinarias pode conseguir o seu amado e cambiar o destino da súa familia.

A casa dos espíritos (1993), Dir. Bille August. EE.UU. Adaptación cinematográfica da obra de Isabel Allende sobre as turbulentas relacións dunha familia chilena ao longo de tres xeracións.

Tirano Bandeiras (1994), Dir. José Luis García Sánchez. España-Cuba-Italia-Portugal-México. Outra obra de Valle-Inclán levada ao cine por J.L. García Sánchez.

Mulleriñas (1994), Dir. Gillian Armstrong, EEUU. Unha nova versión do clásico de Louisa May Ascott.



Ficha técnico/artística:

O carteiro (e Pablo Neruda) (1995), Italia.

- b) Dirección: Michael Radford.
- c) Sinopse: en 1.952 o poeta chileno Pablo Neruda tivo que exiliarse do seu país e o goberno italiano concedeulle asilo nunha remota illa fronte ás costas de Nápoles. Neste filme, baseado na novela de Antonio Skarmeta, nárrese a relación que estableceu co axudante de carteiro contratado para levarlle a correspondencia. O tímido rapaz vai gañándose a confianza do poeta que o inicia no mundo da poesía e as súas metáforas e lle axuda a conquistar a súa amada Beatrice.

O can do hortelán (1995), Dir. Pilar Miró, España. Versión da comedia en verso de Lope de Vega.

Os Miserables (1998), Dir. Bille August, EE.UU. Adaptación do drama romántico de Víctor Hugo, ambientado na Francia revolucionaria do século XIX.

O avó (1998), Dir. José Luis Garci, España. Baseada na obra de Benito Pérez Galdós, sobre un indiano arruinado, obstinado en descubrir cal das súas dúas netas é bastarda.

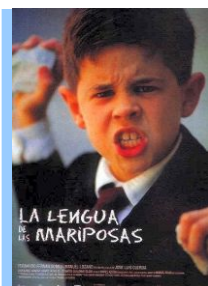
Yerma (1998), Dir. Pilar Távora, España. Adaptación da obra de Lorca sobre a traxedia dunha muller estéril.



Ficha técnico/artística:

Shakespeare namorado (1998), EEUU - Reino Unido.

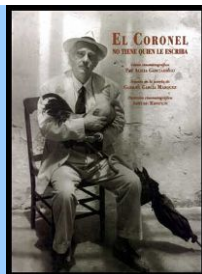
- a) Dirección: John Madden.
- b) Guión: Marc Norman, Tom Stoppard.
- c) Sinopse: Mestura personaxes históricos e ficticios, mostra os elementos inspiradores o teatro de Shakespeare: inoperantes empresarios teatrais, escritores en crise e poucas oportunidades para as mulleres. O personaxe feminino travístese para conseguir un papel nunha compañía teatral e vivir un amor imposible, convertida despois na musa de *Romeo e Xulieta*.



Ficha técnico/artística:

A lingua das bolboretas (1999), España.

- a) Dirección: José Luis Cuerda.
- b) Sinopse: presenta a relación entre un neno de oito anos e o seu mestre nos meses previos á guerra civil, baseada nun conto orixinal en lingua galega de Manuel Rivas.

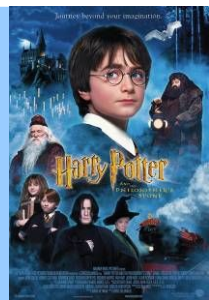


Ficha técnico/artística:

O coronel non ten quen lle escriba (1999), México-España-Francia.

- c) Dirección: Arturo Ripstein.
- d) Guión: Paz Alicia Garcíadiago.
- e) Sinopse: Baseada na obra de Gabriel García Márquez, aínda que a acción se traslada de Colombia a México, cóntanos a traxedia dun vello militar mexicano e a súa muller, coa vida rota desde que seu único fillo foi asasinado nunha pelexa de taberna. A posible venda do galo de pelexa do seu fillo para poder sobrevivir e a espera dunha carta anunciando a ansiada concesión dunha pensión, é o fío argumental deste drama.

O vello que lía novelas de amor (2000), Dir. Rolf de Heer, España-Francia-Australia-Holanda. Baseada na novela de Luis Sepúlveda sobre un vello que vive nun poboado amazónico, en contacto directo coa natureza e cuxa única distracción é a lectura nocturna de novelas de amor.



Ficha técnico/artística:

Harry Potter e a pedra filosofal (2001), Gran Bretaña, EE.UU.

- a) Dirección: Chris Columbus.
- b) Guión: Steven Kloves.
- c) Sinopse: Adaptación da obra de J.K. Rowling. Un neno orfo vive cuns tíos e un curmán, quen non o tratan ben, recibe unha carta na que se lle anuncia o seu ingreso en Hogwarts, unha escola de maxia e artes secretas. A partir dese momento, todo vai cambiar ao vivir grandes aventuras en compañía dos seus amigos Hermione e Ron Weasley.



Ficha técnico/artística:

O Señor dos aneis: a irmandade do anel (2001), Nova Celandia, EE.UU.

- a) Dirección: Peter Jackson.
- b) Guión: Peter Jackson, Fran Walsh, Philippa Boyens.
- c) Sinopse: primeira parte da triloxía que adapta a obra de Tolkien. Aínda que o universo tolkiano resulta complicado de trasladar da imaxinación lectora ao celuloide, Peter Jackson faino con bastante acerto cinematográfico: Frodo é un *hobbit* ao que seu tío Bilbo fai posuidor do poderoso Anel Único coa finalidade de destruílo para liberar aos habitantes da Terra Media.

1.2. Literatura e cine. Estudo e comparación

Como dixemos, desde os seus comezos, o cine foi totalmente dependente do fenómeno literario. A literatura comezou a fornecer de material de grandioso valor co que se crearon moitos guións cinematográficos a través dun proceso de transformación, de adaptación, para que os contidos presentados no texto literario (material escrito) cobrasen vida no texto fílmico (material audiovisual). Esta conversión fai necesaria unha transformación dos contidos semánticos, das categorías temporais, das estancias enunciativas e dos procesos estilísticos que configuran os textos. O adaptador, pois, debe transformar e reducir, o que non significa mutilar nin moito menos depreciar a calidade dunha obra literaria para convertela en filme.

Desde un primeiro momento, defendeuse o respecto e a fidelidade á letra, ao texto orixinal, aínda que non todos os escritores foron partidarios desas adaptacións. Algúns toleráronas porque consideraban que se trataba dunha ferramenta útil para achegar a cultura ao pobo. Aínda que a polémica segue en pé na actualidade, o importante é que xa non existe practicamente a clásica dependencia ente as dúas artes, entre outras cousas porque o cine tamén lle prestou e aínda lle presta tan bos servizos á literatura como esta o fixera antes. Proba disto son as magníficas adaptacións de novelas que seguen a realizarse no cine e que ofrecen un dobre servizo: por unha parte, facilítanlle o coñecemento da obra ao lector sen ter que ler o libro, algo que pode estimular a posterior lectura; por outra, o propio lector da novela confronta a súa lectura ou interpretación coa do director do filme ou sente o desexo de vela.

Pero tamén se deron e danse na actualidade estudos sobre as interferencias entre ambas as artes. Xa na década de 1930 se levantaron algunhas voces en contra da orientación literaria do cine, mesmo se considerou pexorativo o concepto de *cine literario*. E tamén se deu unha certa desconfianza dos escritores respecto do cine, porque consideraron que este se estaba a apropiar de parcelas propias da literatura. De aí que se propugnase un estilo cinematográfico fronte ao estilo literario, o que levou ao cine a converterse nun competidor da literatura. De feito, os vangardistas celebraron con entusiasmo a aparición do cine e a súa relativa independencia da literatura, pois, segundo eles, aquel dicía as mesmas cousas que eles querían dicir e respondía ás demandas dunha arte nova. O temor que algúns escritores tiveron de que o cine fose un competidor das súas obras esvaeceuse pronto ao comprobar que este medio era unha fonte importante de propaganda das súas propias obras. E cando apareceu o cine sonoro a competencia desapareceu practicamente, porque tamén a palabra teatral pasaba ao cine e este difundía obras literarias.

Así, pois, as actitudes dos escritores diante do feito cinematográfico foron moi diverxentes, desde o que lle nega a súa razón de ser, ao que, entusiasmado con el, estudou a súa semioloxía e incorporou na súa obra literaria moitas das técnicas do cine. Tamén é certo que este achegamento ao cine variou duns países a outros: foi moito máis importante en Francia, Italia e Estados Unidos, ca en España. A chamada *xeración perdida* sufriu unha auténtica fascinación para, despois, pasar a un rexeitamento frontal polo cine, aducindo que a súa dedicación a el ía en detrimento da seriedade da súa obra escrita. Con todo, ningún dos seus membros desprezou os beneficios que a industria cinematográfica lle proporcionaría.

As colaboracións entre directores e escritores foron moi frecuentes, como é o caso de Jacques Prévert, o poeta autor de *Paroles*, ou o do escritor James Agee e o cineasta John Huston.

Na década de 1960, o achegamento entre escritores e cineastas foi enormemente frutífero, pois en virtude da súa coincidencia ideolóxica ou estética, ou de ambas as dúas, xuntaron forzas para innovar tanto o cine como a literatura.

Posiblemente, a crítica e a historia literaria sexan as dúas ramas do saber que menos atención lle prestaron ao cine, se ben desde os formalistas rusos ata os nosos días (Roland Barthes, Umberto Eco, Terenci Moix...) atopamos traballos que mostran un inusitado interese por destruír a imaxe tópica da oposición entre cine e literatura.

O cine e a literatura sempre estableceron boas e recíprocas relacións. Esta vinculación tivo e ten distintas formas de expresarse. En ocasións, a literatura converteuse en cine a partir da adaptación fílmica de obras literarias, nas que o argumento se transformou nun guión cinematográfico, con maior ou menor fortuna. e viceversa... o éxito dun filme, ás veces, provocou a edición literaria da historia na que se basea ou do guión da mesma. Noutros filmes, a literatura converteuse en protagonista ao amosarnos as vivencias dun escritor ou escritora, sexa real ou ficticio.

Podemos aproveitar estas relacións entre literatura e cine mostrando unha determinada historia contada en dous soportes distintos, evitando por suposto unha comparación gratuíta que nos faga sobrepoñer como *mellor* ou *peor* unha das dúas artes comentadas, e sinalando en cambio as vantaxes e goces que proporciona cada unha delas.

Consideramos un erro facer competir un libro cun filme pois, como vimos, son dúas obras de arte diferentes, dúas linguaxes distintas, aínda que poidan estar inspiradas entre si, como puideran estalo en moitas outras cousas: a vida, os sentimentos, a historia, etc..., e aínda que, por suposto, o valor artístico e a calidade de cada unha poida ser mellor ou peor, sempre dentro dos seus propios parámetros.

Diferenzas, similitudes e dependencias entre cine e literatura

O estudo e a comparación dos produtos literarios cos produtos fílmicos é un amplo campo de estudo aínda non cuberto por completo coa precisión e o método rigoroso dunha disciplina científica. Non existe aínda un procedemento de análise aceptado e, aínda peor, en moitas ocasións non se sabe nin sequera a quen compete exactamente tal labor. Entre tanto, vanse presentando diversas propostas, acádanse certos obxectivos e vaise perfilando un método que, en moitas facultades, se presenta baixo a etiqueta de *Literatura comparada* (entre literatura e cine).

O que semella claro é que o cine tivo como referente primeiro a literatura pero, hoxe, co tempo, adquiriu unha propia linguaxe. Trataremos, nas seguintes liñas, de ofrecer unha breves pinceladas sobre as diferenzas, similitudes e dependencias que se producen entre as dúas artes.

De entrada, o que semella máis obvio: a linguaxe da literatura baséase na escrita, mentres que a do cine se basea nas imaxes e no son.

Quizais por iso, a linguaxe cinematográfica ten unha capacidade de síntese excepcional, que non posúe a literatura, pois un filme pode presentar nunha soa secuencia o que unha novela normalmente describiría ou narraría en páxinas enteiras.

A literatura, como outras artes (a pintura, a escultura), non ten capacidade para expresar movemento; simplemente significan as accións, os xestos, os movementos, representándoos a través dalgún recurso. O cine, en cambio, si presenta a capacidade de expresar movemento, porque o mostra dunha maneira evidente.

O cine móvese nunha soa dimensión, a temporal. No cine absolutamente todo está presente, mesmo os *flashbacks*, pois aquilo que se nos mostra neles faise sempre tamén en presente, sen outra posibilidade. O que vemos en cada plano ofrécese, inevitablemente, no mesmo tempo en que se enuncia (aínda que se trate de significar un momento pasado, este móstrase en presente). A literatura, en cambio, explota os matices psicolóxicos que posúe a linguaxe a través dos modos e tempos verbais.

Quizais por isto, a literatura sempre tivo maiores recursos para recrear os mundos interiores, para presentar grandes reflexións, mentres que o cine se caracterizou por presentar accións e anécdotas. Tempo despois, coa chegada do cine sonoro, perfiláronse algúns recursos en autores excepcionais que acadaron grandes resultados que demostraron que o cine pode presentar discusións sobre as preocupacións máis profundas, con autores como Ingmar Bergman o Michelangelo Antonioni.

Unha similitude obvia, á parte daquel conxunto de préstamos que se estableceron desde as orixes entre as dúas artes (xéneros, formas, temas, puntos de vista, etc.), é a que ten que ver coa orde do discurso e a temporalidade. Na literatura, de feito, a secuencia de palabras pode semellar a secuencia de planos no cine; e a orde no discurso literario pode identificarse co encadeamento de planos no cine.

2. O cine como *Literatura*: os grandes filmes e guións cinematográficos do século XX. O cine como arte *literaria* de masas

O cine ten a súa orixe na fin do século XIX (Louis Lumière: *Chegada dun tren á estación de La Ciotat*, 1895) e acada un gran desenvolvemento durante o século XX grazas a Georges Méliès, quen converteu o instrumento científico de Lumière nun espectáculo popular que inmediatamente arraiga en parques e feiras ambulantes. Entre 1896 e 1913, Méliès realizou uns cincocentos filmes, entre os que se atopan obras mestras do cine fantástico como *Viaxe á lúa* (1902) ou *A conquista do polo* (1912).

Ao mesmo tempo, desenvólvese tamén esa nova actividade en Estados Unidos, onde aparecen as primeiras compañías e mecenas, e onde se vai desenvolvendo ao longo do século XX unha importante industria cinematográfica que vai producir moitos dos mellores filmes do século. En EE.UU. van aparecendo os diversos xéneros: documental (*Rachando a bandeira española*, 1898), erótico (*O bico*, 1896) e o relixioso (tratando a Paixón de Cristo). Con todo, nestes primeiros anos é o cine francés o que ocupa o primeiro plano da produción de filmes importantes, porque as súas empresas están máis diversificadas. Ademais, aparecen revistas que divulgan todo o que mantén relación co cine.

Superados algúns procesos legais, os restantes países van tendo acceso a esta nova arte e coñeceron o rápido desenvolvemento industrial do mesmo. En Inglaterra, William Paul realizou *Unha viaxe ao Polo* (1903); Williamson, *Ataque a unha misión en China* (1900); Collins, *Casamento en coche* (1903). Cada filme supón a incorporación dalgún elemento técnico novo.

En España, o primeiro filme é o de Eduardo Jimeno, *Saída da misa de doce do Pilar de Zaragoza* (1897), e despois foron Fructuoso Gelabert e Santiago Biosca os que realizaron en 1897 *Liorta nun café*, *Saída dos traballadores da España Industrial*, *Saída da igrexa de Santa María de Sants*. En Italia Filoteo Alberini rodou *Caída de Roma* (1905).

Mentres en Europa o cine daba mostras da súa débeda co teatro, en EE.UU. mostrábase cada vez máis independente. Iso é o que ocorre con Edwin S. Porter (*Salvamento nun incendio*, 1902; *Asalto e roubo a un tren*, 1903).

Pouco a pouco foran aparecendo as salas de exposición tanto en Europa (Francia) como en América (EE.UU.).

En 1907, a crise de argumentos en Francia provocou o ter que recorrer ao teatro e á literatura clásica na procura de guións (*O asasinato do duque de Guisa*, 1908). Desta época é *Elizabeth, raíña de Inglaterra* de Sarah Bernhardt.

A partir de 1908, pódese diferenciar entre longametraxe e curtametraxe debido a que se produciron unha serie de innovacións que fan avanzar moito as técnicas de rodaxe. Aparece entón o cine de inspiración realista; en EE.UU., baixo o título xenérico de *Escenas da vida real*, e en Francia, Feuillade segue o mesmo sistema para producir *A vida tal como é*. A obra máis importante deste xénero foi *Os misterios de Nova York* (1914-1915), en 36 episodios, dirixidos polo francés, Louis Gasnier.

No aspecto erótico, quen marca a pauta é o cine danés (*Trata de brancas*, 1910), ata que é substituído polo alemán. Tamén o cine sueco coñece unha década de esplendor (1913-1923): *Os proscritos* (1917), *A carreta fantasma* (1920), *O tesouro do Arne* (1919), *A lenda de Gösta Berling* (1923).

En Italia o cine oríéntase cara ás grandes reconstrucións históricas (*Cabiria*, 1913, de Giovanni Pastrone) ou cara ao cine naturalista (*Perdidos na escuridade*, 1914, de Nino Martoglio).

A primeira guerra mundial deu, definitivamente, a supremacía do cine a Norteamérica, onde o crecemento non estivo exento de problemas, incluso despois de aparecer Hollywood, lugar no que se asenta a industria cinematográfica norteamericana, que vai impoñer ao mundo a súa épica cos *westerns*. As innovacións vanse sucedendo con rapidez tamén no terreo da linguaxe (*O teléfono*, 1909), *A telegrafista de Lonedale*, 1911), *O nacemento dunha nación* (1915), *Intolerancia* (1916), todas de David Wark Griffith (planos, movementos de cámara, etc.). Durante a guerra, EE.UU. seguiu dominando a escena: *A marca do lume* (1915).

O cine cómico nacera en 1895 con Lumière (*O xardiñeiro regado*) e continuou con Léonce Perret (o bobo *Salistiano*) e actores como André Deed, que lle dá vida a *Gribouille*, e sobre todo Max Linder (*Max e a inauguración* (1910), *Max e a quinina* (1912). Chaplin recoñece a Max Linder coma o seu mestre. En Estados Unidos, o cine cómico segue outros camiños impulsado polo canadense Mack Sennett, descubridor de talentos como Buster Keaton, Harold Lloyd, Gloria Swanson, Bing Crosby, etc. Pero, sobre todos eles, destacou o inglés Charles Chaplin ("Charlot"): *O emigrante* (1917), *Armas ao lombo* (1918), *O peregrino* (1922).

Rematada a guerra, Europa recupera a actividade cinematográfica, sobre todo Francia, que comezou a desenvolver un cine intelectual de calidade. Aparece o impresionismo francés capitaneado por Delluc: *A festa española* (1919) e *A sorrinte señora Beudet* (1923) de Germaine Dulac; *Febre* (1921) e *A muller de ningunha parte* (1922) de Delluc; *A loucura do doutor Tube* (1915), *Eu acuso* (1919), *A roda* (1922) e *Napoleón* (1926) de Abel Gance; *Corazón fiel* (1923) e *O espello de tres caras* (1927) de Jean Epstein.

O cine alemán que aparece por esta época ten tamén un marcado carácter vangardista: *Madame Du Barry* (1919) de Ernst Lubitsch. A grande eclosión prodúcese co cine expresionista de Robert Wiene (*O gabinete do doutor Caligari*, 1919). A este filme seguiron: *O Golem* (1920) de Paul Wegener, *As tres luces* (1919/21) de Fritz Lang, *Nosferatu o vampiro* (1922) de Murnau, *O home das figuras de cera* (1924) de Paul Leni.

A este séguelle un cine máis realista derivado do teatro de cámara, aínda que non renunciase de todo á utilización de certos recursos expresionistas: *A noite de San Silvestre* (1923) de Lupu Pick ou *A rúa* (1924) de Karl Grüne. Pero os grandes creadores do cine alemán son E. A. Dupont (*Varieté*, 1925), F. W. Murnau (*O derradeiro*, 1924; *Fausto*, 1926); Fritz Lang (*O Doutor Mabuse*, 1922), *Metrópole*, 1926, e *Os Nibelungos*, 1923-1924), e G. W. Pabst (*A rúa sen ledicia*, 1925; *Segredos dunha alma*, 1926; *O amor de Xoana Ney*, 1927).

Despois, moitos dos cineastas alemáns, afectados pola crise, emigraron a EE.UU., momento en que apareceu en escena o cine ruso para tomar o relevo, aínda que moi condicionado pola revolución bolxevique. Entre os cineastas rusos podemos citar a Pudovkin (*A nai*, 1912/6, baseada na obra de Gorki), *A fin de San Petesburgo*, 1927, e *Tempestade sobre Asia*, 1928); Eisenstein (*A folga*, 1924; *O acorazado Potemkin*, 1925; *Outubro*, 1928; *A liña xeral*, 1929), ou Alexander Dovjenko (*Arsenal*, 1929; *A terra*, 1930), que fai cine lírico.

Outra das tendencias desenvolvidas por esta época é o cine surrealista que dá lugar á aparición de cintas experimentais como *A cónchega e o crego* (1926) de Germaine Dulac, e *Estrela de mar* (1928) de Man Ray. Con todo, o mestre desta tendencia surrealista é o aragonés Luís Buñuel (*Un can andaluz*, 1928; *A idade de ouro*, 1930). Outros cineastas surrealistas son Jean Cocteau (*O sangue dun poeta*, 1930) e Carl Theodor Dreyer (*A paixón de Xoana de Arco*, 1928; *Vampyr*, 1931). Ao tempo, aparece unha orientación naturalista, herdada de Zola, na que destaca o cineasta belga Jacques Feyder (*Thérèse Raquin*, 1928) e Jean Renoir (*Nana*, 1926), entre outros.

O cine en Norteamérica, a pesar de todo o comentado, destaca verdadeiramente tanto polos directores, propios ou inmigrados, como polas estrelas. É en Estados Unidos onde aparecen os grandes filmes. *Os dez mandamentos* (1923) de Cecil B. De Mille (filme erótico-relixioso). O cine cómico coñece as mellores producións de Chaplin (*A quimera de ouro*, 1925; *O circo*, 1928), de Keaton (*O navegante*, 1924; *O maquinista da Xeneral*, 1926). Apareceron os debuxos animados: o gato *Félix*, *Popeye*, *Betty Boop*, o coello *Oswald* e o rato *Mickey*.

Aparecen tamén os grandes directores, na liña de Griffith: John Ford (*O cabalo de ferro*, 1924); King Vidor (*O gran desfile* (1925) e *O mundo marcha*, 1928); Howard Hawks (*Unha noiva en cada porto*, 1927). Iníciase a produción de documentais: Robert Flaherty (*Nanuk o esquimal*, 1920-1922; *Moana*, 1923-1926). Destes derivarán despois os filmes de *Tarzán*.

Por estes anos, son moitos os cineastas europeos atraídos polo cine americano. Así, o húngaro Paul Fejos realizou *Soidade* (1928); o sueco Sjöström, *O vento* (1927); Lubitsch dirixiu comedias famosas como *O abano de lady Windermere* (1925); Murnau realizou *Amencer* (1927), e *Tabú* (1928); Josef von Sternberg crea o cine de *gánster* con *A lei da hampa* (1927). Con todo a figura máis destacada é, quizais, a do austríaco Erich von Stroheim que realiza filmes nas que bate contra as lacras dunha sociedade decadente: *Esposas frívolas* (1921), *Avaricia* (1923), *A marcha nupcial* (1927), *A raíña Kelly* (1928).

A aparición do cine sonoro vai dar lugar a cantidade de filmes que poderían ser considerados clásicos pola súa transcendencia: *Don Xoán* (primeiro filme musical, 1926); *O cantante de jazz* (1927, un clásico de Alan Crosland), con Al Jolson (os actores xa son tamén importantes). Créase un novo debate entre os que están a favor e en contra da nova incorporación, pero imponse o cine sonoro. Aparecen operetas e revistas tales como *O desfile do amor* (1929) de Ernst Lubitsch, con Maurice Chevalier; *A melodía de Broadway* (1929) de Harry Beaumont, ou *A rúa 42* (1932) de Lloyd Bacon.

Co cine sonoro naceu tamén a necesidade da dobraxe, que permitirá superar as barreiras idiomáticas, ao tempo que moitos artistas europeos se incorporan ás empresas americanas (España sofre un importante éxodo de actores e técnicos). E van aparecendo máis e máis filmes sonoros, cada vez con máis calidade (1929-1930): *O anxo azul* de Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich; *Baixo os teitos de París* de René Clair, ou *Aleluia* de King Vidor. Dous xéneros van ser os máis desenvolvidos polo cine americano cos novos avances plenamente incorporados: o cine de *gánster* e a comedia. No primeiro, destaca: *Scarface, o terror da hampa* (1931) de Howard Hawks, e *Hampa dourada* (1930) de Mervyn Le Roy. No segundo, obras de Lubitsch como *Unha muller para dous* (1934) de Frank Capra; *Sucedeu unha noite* (1934), *O segredo de vivir* (1926), e *Cabaleiro sen espada* (1939).

O cine segue incorporando avances e facendo filmes que, rapidamente, se converten en novos clásicos do cine: *Son un fuxitivo* (1932) de Mervyn Le Roy; *Tempos modernos* (1936) de Chaplin; *Furia* (1936) e *Só se vive unha vez* (1936) de Fritz Lang; *Calexa sen saída* (1937) de William Wyler; *O noso pan de cada día* (1935) de King Vidor; *O delator* (1935), *A dilixencia* (1939) e *As uvas da ira* (1940) de John Ford; *A terra* (1942) de Robert Flaherty. Por entón William Wyler fai adaptacións de obras literarias: *Xezabel* (1938), *Cumes bretemosas* (1939), *A loba* (1941). Tamén Chaplin se incorpora ao cine de son en *Lucas da cidade* (1932), e Harold Lloyd utilízao en *Cinemanía* (1932), pero Keaton non foi capaz de adaptarse e sobrevivir ao cine sonoro. Outros cómicos, en cambio, si: Oliver Hardy e Stan Laurel, os irmáns Marx, e un dos que máis se beneficiou foi Walt Disney: *Sinfonías tontas*, *Branca Neves e os sete ananiños*.

Desde entón, son fitos no desenvolvemento da denominada “sétima arte” *A regra do xogo* (1939) de J. Renoir; *Dies irae* (1940) de C. Dreyer; *O gran ditador* (1940) de Chaplin; *Cidadán Kane* (1941) de O. Welles; *Breve encontro* (1945) de D. Lean; *Paisà* (1945) de R. Rossellini; *Ladrón de bicicletas* (1948) de V. de Sica; *Rashomon* (1950) de A. Kurosawa; *Os esquecidos* (1950) de L. Buñuel; *A xungla de asfalto* (1950) de J. Huston, *Mulleres soñadas* (1952) de R. Clair; *A paga do medo* (1952) de H. G. Clouzot; *Os cangaçeiros* (1953) de A. H. de Lima Barretto; *A lei do silencio* (1954) de E. Kazan; *A strada* (1954) de F. Fellini; *Morte dun ciclista* (1955) de J. A. Bardem; *Amorosos salvaxes* (1957) de I. Bergman; *Hiroshima, mon amour* (1959) de A. Resnais; *O gatopardo* (1962-1963) de L. Visconti; *Barbarroxa* (1964) de A. Kurosawa; *O mozo Törless* (1966) de V. Schlöndorff; *Benxamín* (1967) de M. Deville;

Teorema (1968) de P. P. Pasolini; *Cowboy de medianoite* (1969) de J. Schlesinger; *Morte en Venecia* (1970) de L. Visconti; *O padriño* (1971) de F. Ford Coppola; *A laranxa mecánica* (1971) de S. Kubrick; *Aguirre, a cólera de Deus* (1972) de W. Herzog; *O espírito da colmea* (1973) de V. Erice; *A enchente* (1973) de M. Ferreri; *A pantasma da liberdade* (1974) de L. Buñuel; *Alicia xa non vive aquí* (1975) de M. Scorsesse; *Todos os homes do presidente* (1976) de A. J. Pakula; *Rocky* (1976) de John G. Avildsen; *Halloween* (1978) de John Carpenter; *A procura da arca perdida* (1981) de Steven Spielberg; *Acorralado* (1982) de Ted Kotcheff; *A historia oficial* (1985) de Luis Puenzo; *Rambo* (1985) de George Pan Cosmatos; *O último emperador* (1987) de B. Bertolucci; *Mulleres ao borde dun ataque de nervios* (1987) de P. Almodóvar; *Un lugar chamado milagre* (1987) de Robert Redford; *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle; *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore; *Amizades perigosas* (1988) de Stephen Frears; *Indiana Jones e a última cruzada* (1989) de Steven Spielberg; *O meu pé esquerdo* (1989) de Jim Sheridan; *Ju Dou* (1990) de Zhang Yimou; *A lista de Schindler* (1994) de Steven Spielberg; *Titanic* (1997) de John Cameron, e un longoísimo etcétera.

En Galicia, os pioneiros que realizan filmacións son Xosé Gil, autor do filme de ficción *Miss Ledyia* (1916), José Signo (*A traxedia de Xirobio*, 1930), e ródanse películas españolas ambientadas en Galicia como *A casa da Troia* (1925), baseado na novela de A. Pérez Luján, ou *O bosque animado*, baseada na novela de W. Fernández Flórez, e aparecen tamén obras de directores estranxeiros como *Carmiña, flor de Galicia* realizada polo italiano Rino Lupo.

Antes de ser exiliado a México coa guerra civil, Carlos Velo (1909-1988) fixo curtametraxes documentais, aínda que hoxe se considere director de cine mexicano. Algúns dos seus títulos son *Torero* (1956) e *Pedro Páramo* (1967).

A partir da década de 1980, prodúcese unha grande efervescencia creadora con algúns nomes como Chano Piñeiro (*Sempre Xonxa*, 1984; *Mamasunción*, 1984; *Esperanza*, 1986), Guillermo Represa (*Val de lágrimas*, 1986), Carlos López Piñeiro (*Urxa*, 1984), Xavier Villaverde (*Continental*, 1984; *Veleno Puro*, 1984; *Fisterra, onde termina o mundo* 1999; *Trece Badaladas*, 2002) e Antón Reixa, escritor, cantante, poeta, director (serie de televisión *Mareas vivas*, 1998; longametraxes *O lapis do carpinteiro*, 2003; *Hotel Tívoli*, 2006).

3. O teatro como espectáculo total

Na unidade anterior, fíxose referencia ás tendencias da dramaturxia no século XX, sen mencionar un ámbito importante: a literatura escénica norteamericana, así como as novas tendencias no teatro, que serán tratados neste apartado.

Despois da guerra, os teatros atópanse en crise económica e reciben axuda estatal, debido á política de axuda ás artes levada a cabo polo presidente Roosevelt. O teatro puido saír adiante, concentrado maioritariamente en Broadway, onde se deben distinguir tres áreas de creación:

- A primeira, continuación de O'Neill e de Wilder con Tennessee Williams (1911-1983), que leva á escena o típico estado de ánimo do sur, como dificultade para adaptarse ao mundo contemporáneo e como tendencia a pecharse en ámbitos limitados e, ás veces, en mundos de sonhos e enganos (*O zoo de cristal*, 1944; *Un tranvía chamado desexo*, 1947; *A tatuaxe de rosa*, 1951; *Camiño real*, 1953; *A caída de Orfeo*, 1957; *Gata nun tellado de metal quente*, 1955; *A noite da iguana*, 1962; *O tren leiteiro xa non para aquí*, 1964, etc). Arthur Miller (1915), que escribe só oito pezas, das que as máis salientables serían: *Todos os meus fillos*, 1947; *Morte dun viaxante*, 1949; *Unha vista desde a ponte*, 1955; *Despois da caída*, 1964.

- A segunda sería unha tendencia de teatro experimental con Edward Albee (1928), dramaturgo emparentado co teatro europeo: *A historia do zoo* (1958); *A morte de Bessie Smith* (1960); *O soño americano* (1961); *Quen teme a Virxinia Woolf?* (1962); *Un delicado equilibrio* (1966); *Todo rematado* (1971); *Paisaxe mariña* (1975).

- A terceira liña é a da caricatura feroz, tendencia na que destacan as figuras de Arthur Kopit, autor de *Ouh papá, pobre papá, mamá colgoute no armario e eu síntome tan triste* (1962); *Manicomio*, ou *Que pretenden os cabaleiros para non falar coas señoras* (1963); *O día que saíron as putas a xogar ao tenis* (1965); *Indios* (1969); *Alas* (1978), e Sam Shepard, creador duns personaxes que falan como en alucinacións: *A turista* (1967); *Blues do can con rabia* (1971); *O dente do delito* (1973); *Maldición da clase que morre de fame* (1976); *Neno enterrado* (1978); *O verdadeiro Oeste* (1980). Outros autores son menos coñecidos: David Rabe (1940), autor dunha triloxía sobre a guerra do Vietnam, e David Mamet (1947). Este teatro ten que competir co musical espiritualista (*Xesucristo superestar*) ou de espídeos en ballet (*Hair*, *Ouh Calcuta*).

En Europa o teatro segue as tendencias descritas na unidade anterior, pero xa dixemos entón que, mentres no continente se facía teatro expresionista, da crueldade ou do absurdo, en Inglaterra se desenvolvía un teatro con características propias. Entre os dramaturgos ingleses sinalabamos algúns dos que agora faremos unha máis ampla consideración:

John Osborne (1929) dá comezo a unha nova etapa do teatro inglés (*Mirando cara atrás con ira*, 1956). Esta obra supuxo un grande impacto polo intenso individualismo dos personaxes masculinos e pola ansia dunha sociedade menos conformista. Despois viñeron: *O animador* (1957), *Proba inadmisibile* (1965), e *O hotel de Amsterdam* (1968).

Harold Pinter (1930) é o autor de *A habitación* (1957), que é unha “comedia de ameaza”. Tamén escribiu *O camareiro* (1957) e *A festa de aniversario* (1957). O teatro de Pinter pode cualificarse de realista.

Tom Stoppard (1937) que vai facer un teatro con referencias á tradición literaria inglesa, pero cun tratamento moi orixinal: *Rosencrantz e Guildenstern están mortos*, 1966 (versión de Hamlet). Despois fará *Travesties* (1974) inspirada nunha obra de O. Wilde (*A importancia de chamarse Ernesto*). Despois o teatro de Stoppard adoptará posturas de compromiso en defensa dos artistas.

Novas tendencias

As novas tendencias diríxense cara a un teatro concibido como monumental e espectacular, que recolle influencias do circo. As características principais do teatro entendido como espectáculo son as seguintes:

- O teatro concíbese como un xénero complexo, con mensaxe plural;
- precisa espazo e tempos concretos en que situar a acción;
- represéntase ao aire libre;
- non existen unhas barreiras claras entre actores e público, de modo que o espectador para a converterse en personaxe máis;
- as actuacións son vivas e únicas, perecedoiras (nacen, viven e morren);
- non se permite a repetición;

- non se pode prescindir do público.

Esta tendencia recente explota a idea básica do concepto de teatro desde as súas orixes poéticas. O teatro aparece considerado non só na súa dimensión textual senón tamén escénica. Pola súa natureza representativa, poténciase a dimensión espectacular e, hoxe, á hora de considerar a obra dramática, cómpre atender tamén este aspecto.

Na historia do teatro non sempre se lle deu a relevancia correspondente á representación escénica, como vimos xa nas primeiras unidades. De feito, en Aristóteles atopamos algunha reserva á condición espectacular do teatro, en favor sempre do texto escrito. Na época medieval e renacentista, en cambio, invértese os papeis de maneira que se lle concede especial importancia á fase de representación, sobre todo coa *Commedia Dell'arte*. O teatro barroco extremou as formas, de maneira que o principal foi a captación do público mediante os artificios da maquinaria escénica. Os ilustrados entenderon isto como unha violación do espírito literario, que debía educar máis ca compracer, e volveuse primar o texto. Finalmente, coa chegada do século XX, poténciase máis ca nunca a representación e a execución escénica, de xeito que se produce unha auténtica revolución dramática.

A tendencia actual do teatro aposta pola idea de explotar ao máximo o espazo, por aproveitar o momento, mesmo recorrendo ao propio público. O espectáculo empeza cando a nómina teatral (autor, obra, director escénico, actores, etc.) se pon en contacto cun público, nun momento concreto e nun espazo determinado. As coordenadas espazo e tempo son, pois, determinantes, ao punto de que unha obra de teatro non se pode ver dúas veces de igual maneira debido aos elementos subxectivos dos actores, director, escena e composición do público. A representación, deste xeito, posúe un papel de integración dos elementos que compoñen un drama. A representación convértese en presenza total, global, do contido do mundo dramático.

Els Joglars ou, sobre todo, *La fura dels baus* son exemplos deste novo tipo de teatro-espectáculo. A finais da década de 1970, *La fura dels baus* realizaba teatro na rúa, pero non foi ata 1983 cando comezaron a integrar nas súas representacións os elementos característicos do espectáculo teatral, con música, movemento, uso de materiais naturais e industriais, aplicación de novas tecnoloxías e a implicación directa do público na montaxe. Esta nova tendencia deuse en denominar *linguaxe fureira*, que impresionou a máis dun millón de espectadores de todo o mundo. Durante a década de 1990, a compañía ampliou a súa acción ao teatro de texto, o teatro dixital, a ópera e a realización de grandes eventos, como por exemplo a cerimonia de apertura dos Xogos Olímpicos de 1992 de Barcelona. Déronse a coñecer co espectáculo *Accions* (1981); *Suz o Suz* (1985); *Tier Món* (1988) e *Noun* (1990). Montou o espectáculo *MTM* (1994), no estadio de atletismo de Madrid; *Manes* (1996); *Simbiose* (1997); *O martirio de San Sebastián* (1997) e *Fausto* (1998).



La fura dels baus

4. A canción moderna, os grandes poetas da canción

A lírica, coa chegada do século XX, recuperou as vías de transmisión orixinarias. Neste momento, aparece unha vertente formada por *poetas* que cantan tanto letras propias como poemas alleos de escritores de recoñecido prestixio, facéndose acompañar con música, habitualmente de guitarra. Estes poetas empezarán a ser denominados *cantautores* e constitúen un grupo importante de artistas de todos os signos e nacionalidades.

O cantautor é un artista que, por regra xeral, escribe a letra e compón a música das súas cancións, nas que adoita incorporar temáticas sociais, políticas, persoais e filosóficas, aínda que existen cantautores que se centran unicamente nun tema, como o canto ao amor se temos en conta o exemplo do español José Luís Perales. Por isto, constitúe un xénero basicamente reivindicativo, que critica as inxustizas sociais, feito que lle valeu durante un tempo a denominación de *canción protesta*. Hoxe en día, o termo atópase menos cargado de connotacións críticas ou reivindicativas ca no pasado e pode abordar calquera tipo de temática.

Como precursores a este xénero, adóitase sinalar as cancións sindicalistas e partidistas de finais do século XIX. Como tal, a canción protesta nace na década de 1940 e 1950 e terá unha gran tradición nos países de cultura mediterránea de Europa e na maior parte de América Latina e Estados Unidos. Tivo a súa época dourada nos anos da década de 1970 (ligado aos movementos sociais e políticos que se estaban desenvolvendo no momento, sobre todo en contra do carácter autoritario dalgúns mandatarios). Na década de 1980, este xénero padecerá unha fase de recesión produtiva que rematará a partir da década seguinte, 1990, co forte rexurdimento de autores que revolucionaron a música tradicional de autor, desprovistos xa de tintas *mesianicas*, polo que a súa produción se presenta máis libre en canto a ritmos, formas expresivas e letras.

A continuación, presentamos os autores máis representativos deste xénero:

África

En África debemos destacar figuras como Idir (1949), cantautor alxeriano bérber bilingüe, é un dos expoñentes da música folk africana. Tamén alxeriano é o cantautor e poeta Matoub Lounés (1956-1998), quen en lingua bérber cantou á defensa da súa identidade bérber (amazigh) en contra do colonialismo cultural francés, polo que foi asasinado.

Os senegaleses Diogal Sakho (1970), que canta melancolicamente principalmente os valores ancestrais da súa cultura e país, Laye Sow, quen tamén trata como temas principais o canto á terra natal, as inxustizas e a actual loita que sostén o seu país con Mauritania.

Angelique Kidjo, nada en Benin, exiliada a París en 1982, fala e canta en fon, francés, inglés e ioruba, suahili e zilin.

Vusi Mahlasela (1985), cantante pretoriano, a súa música centra os temas da liberdade, o perdón, a reconciliación cos inimigos, o que o converteu en figura destacada dentro da escena musical contemporánea de Sudáfrica.

Outro artista de recoñecido prestixio mundial é Habib Koité, nado en Mali en 1958, destacado por crear conciencia sobre as condicións de África cantando o amor, a fe, a dor, a opresión, etc.

Dobet Gnahoré, de Costa de Marfil, quen tamén canta en varias linguas africanas, trata cuestións sociais e políticas de África, entre outras as dificultades das

mulleres na sociedade africana, a explotación infantil, o impacto da avaricia e a violencia na familia, etc.

En Cabo Verde debemos facer mención especial a Cesária Évora (1941), coñecida como a *raíña dos pés descalzos*, que fala da longa historia de illamento do seu país e do comercio de escravos.

Miriam Makeba (1931), cantante de Sudáfrica, coñecida como *Mamá África*, defensora dos dereitos humanos e loitadora en contra do racismo da súa terra natal.

América

A nómina de autores americanos é moi extensa posto que a canción de autor ten moito arraigo, sobre todo, en América latina. Así, podemos mencionar en Guatemala a Ricardo Arjona (1964) que rapidamente se converteu nun dos cantautores máis vendidos e premiados de Centroamérica.

En Panamá destaca Rubén Blades (1948) como compositor, cantautor, músico, actor, avogado e político, moi premiado, foi especialmente crítico coas ditaduras militares latinoamericanas.

É salientable en Nicaragua a figura de Hernaldo Zúñiga (1955), considerado un dos mellores cantautores máis significativos en lingua castelá, comprometido co seu tempo e as súas conviccións.

En Uruguai, destacan Alfredo Zitarrosa, (1936-1989) e Jorge Drexler (1964), músico, compositor e doutor en medicina.

Os máximos representantes da música chilena son Violeta Parra (1917-1967), música, cantante, pintora, escultora, considerada fundadora da música popular de Chile, con letras moi enxeñosas e socialmente comprometidas e Víctor Jara (1942-1973), torturado e asasinado con 44 disparos pola ditadura chilena de Pinochet.

En Cuba Pablo Milanés (1943), Silvio Rodríguez (1946) xurdido coa revolución cubana, xunto con Noel Nicola (1946-2005) e Vicente Feliu (1947), entre outros, que crearon a nova trova cubana.

En Brasil Caetano Veloso e Gilberto Gil, nados en 1942, son os dous compositores que mellor expresan a súa preocupación política e o contido social nas súas obras, aínda que neste país a produción musical e a creación de xéneros e estilos musicais é excepcionalmente frutífera.

Un dos grandes precursores da canción protesta é o arxentino Atahualpa Yupanqui, pseudónimo de Héctor Chavero (1908-1992), e outros de interese como Mercedes Sosa (1935), José Larraalde (1937) e Víctor Heredia (1949).

Outro dos grandes precursores latinoamericanos é o venezolano Alí Primera (1942-1985), que recolle nos seus cantos o sufrimento do pobo pobre sometido, das inxustizas sociais, etc., o que lle valeu o sobrenome de *O cantor do pobo*.

Finalmente, sinalamos o mexicano Juan Gabriel (1949), o peruano Chabuca Granda (1920-1983), a colombiana Shakira (1977), por exemplo.

Xa no norte americano sinalamos os estadounidenses Pete Seeger (1919), defensor comprometido socialmente, perseguido político, Woody Guthrie (1912-1967), Bob Dylan (1941), Joan Báez (1941), considerada a *raíña da canción protesta*, Tupac Shakur (1971), e Amy Lynn Lee (1981), e o canadense Leonard Cohen (1934), anglófono.

Europa

En Europa, de maneira moi resumida, sinalamos como principais autores británicos a John Lennon (1940-1980), de forte tendencia pacifista, esquerdista e de grande influencia na mocidade, e Paul McCartney (1942).

Os cantautores franceses máis coñecidos son Aristide Bruant (1851-1925), Boris Vian (1920-1959), Georges Brassens (1921-1981), Charles Aznavour (de orixe armenia, nado en 1924), Serge Gainsbourg (1928-1991), Alain Souchon (1944) e Manu Chao (1961, de orixe española).

En España, durante e despois da ditadura de Franco, destaca un forte período de reivindicación a través do canto, sobre todo de tipo político, ligado aos movementos do realismo social e a defensa da identidade en Cataluña, con Raimon (1940), Joan Manuel Serrat (1943), María del Mar Bonet (1947), Lluís Llach (1948), Albert Pla (1966); en Galicia, con Suso Vaamonde (1950-2000) como máximo expoñente no compromiso político e no activismo cultural, ao lado doutros cantautores como Benedicto García (1947), Xerardo Moscoso (nado en México, 1954), Miro Casabella (1946), Vicente Araguas (1950), Xil Ríos (1948), Pilocho (Pilar Martínez Conde, 1957), Amancio Prada (nado en Asturias en 1949, cantante bilingüe galego-castelán), entre moitos outros; e Euskadi Mikel Labona (1934), Benito Lertxundi (1942), Xabier Lete (1944). Son destacables tamén outras figuras como Luís Eduardo Aute (nado en Manila en 1943), Javier Krahe (1944), José Luís Perales (1945), Víctor Manuel (1947), Joaquín Sabina (1949), Enrique Urquijo (1960-1999), Rosana Arbelo (1963), Pedro Guerra (1966), Javier Álvarez (1969), Ismael Serrano (1974).

En Portugal salienta José “Zeca” Afonso (1929-1987), un dos máis coñecidos internacionalmente e mellores músicos do país, Francisco Fanhais (1941), José Mário Branco (1942), Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), Sérgio Godinho (1945), entre outros.

Finalmente, sinalaremos os italianos Fabrizio de André (1940), Lucio Battisti (1943-1998), Franco Battiato (1945) e Carmen Consoli (1974), por exemplo, e o belga francófono Jacques Brel (1929-1978).

5. Selección de textos (unidade 12)

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 traballará tanto nos exercicios correspondentes a esta unidade (de autoavaliación, de apoio e de envío ao titor) como no propio exame.

(1)

A morte dun viaxante

Esta obra incorpora as liberdades técnicas xa estandarizadas polos mestres que o precederon (O'Neill e Wilder), con saltos atrás no tempo, ruptura do espazo mediante paredes invisibles que só existen cando conveñen, e, en xeral, coa redución do desenvolvemento argumental en beneficio do resumo de toda unha vida de cara ao seu final, tamén por suicidio diante do fracaso.

«ACTO PRIMEIRO (Fragmento)

Escóitase unha melodía, executada nunha frauta. Unha suxestión de herba, de árbores e de horizontes. Álzase o pano.

Está diante de nós a casa do viaxante. Advertimos as altas siluetas dos rañaceos que a rodean. (...)

(Pola dereita, Willy Lomen, o viaxante, entra con dúas maletas. Segue escoitándose a frauta. El óea, pero non semella darse conta. Ten máis de sesenta anos de idade; viste de escuro. Desde que cruza o escenario, para dirixirse á porta da casa, advírtese o seu cansazo. Abre a porta, entra na cociña e, cun salaio de alivio, deixa a súa carga, demostrando a dor do peso nas palmas das mans. Unha especie de “Ai, Deus!” apenas escapa dos seus beizos. Pecha a porta. Despois leva as maletas ata o salón, a través da porta da cociña. Linda, a súa muller, está botada na cama, á dereita. Ergue e pon unha bata, escoitando.)

LINDA (oíndo a Willy andar por dentro da casa, chámalo, inquedado).- Willy!

WILLY.- Si. Son eu. Acabo de chegar.

LINDA.- Por que? Que pasou? (*Un silencio.*) Pasou algo, Willy?

WILLY.- Non. non pasou nada.

LINDA.- Non se derramaría o coche, verdade?

WILLY (*irritado*).- Díxenche que non pasou nada. Non me oíches?

LINDA.- Non estás ben?

WILLY.- Estou rendido.

(A frauta foise perdendo. Willy entrou no dormitorio e senta na cama, entumecido)

WILLY.- Non podo máis. Non podo máis, Linda.

LINDA (*con precaución, delicadamente*).- Onde estiveches todo o día?

WILLY.- Cheguei ata un pouco máis alá de Yonkeers. Detívenme a tomar unha cunca de café. Quizais fose o café.

LINDA.- Fose... que?

WILLY (*despois dun silencio*).- De súpeto non puiden conducir máis. O coche foise para a cuneta...

LINDA (*cunha esperanza*).- Ah! Poida que sexa a dirección outra vez. Pareceume que non a arranxaran ben.

WILLY.- Non, era eu. Era eu. De repente decateime de que ía a máis de setenta por hora e non lembro os últimos cinco minutos. Foi como perder o coñecemento...

LINDA.- Quizais sexan as gafas. Non fuches recoller as novas.

WILLY.- Non. Vexo moi ben. Volvín amodo, a quince por hora... Tardei case catro horas en chegar de Yonkeers.

LINDA (*resignada*).- Tes que tomar unha temporada de descanso. Non podes continuar así.

WILLY.- Acabo de volver de Florida, dunhas vacacións.

LINDA.- Pero é a túa cabeza a que non descansa. A túa imaxinación non está queda un momento. Iso é o malo.

WILLY.- Sairei mañá; pola mañá atopareime mellor. (*Quita os zapatos.*)

LINDA.- Toma unha aspirina. Queres que cha traia? Aliviarate un pouco.

WILLY (*con estrañeza*).- Ía conducindo e sentíame ben. E ata ía fixándome na paisaxe. Dáste de conta? Admirando a paisaxe, cando paso na estrada cada día da miña vida. Pero, era tan fermoso, Linda! As árbores parecían novas, e o sol enchíao todo. Abrín o parabrisas, para que me dese o aire morno. E de súpeto atópome fóra da estrada. Esquecinme de que ía conducindo. Se chego a irme ao outro lado da estrada podería ter matado a alguén. Volvín en

min; pero cinco minutos despois volvíñ sentir o mesmo, e case... (*Aperta os ollos cos dedos*). Véñenme uns pensamentos..., uns pensamentos tan estraños...

LINDA.- Willy, volve falar con eles. Non hai razón para que non te deixen traballar en Nova York.

WILLY.- En Nova York non me precisan. Son o viaxante de Nova Inglaterra.

LINDA.- Pero tes sesenta anos. Non te van facer viaxar toda a vida.

WILLY. (*preocupado*)- Teño que mandar un telegrama a Portland. Debía visitar a Brawn e Morrison mañá, á primeira hora, para ensinalles o mostrario. Son bos clientes, e venderíalles... (*Vaise poñer a americana*)

LINDA (*quitándolle a americana das mans*)- Mañá mesmo vas falar con Howard, e dislle que te poña a traballar en Nova York. Ti, como non te queixas nunca de nada!...

WILLY.- Se o vello Wagner vivise, eu estaría agora encargado de Nova York. Pero o seu fillo, Howard, non sabe apreciar o que un fixo pola casa. Cando eu empecei a viaxar, Wagner e compañía non sabía o que era Nova Inglaterra...»

(Arthur Miller, *A morte dun viaxante*, 1949)

(2)

«O verdadeiro oeste

Nesta obra o autor renuncia ás formulacións simbólicas para representar ambientes realistas, en brutais traxedias de familia, de linguaxe e acción en violencia demente.

Segunda parte

Escena IX

(*Mediodía. Un gran silencio e moita calor. A casa está desfeita: botellas, torradores, a máquina de escribir esmagada, o teléfono arrancado da parede. Todos os danos feitos na escena anterior son agora ben visibles, debido ao intenso reflexo amarelento dun sol fortísimo. A xeadá atmosfera desapareceu completamente. Austin está sentada diante da mesa do salón. Ten a camisa aberta. Súa. Está inclinada sobre un caderno no que escribe con desesperación. Lee, pola súa parte, co torso suorento e nu, e unha botella de cervexa na man, móvese ao redor da mesa, tratando de evitar todas as cousas que invaden o chan, ás que ás veces lles dá unha patada*)

LEE (*movéndose*)- Bo... Lemo xa... Lemo dunha vez...

(*Austin fala sen deixar de escribir a toda velocidade*)

AUSTIN.- Espera un segundo...

LEE.- Veña, veña... Le o que escribiches.

AUSTIN.- É que non te podo seguir... Non é igual que se tivese a máquina...

LEE.- Pois leme o que teñas... Esquece o último.

AUSTIN.- De acordo... Léochó. (*Sécase a suor*) Fala Luke... Di...

LEE.- Dixeches Luke?

AUSTIN.- Si.

LEE.- Puxécheslle Luke ? Bo... Está ben. Sempre haberá tempo de cambiar os nomes, non? Que di Luke?... Lemo.

AUSTIN (*lendo*).- Di: “Díxenche que era unha loucura seguirme ata aquí... Coñezo este prado...Coñezoo coma a palma da miña man.”

LEE.- Non, non, non... Eu non che dixen iso nin nada parecido.

AUSTIN.- Pois iso é o que escribín.

LEE.- Pois non é o que eu che dixen... De onde sacaches iso de “a palma da miña man”...? Vaia parvada! É un..., como se chama iso?

AUSTIN.- Que?

LEE.- Iso... Unha parvada que se repite todo o tempo... que se di moito..., como se chama?

AUSTIN.- Un lugar común...

LEE.- Si... Un lugar común... “A palma da miña man”... Valente cousa!...

AUSTIN.- É túa.

LEE.- Non..., non é miña.... E aínda que o fose... O teu traballo é mellorar o que eu che digo.

AUSTIN.- Como ? É imposible escribir e corrixir ao mesmo tempo.

LEE.- Inténtao... Cambia as frases cando che parezan parvas...Traballa, coño !...

AUSTIN.- Está ben... (*Toma unhas notas*).

LEE.- Dime como queda...

AUSTIN.- Polo momento igual... Estou anotando o último que me dixeches.

LEE.- Cambia esa frase... Cámbiaa... Non podemos deixar aí esa frase.... tan parva... “A palma da miña man”... É de cretinos.

AUSTIN (*interrompéndose*).- Moi ben.

(*Austin bota cara atrás o corpo na cadeira. Lee volve pasear.*)

LEE.- Por cal a vas cambiar?

AUSTIN.- Pois... Gustaríache... “Teño unha relación moi íntima con este prado”?...

(*Lee reconsidera a proposta sen deixar de pasear*)

LEE.- “Teño unha relación moi íntima con este prado”... “Relación moi íntima”... “Moi íntima”... “Íntima”... É unha referencia sexual, non?

AUSTIN.- Quizais.

LEE.- E como se poden ter relacións sexuais cunha prado? Anda, explícamo.

AUSTIN.- Es ti quen falou de sexo... Eu non fun.

LEE.- E entón?

AUSTIN.- Relacións de proximidade..., físicas..., persoais...

LEE.- Iso é outra cousa... Bo... Déixame oílo, a ver como soa... Vólveo ler todo... Quero oílo seguido... (*Para si mesmo*) “Unha relación moi íntima”...

AUSTIN (*escribindo*).- Listo... Quedaría así... (*Le o que escribiu*) “Díxenche que era unha loucura seguirme ata aquí... Teño unha relación moi íntima con este prado...”

LEE.- Agora gústame... Gústame moito.

AUSTIN.- Gústache?

LEE.- Moito. A ti non?

AUSTIN.- Si, si...

LEE.- Non é nada vulgar... “Unha relación moi íntima”... Encántame... Ves?... A cociña funciona... Demos coa tecla...

(Austin volve tomar notas. Lee pasea de novo, bota un pouco de cervexa nas mans e refrégase o peito con satisfacción. Entra discretamente A Nai. Detense a contemplar a escena, coa maleta na man. Ningún dos dous irmáns se dá de conta da súa entrada. Austin está abraiado, escribindo. Lee continúa refrescándose o peito coa cervexa.)

LEE (*continuando*).- “Unha relación moi íntima con este prado”... Ten misterio e... unha nota de ameaza...»

(Shepard, *O verdadeiro oeste*, 1980)

(3)

«Podres poderes

En canto os homes exercen os seus podres poderes
motos e fuscas avanza os sinais vermellos
e perden os verdes
Somos uns ignorantes
Quería querer berrar setecentas mil veces
como son de lindos, como
son de lindos os burgueses
e os xaponeses
mais todo é moito máis
Será que nunca faremos senón confirmar
a incompetencia da América Católica
que sempre precisará de ridículos tiranos?
Será, será que
será que será que
será?
Será que esa miña
estúpida retórica
terá que soar, terá que se oír
por máis mil anos?
En canto os homes exercen os seus podres
poderes indios e padres
e bichas, negros e mulleres
e adolescentes
fan o carnaval
Quería querer cantar afinado con eles
Silenciar en respecto ao seu trance, nunha éxtase
Ser indecente, mais todo é moito mal
Ou entón cada paisano e cada capataz
coa súa estupidez fará botar sangue de máis
nos pantanos, nas cidades, cantigas (...)
En canto os homes exercen os seus podres poderes
morrer e matar de fame, de rabia e de sede
son tantas veces xestos naturais
eu quero aproximar o meu cantar vagabundo
daqueles que velan pola alegría do mundo
indo máis fondo
tins e bens e tais.»

(Caetano Veloso, *Outras palabras*, «Podres poderes», 1981)

(4)

«Á alba

Se che dixese, amor meu
que temo a madrugada
non sei que estrelas son esas
que feren como ameazas
nin sei que sangra a lúa
ao fío da súa gadaña

Presinto que trala noite
virá a noite máis ampla
quero que non me abandones
meu amor á alba
á alba, á alba
á alba, á alba...

Os fillos que non tivemos
escóndense nas cloacas
comen as últimas flores
parece que adiviñaran
que o día que se aveciña
vén con fame atrasada

Presinto que trala noite...

Miles de voitres calados
van estendendo as súas alas
non te rebenta amor meu
esta silenciosa danza.
maldito baile de mortos
pólvora da mañá.

Presinto que trala noite...»

(Luis Eduardo Aute, *Albanta*, «Á alba», 1978)

(5)

«A estaca

O avó Siset falábame
de boa mañá no portal
mentres ao sol esperabamos
e os carros viamos pasar.

Siset, que non ves a estaca
onde estamos todos atados?
se non conseguimos liberarnos
nunca poderemos camiñar.

Se tiramos todos, ela caerá
e moito tempo non pode durar.

seguro que cae, cae, cae
ben podre debe estar xa.

Se eu tiro por aquí
e ti tiras por alá
seguro que cae, cae, cae
e poderemos liberarnos.

Pero, Siset, fai moito tempo xa,
as mans esfolando estánseme,
e canta máis forza se me vai
ela é máis grosa e máis grande.

Ben certo é que está podre
pero é que, Siset, pesa tanto
que, ás veces, me abandonan as forzas
vólveme dicir o teu canto:

Se tiramos todos, ela caerá
Se eu tiro forte por aquí

O avó Siset xa non di nada
Un mal vento levouno
quen sabe cara a onde
e eu sigo no portal

E mentres pasan os novos mozos
estiro o pescozo para cantar
o último canto do Siset
o último que me ensinou

Se tiramos todos, ela caerá
Se eu tiro forte por aquí.»

(Lluís Llach, *Concèntric*, «A estaca», 1968)

(6)

«Que é o que quere esta xente?

De madrugada chamaron,
están no descanso da escaleira;
a nai, cando sae abrir
leva posta a bata.

Que é o que quere esta xente
que chama de madrugada?

“Seu fillo, non está aquí?”
“Está durmindo no seu cuarto,
Que queren do meu fillo?”
O fillo espertaba.

A nai ben pouco sabe
de todas as esperanzas

do seu fillo estudante
que ben comprometido estaba.

Hai días que fala pouco
e cada noite axitábase.
Viñalle un tremor
temendo unha chamada á alba.

Aínda non ben esperto
sente viva a chamada
e asoma pola ventá
ao asfalto dunha voadá.

Os que chamaron quedan mudos
menos un deles, seguramente o que manda,
que asoma pola fiestra
trala nai que berraba.

De madrugada chamaron,
a lei unha hora sinala.
Agora o estudante está morto,
morto dunha chamada á alba.»

(Maria del Mar Bonet, *Alenar*, «Que é o que quere esta xente?», 1977)

(7)

«Lémbrote, Amanda

Lémbrote, Amanda,
a rúa mollada,
correndo á fábrica
onde traballaba Manuel.

O sorriso ancho,
a chuvia no pelo,
non importaba nada,
ías encontrarte con el.

Con el, con el, con el, con el.
Son cinco minutos. A vida é eterna en cinco minutos.
Soa a serea. De volta ao traballo.
E ti camiñando ilumínalo todo,
os cinco minutos fante florecer.

Lémbrote, Amanda,
a rúa mollada
correndo á fábrica
onde traballaba Manuel.

O sorriso ancho,
a chuvia no pelo,
non importaba nada,
ías encontrarte con el.

Con el, con el, con el, con el.

Que partiu á serra,
que nunca fixo dano. Que partiu á serra,
e en cinco minutos quedou esnaquizado.
Soa a serea, de volta ao traballo
moitos non volveron, tampouco Manuel.

Lémbrote, Amanda,
a rúa mollada,
correndo á fábrica
onde traballaba Manuel.»

(Víctor Jara, *Poño nas túas mans abertas*, «Lémbrote, Amanda», 1968)

(8)

«Non nos moverán

Sube a nacer comigo, irmán
Dáme a man desde a profunda zona da túa dor diseminada
Non volverás do fondo das rochas
Non volverás do tempo subterráneo
Non volverá a túa voz endurecida
Non volverán os teus ollos furados
Eu veño falar pola vosa boca morta
A través da terra xuntade todos os silenciosos beizos derramados

E desde o fondo faládeme toda esta longa noite
Como se estivese convosco ancorado
Contádeme todo, cadea a cadea, chanzo a chanzo, e paso a paso
Afiade os coitelos que gardastes
Poñédeos no meu peito e na miña man
Como un río de raios amarelos
Como un río de tigres soterrados
E deixádeme chorar horas, días, anos, idades cegas, séculos estelares

Dádeme o silencio, a auga, a esperanza,
Dádeme a loita, o ferro, os volcáns
Pegádeme os corpos como imáns
Acudide ás miñas veas e á miña boca
Falade polas miñas palabras e o meu sangue

Non, non, non nos moverán! Non, non, non nos moverán!
Non, non, non nos moverán! Non, non, non nos moverán!
Coma unha árbore firme xunto ao río
Non nos moverán.

Unidos na loita, non nos moverá
Unidos na loita, non nos moverán
Coma unha árbore firme xunto ao río
Non nos moverán

Unidos na folga, non, non, non nos moverán!
Unidos na folga, non, non, non nos moverán!
Coma unha árbore firme xunto ao río
Non nos moverán! Non nos moverán!
Non nos moverán! Non nos moverán!»

(Joan Baez, *Grazas á vida*, «Non nos moverán», 1974)

(9)

«Vestida de aldraxe

Vestida de aldraxe e mouras cobizas
deu xustiza arreo i eternas preguizas
preñada de roubos, chea de ruindade
afógame esta sociedade.

Hoxe tes pecados a mallar nos servos
alacán decote, fonchos e soervos
e trunfa a luxuria e medra o ladrón
e canta o usureiro e vive o lambón.

Pros nosos meniños agroman coitados
futuros de mágoas e fel mesturados
nin escola nin industria, nin ciencia nin abeiro
un corgo lles queda fuxido estranxeiro.

Aínda hai poetas que cantan ás proles
que falan de meles i ensoñan amores
i alaudan e gaban e baten as mans
e din a porfía que son os irmáns.»

(Suso Vaamonde, *Nin rosmary un laído*, «Vestida de aldraxe»)

(10)

«Grândola, vila morena

Grândola, vila morena
Terra da fraternidade,
O pobo é quen máis ordena
Dentro de ti, ó cidade.

Dentro de ti, ó cidade
O pobo é quen máis ordena,
Terra da fraternidade
Grândola, vila morena.

En cada esquina un amigo
En cada rostro igualdade,
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade.

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
En cada rostro igualdade
O pobo é quen mais ordena.

À sombra dunha aciñeira
Da que non sabía a idade
Xurei ter por compañeira
Grândola a túa vontade.

Grândola a túa vontade
Xurei ter por compañeira,
À sombra dunha aciñeira
Da que non sabía a idade.»

(Zeca Afonso, *Cantigas do Maio*, «Grândola, Vila Morena», 1971)