

O TEATRO DESPOIS DA GUERRA CIVIL.

ÍNDICE DE CONTIDOS

1. Introducción.
2. A lenta recuperación dos anos 50 no interior.
 - 2.1. O teatro vangardista.
 - 2.2. O teatro rexionalista.
 - 2.3. O teatro da angustia existencial.
3. A actividade teatral na década dos 60.
4. O grupo de enlace.
 - 4.1. R. Otero Pedrayo.
 - 4.2. E. Blanco Amor.
 - 4.3. A. Cunqueiro.
 - 4.4. Jenaro Marinhas.
 - 4.5. Carvalho Calero.
 - 4.6. Outros autores/as.
5. O teatro no exilio.
 - 5.1. A. D. Rodríguez Castelao.
 - 5.2. Luís Seoane.
 - 5.3. E. Blanco Amor.
6. Modelo de comentario.
7. Antoloxía de textos.



Teatro Rosalía de Castro, A Coruña.

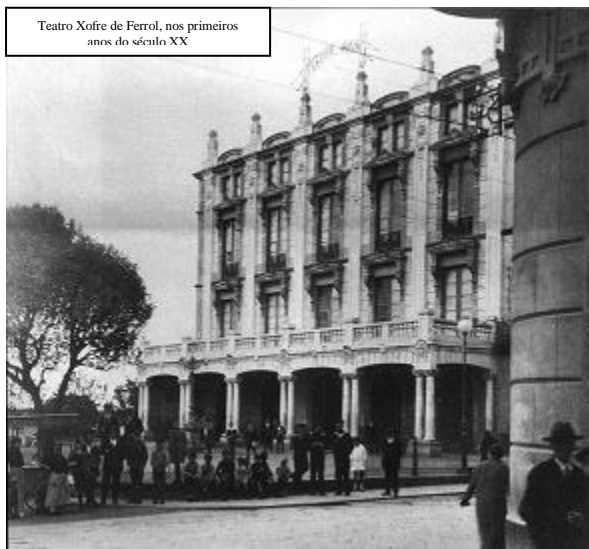
1. INTRODUCCIÓN. A ACTIVIDADE DRAMÁTICA DESPOIS DA GUERRA CIVIL.

Tras a suplantación do lexítimo ordenamento constitucional da Segunda República, iníciase unha das épocas máis escuras para Galiza. Irrompe a barbarie e con ela a destrución sistemática de todo canto se viñera construíndo con tan grande e xeneroso esforzo; as liberdades son secuestradas e a palabra silenciada. A paralización a que a ditadura someteu todas as actividades culturais e políticas de signo galeguista tivo como excepción nos anos 40 a determinados coros populares. Con estes, o réxime franquista seguiu o modelo da ditadura de Primo de Rivera ao permitir a continuidade daquelas manifestacións folclóricas que non resultasen politicamente perigosas, apoiando os coros populares que estivesen dirixidos por persoas afíns ao Réxime.

Moitas das obras representadas nos primeiros anos de posguerra eran textos xa coñecidos polo público e as obras novas, caracterizábanse por seren brevísimas e por conseguiren o riso a través da ridiculización de tipos paifocos e rústicos e da deformación da propia lingua galega. O público que asistía a estes espectáculos presenciaba neles como se facía burla e escarnio da súa propia cultura.

Pola súa parte, as obras xa coñecidas do público eran sometidas a diversas manipulacións para que fosen aprobadas pola censura. Moitas delas foran escritas nos anos das loitas agraristas de comezos do século XX, polo que se suprimían todas as referencias ao caciquismo. O ambiente social e político de posguerra era propicio a este tipo de fraudes: mortos, exiliados ou silenciados os protagonistas do segundo rexurdimento da cultura galega, ficaban só algúns coros como única manifestación pública “en galego” sempre que respectasen as regras do xogo impostas pola ditadura. Estes coros, repetindo o acontecido durante a ditadura de Primo de Rivera, inclináronse máis polos espectáculos de carácter lírico do que pola dramática, e volveron a aprezer as zarzuelas e as denominadas “estampas ou cantos escenificados”. O vencello de teatro cos espectáculos pseudofolclóricos destes coros uniformados e degradados completou o proceso de dexeneración do teatro galego e deixou como feitos illados, sen a máis mínima transcendencia social, algunhas representacións máis dignas.

En resumo ao longo dos anos 40 e 50 as representacións dramáticas foron esmorecendo ata non ficar nada delas nin na lembranza, polo que a estrea, en 1959, da obra de Álvaro Cunqueiro *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, converteuse nun feito mamorable, pois reuníronse todos os que estaban comprometidos coa cultura galega e, por primeira vez desde a imposición da ditadura, cantaron en público o himno galego.



2. A LENTA RECUPERACIÓN DOS ANOS 50 NO INTERIOR.

A recuperación literaria será esforzada e lenta e terá novamente que lidar as mesmas batallas xa gañadas no século anterior e nos comezos do XX: o recoñecemento de que a lingua é vehículo para calquera expresión, literaria ou non; a creación dos medios necesarios para a súa difusión (Ed. Bibliófilos Gallegos, Col. Benito Soto, Ed. Galaxia,...); a formación de novas xeracións de escritores, etc. Desde 1936 a 1946, as publicacións galegas en Galiza son tan escasas como intranscendentes e ata 1951 a nosa literatura non dará mostras suficientes de estar viva.

Mais se as dificultades da literatura eran grandes, as do teatro eran moito maiores. O teatro anterior á Guerra fixera un grande esforzo por asentarse pero seguía en precario. Non é difícil imaxinar o panorama do teatro galego durante o franquismo. Había que servir ao réxime, en castelán, ou como manifestación folclórica en lingua vernácula, ou non existir. A lingua era signo de diferenza e a diferenza levaba á fragmentación; e a fragmentación ía contra un dos máis sacros principios do réxime fascista.



Desde xullo de 1936 ata 1949 só se publicou un drama: a zarzuela de José Trapero Pardo *¡Non chores, Sabeliña!* (1943), con música de Gustavo Freire, publicada coas didascalias e as notas en castelán, foi estreada no Gran Teatro de Lugo polos coros Frores e Silveiras e Cantigas e Aturuxos, o 11 de febreiro. Seguiron despois, en 1949, “Romance do cristiano e o mouro na Franqueira”, de Ramón Cabanillas e mais o monólogo *Viaxe*

perdido, de Xosé Ibañez Fernández, publicado en Madrid. Foron todas publicacións esporádicas, ata a recuperación cultural que iniciou o grupo Galaxia non existiu a vontade, nin a posibilidade de recuperar a dramática galega. Nos anos cincuenta reiniciáase a publicación de obras dramáticas, non só coa intención de dar acoñecer textos novos, senón tamén coa de recuperar o patrimonio dramático galego. Así en 1953 sae ao prelo a edición do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, de Gabriel Feixó Araúxo; e máis *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao. Nesta lenta recuperación dos anos cincuenta aparecen tendencias renovadoras e outras continuadoras do teatro anterior. Deste xeito, na escas literatura dramática destes anos, podemos diferenciar tres liñas:

- A liña vangardista de preguerra.
- A liña do vello teatro rexionalista das Irmandades.
- A liña da “angustia existencial”, coincidente coas correntes de pensamento da posguerra europea.

2.1. O TEATRO VANGARDISTA DE PREGUERRA:

Do ano 1952 é a obra de Ramón Otero Pedrayo *O desengano do prioiro ou O pasamento da alegría, co grande auto epilogal e xusticieiro dos ferétros de Floravia*, nesta peza o motivo é a lenta substitución da moi nobre arte de elaboración do viño do Ribeiro por unha lamentable e funeraria industria de construción de ferétros. A pesar de que durante moito tempo esta farsa se considerou irrepresentable, foi

magnificamente escenificada pola compañía Teatro do Aquí en 1995, baixo a dirección de Roberto Vidal Bolaño. Na mesma liña estará *Traxicomedia da noite dos Santos*, peza breve ao xeito das contidas en *Teatro de máscaras*, en que dramatiza a temática da novela *Arredor de si* na viaxe onírica que realiza un fidalgo poeta a través do seu interior, e que foi publicada en Portugal na revista *Quatro Ventos* en 1960.

Do mesmo ano, 1952, é *A serpe*, de Jenaro Marinho del Valle. Cun fío argumental moi simple Marinho leva a escena os ritos da meiguería a través dunha vella alcaiota que pretende entregar unha moza nos brazos dun vello, mais fican burlados ambos pola intervención dun mariñeiro que ocupa o lugar do vellouco. Foi estreada no Colexio Peleteiro de Santiago en 1969 polo grupo Cantigas e Agaraimos.

Aínda que a única peza, *Pauto do demo, conto escénico en tres cadros* (1958), de Ánxel Fole, foi publicada en Bos Aires, responde totalmente ao teatro vangardista de preguerra, a pesar de que utilice a técnica realista. Fole participara activamente na loita que pola recuperación do teatro mantiveran durante os últimos anos da República algúns dos membros máis activos do Partido Galeguista que, convencidos da inutilidade de soñar con compañías establecidas nas cidades, optaran por potenciar os grupos de afeccionados (escolares e adultos) no ámbito rural. Para estes grupos, precarios economicamente, Fole redixiu unha peza chea de gracia, comedia de enredo de ambiente rural na que o autor xoga co interese comercial e a curiosidade case inocente duns personaxes resabidos que acaban escarnecidos por un tolo namorado que xoga coa súa superstición. Evidentemente Fole non era un dramaturgo e na súa peza hai moitos elementos que son máis narrativos que dramáticos. A obra foi estreada por un grupo de escolres no instituto de Ribadeo no Nadal de 1970.

2.2. O VELLO TEATRO REXIONALISTA.

Nesta liña de continuidade co teatro anterior ao 36 hai que situar, a carón de Trapero Pardo, a Leandro e Uxío Carré Alvarellos, a Xosé Luís López Cid, a Xosé Ibáñez Fernández, Ramón González-Alegre e mais a Xan Estrada. Leandro Carré, fiel á súa concepción do teatro, publicou en Portugal comedias e dramas que continúan a liña da súa produción anterior: *Coa máscara do amor* (1955), *Meiguerías* (1956), *Almas en pena* (1957), *Tiros na rúa* (1957), *Non tódalas amañecidas son luminosas* (1960). Pola súa parte, López Cid, en *Os cazadores de dotes ou Os cazadores de dores* (1954), continuaba a máis resesa tradición costumista, que tamén seguía presente nos volumes publicados en Madrid, en 1961, por Xosé Ibáñez Fernández: *O Boiro*, *Andrómenas* e *Chacuecadas*. En 1960, Uxío Carré Alvarellos daba ao prelo, en Bos Aires, o monólogo *Desalento*, que enlaza co tetaro ruralista e reivindicativo do teatro rexionalista. Na liña do sainete urbano, tan querido por Leandro Carré, estará a *Farsa dos veciños*, de Ramón González-Alegre, incluída no volume *Teatro galego*, publicado en 1968. Tampouco era alleo ao noso vello teatro que os autores presentasen como dramáticos, textos que non son máis que poemas dramatizados; neste grupo están o libreto do ballet *Macías o namorado*, de Ramón Cabanillas e Antonio Lorenzo, publicado en 1956, e *Os ríos galegos*, de Xan Estrada, que viu a luz en 1964.

2.3. O TEATRO DA ANGUSTIA EXISTENCIAL.

A finais dos anos 50 apareceron obras que, dun xeito ou doutro, espallaban o desnortamento moral no que ficou asolagado o mundo occidental despois da Guerra Civil española e da II Guerra Mundial. En 1957 publícanse en Galiza *Vieiro choído*, de Xosé Luís Franco Grande, primeiro número da colección “Illa Nova”, e *O auto do taberneiro*, de Manuel María. Estas obras foron sempre consideradas como “teatro para ler”, debido á enorme carga lírica que conteñen e ao predominio do simbólico e da reflexión sobre a acción. *Vieiro choído* está dividida en tres tempos e seis cadros

polos que atravesan unha serie de personaxes que máis que actuar falan. Con *Auto do taberneiro*, Manuel María iniciaba unha serie de obras que se caracterizan polo lirismo; presenta en escena o diálogo de tres seareiros co taberneiro; diálogos que xiran en torno a Deus, o Amor e mais a Vida e a Morte. Carece por completo de acción.

En 1958, en Bos Aires viu a luz o volume *Midas. O ángulo de pedra*, de Isaac Díaz Pardo, que responden ao espírito da Escola da Tebra. As dúas pezas recollidas neste volume teñen en común coas de Franco Grande e Manuel María a visión pesimista do mundo e do ser humano pero, neste caso, non se poden cualificar como “teatro para ler”. En *Midas*, traxedia en tres actos, o autor enfronta dúas formas de entender a vida a través do que simbolizan as figuras mítica de Sileno e Midas, inaugurando unha tendencia (o recurso aos mitos clásicos) de moito rendemento no teatro galego actual. *O ángulo de pedra*, é unha tremenda reflexión política. Nesta traxedia en tres actos, utiliza personaxes xenéricos (o político, o mestre, o moralista...) para deseñar unha sociedade que traizoa e sacrifica aqueles que defenden os seus ideais e loitan por un mundo mellor; estes, representados por Antelo, son os únicos dignos de teren nome propio.

3. A ACTIVIDADE TEATRAL NA DÉCADA DOS 60.

A pesar da represión política, a preocupación dos intelectuais galegos polo xénero dramático consegue callar no “**I Certamen del Miño**”, celebrado en Lugo en 1960. as seis obras seleccionadas polo xurado foron: *A noite vai como un río*, de



Álvaro Cunqueiro, gañadora do certame, estreada en Ribadavia polo Tetaro Experimental Tespis en 1973 e posta en escea en 1986 polo Centro Dramático Galego baixo a dirección de Xulio Lago; *Nicolás Flamel*, de Daniel Cortezón, premiada cun accésit no certame, estreada en Ribadeo, polos alumnos do instituto en 1975; *A volta de Ulises*, de Xosé L. Franco Grande; *Auto do labrego*, de Manuel María; *Orestes*, de Arcadio López Casanova; e *Os homes poden ser deuses*, de Juan M^a Gallego. O Certame do Miño abría a década na que de novo se ía poñer en marcha o teatro galego. Os anos 60 reproduciron un fenómeno que viviran tamén as Irmandades da Fala, xa que en paralelo á reorganización clandestina do nacionalismo político, o asociacionismo cultural iniciaba a recuperación do teatro; evidentemente esta coincidencia non era casual, senón consubstancial á

propia natureza do feito dramático como plataforma ideal para calquera tipo de reivindicación ou espallamento dun ideario.

Na mesma liña do Certame do Miño está a convocatoria do “**I Concurso Castelao**”, en 1963, xa que nin organizadores nin concursantes podían contemplar, nin remotamente, a posibilidade de representaren a obra gañadora, conformábanse con poder sacar adiante o certame. Para dotar este premio, a asociación cultural O Galo, de Santiago, botou man dunha orixinal solución que se denominou “a campaña do peso”, e que consistiu en solicitar a colaboración económica da xente, pedindo polas rúas. O resultado foi unha dotación para o premio de dez mil pesetas. Nesta primeira convocatoria a obra gañadora foi *Cando morren os faroles*, de Ángel de la Peña; na seguinte, *Un hotel de primeira sobre o río*, de Xohana Torres, peza sobre a expropiación dunhas terras para a construción dun hotel, publicada en 1968; e na

terceira e última, no ano 1965, *A obriga*, de Jeanro Marinho del Valle, publicada nese mesmo ano en *A revolta e outras farsas*.

4. O GRUPO DE ENLACE.

Trátase dun grupo nutrido e heteroxéneo que os estudosos do tema clasifican de diferentes maneiras. Pedro Pablo Riobó¹ (1999) fala da “promoción Grial” para agrupar os dramaturgos que desenvolven o seu labor ou publican as súas obras en Galiza a partir de 1952, ano en que Jenaro Marinho publica *A serpe* no nº 4 da “colección Grial” de Galaxia. Este grupo non inclúe por exemplo, a Eduardo Blanco Amor, incluído no teatro do “exilio”, a pesar de ter publicada toda a súa obra en Galiza en 1973 e 1974 como contribución ao movemento do Teatro Independente; converténdose nun dos escritores que máis influencia exerceu nas posteriores xeracións de dramaturgos, xa que foi dos máis representados nas mostras de Ribadavia. Outras clasificacións agrupan os autores en “a dramática silenciada” (Álvaro Cunqueiro, Carvalho Calero, Jenaro Marinho...) “dramática social e primeiras vangardas” (Daniel Cortezón, Manuel María, Xohana Torres...), e inclúen tamén a Blanco Amor na “diáspora e exilio”². Sexa como for cómpre falarmos dunha serie de autores que servirán de enlace entre o que intentara ser a dramaturxia de preguerra e as novas promocións do Teatro Independente e que, en moitas ocasións serviron de modelo ou son precedentes da obra destes últimos. Non todos eles participaron como protagonistas na renovación que supuxo o Teatro Independente mais, en boa medida, escriben para o teatro porque son conscientes de que a normalización dunha cultura e da súa literatura pasa tamén polo xénero dramático, ou por consideraren o teatro coma un medio de normalización lingüística e de concienciación nacional.

Podemos incluír neste grupo a: Ramón Otero Pedrayo, Eduardo Blanco-Amor, Xosé Filgueira Valverde, Álvaro Cunqueiro, Jenaro Marinho del Valle, Ricardo Carvalho Calero, Manuel María, Daniel Cortezón, Xohana Torres, Bernardino Graña, Tomás Barros, Xosé Luís Franco Grande, Xosé Manuel Rodríguez Pampín e Arcadio López Casanova. Veremos a continuación o contributo dalgúns destes autores ao teatro galego.

4.1. RAMÓN OTERO PEDRAYO:

As obras publicadas por Ramón Otero Pedrayo nos anos sesenta tiveron grande influencia nos mellores dramaturgos actuais. En 1975 vían a luz as dezaseis peciñas que constitúen o volume *Teatro de máscaras*, recuperadas entre o legado de Castelao e que foran escritas en 1934. Son pezas de Teatro de Arte, como o cocibía Castelao, e constituían a achega de Otero á renovación do teatro que frustrou a sublevación fascista. Non é doado encaixar estas pezas nunha única tendencia estética, posto que mesturan elementos expresionistas, simbolistas e surrealistas con notas costumistas e culturais, ao tempo que privilexian o papel da música, a danza e os elementos plásticos. A obra dramática de Otero complétase con *O fidalgo e a noite*, escrita en 1970 e publicada en 1979, e *Noite compostelá*, que viu a luz en 1973.

4.2. EDUARDO BLANCO-AMOR:

A eclosión de grupos a comezos da década dos setenta creou a necesidade de textos e, a carón dos novos dramaturgos, escritores anteriores dan ao prelo as súas

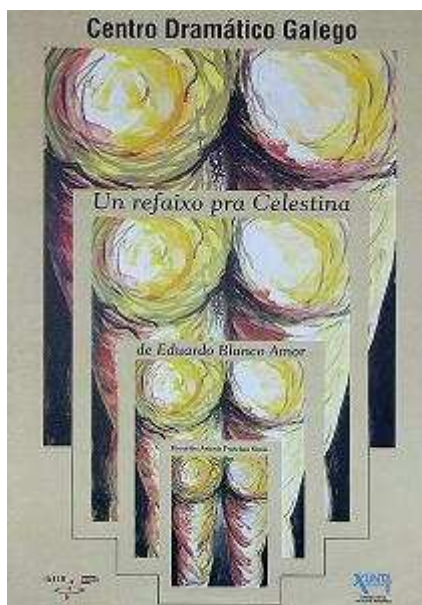
¹ RIOBÓ, Pedro Pablo (1999): *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor da Universidade da Coruña.

² VIEITES, Manuel F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Santiago, Sotelo Blanco.

obras que, en moitas ocasións, levaban anos gardadas. É o caso de Eduardo Blanco-Amor (1897-1979), que publica en **1973 *Farsas para títeres*** e, en **1974, *Teatro pra xente***. Na primeira recolle seis pezas que orixinariamente foran escritas en castelán nos anos corenta e traducidas polo propio autor: *Romance de Micomicón e Adhelala* (estreada en Ribadavia en 1973, polo G.T. Rosalía de Castro), *Amor e crimes de Juan “El Pantera”* (estreada en Ribadavia en 1974, polo Teatro Popular Keyzán), *Falsa morte e certa morte de Estoraque o Indiano* (estreada en Moaña en 1978, polo G.T. Pantomima), *Un refaixo pra Celestina* (estreada en Santiago, en 1993, polo Centro Dramático Galego), *Anxélica no ombral do Ceio* (estreada en Vigo en 1976, polo G.T. Saudade), e *A verdade vestida*. A pesar do título xenérico de “farsas” estas pezas deben ser agrupadas en:

- **Farsas:** son obras moi imaxinativas, cheas de elementos fantásticos e satíricos. Os personaxes son descritos de xeito esquemático, como corresponde a quen naceu para ser boneco, e a ambientación escenográfica é escasa. Son farsas as catro primeiras.

- **Autos:** a pintura das alegorías está realizada con todo luxo de detalles. Canto á escenografía, o teatro aparece concibido como unha arte en que a música, a cor, os xogos de luz e o movemento se alían coa palabra para conseguir un espectáculo total. Son autos as dúas últimas pezas.



Son todas pezas curtas, estruturadas nun acto único, agás *Un refaixo pra Celestina*, que está dividida en tres xornadas.

Fronte a este teatro de fonda raigaña vangardista, as máis das pezas que compoñen o volume *Teatro pra xente* enlazan coa tradición galega do teatro popular e ruralista. Blanco-Amor explica que aínda que esta obra, na súa traxectoria como escritor, poida semellar un “recuamento” na concepción estética, interpretala así sería errado porque para el hai dous tipos de público: por unha banda, o lector posuidor dunha competencia lingüística e cultural que lle permite o goce da obra de arte como tal; e por outra banda, está a “xente do común”, o pobo no sentido máis amplo, que ten un gran déficit cultural e que está deformado espiritualmente pola visión folclorista e envilecida que do “galego” espalla a cultura oficial. Para educación e redención desta “xente do común” está

esta obra que inclúe as seguintes pezas:

- *O cantar dos cantares ou Galicia 1948*, estreada no “Centro lucense” en Bos Aires polo Teatro Popular Galego, en novembro de 1957. A peza, nun acto, transcorre no eido dunha casa labrega e recolle o enfrontamento entre o vello mundo dominante (caciquismo, obediencia ante o poder, represión sexual...), representado polo cura, a viúva marmuradora..., e o novo mundo que se asoma a través da mocidade (liberdade, valor da razón e da educación...) e que comeza a mostrar a súa influencia nos maiores nunha revisión do rol educador.
- A peza de teatro infantil *Fas e Nefás ou O Castelo enmeigado número 5000 e pico*, traslada a Materia de Bretaña ao mundo dos contos. Trátase dunha fantasía artúrica sobre a coraxe que nace do temor. Fas e Nefas queren o tesouro dun castelo enmeigado. Nefas introdúcese na súa procura, facéndose o valente e, ao oír os seus berros, Fas a pesar do medo acode no seu auxilio. Fas loita contra varios feitizos, derrota o Gran Bruxo e libera a Nefas, ao Rei e á súa filla, a princesa Lucrecia Maris con quen casará, así

como a todas as outras xentes que estaban enfeitizadas polo poder de Merlín. Estreada na Coruña polo G. T. Os Gaiteiriños en 1977.

- Adaptación dun tema de Cervantes en *Os baralláns, recreación galega dun tema – “Los habladores” – de Miguel de Cervantes. Século XVII* e outro de Lope de Rueda en *A carauta, recreación galega de un tema- “La carátula”- de Lope de Rueda. Século XVI*.
- Cerra o volume con tres peciñas costumistas que naceran para un programa radiofónico en Arxentina: *Tres contos escénicos*:
 - *A tía Lambida, radioescenificación dunha “ocurrencia” popular galega*, editada en Bos Aires en 1955 e estreada en Ribadavia polo Teatro Popular Keyzán en 1974.
 - *A medosa Blandina, versión radiofónica*, trata da sedución pola negación: Blandina seduce a Ulpiano de volta dunha romaxe a través dun piñeiral dándolle conta do medo que ten ao vir soa cun home a aquelas horas, do moito que lle tremen as carnes, que lle súa o corpo, do indefensa que está...
 - *A lebre das ánimas, versión radiofónica*. Nas festas da aldea hai outra casa que ten máis para comer que a de Raposo: teñen lebres. El e o seu fillo saen a cazar. Como non hai sorte rezan unha oración polas Ánimas e prometen unha lebre. A pregaría dá resultado, saen dúas lebres, pero só unha é abatida. Sentencia final que resume o asunto: *¡Vállate Deus, e como fuxe a das Ánimas!*

Para ser incluída no volume das *Farsas*, Banco-Amor redixiu en 1973 a súa derradeira peza dramática *Proceso en Jacobusland. Fantasía xudicial en ningures*, máis a censura obrigou os editores a eliminala do volume e non vería a luz ata 1980 na revista madrileña “Pipirijaina”, morto xa o autor. Nesta farsa, o esperpento serve de cobertura para denunciar a carnalada dos últimos xulgamentos políticos da ditadura franquista. A denuncia máis directa queda reflectida nos nomes da leis, institucións e cargos públicos: “Tribunal de Volveporoutra”, “Visorrei Territorial Doutor Suevio Muxindo” ou “Leis de Eilledoi e Fodímola”. Sen dozuras nin concesións, os grotescos bonecos poñen ante o espectador unha realidade esgazadora e sanguenta. Como elemento novo o autor utiliza voces en *off* que desempeñan o papel do coro clásico: representa a ideoloxía da colectividade ilustrando e comentando a acción que se desenvolve na escena. Como escritor consagrado e representante da cultura no exilio, Eduardo Blasco-Amor foi recibido con verdadeiro entusiasmo polas novas xeracións, que o converteron nun dos autores máis representados nas Mostras de Ribadavia; popr citar un só exemplo, en 1975, na III Mostra, tres grupos participaron con obras súas: Antroido, O Facho e Escolade.

4. 3. ÁLVARO CUNQUEIRO:

Como autor dramático iniciara a súa andaina antes do 36, durante a República. A maior parte das pezas escritas nestes anos están perdidas, e só se conservan dous fragmentos de *Rúa 26. Farsa* e de *Xan, o bo conspirador*, que presentan unhas propostas dramáticas absolutamente novidosas no panorama teatral dos anos 30.

A primeira das pezas dramáticas de Cunqueiro escritas despois do 36 apareceu incluída na novela *As Crónocas do Sochantre*, publicada en 1956, e leva como título *Romeo e Xulieta, famosos namorados*. Trátase do breve texto da presentación que o macabro grupo do Sochantre realiza en Comfront, onde foron confundidos cunha compañía de cómicos. A recreación personalísima dun tema de Shakespeare e a utilización do coro volverán a ser utilizados por Cunqueiro na seguinte obra, *O incerto Señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, que saíu do prelo en 1958. Ademais de brillar con luz propia, o *Don Hamlet* abriría as portas á

posibilidade de que o noso teatro volveuse aos escenarios, pois o autor conseguiu, despois de superar moitos atrancos, que se estrease na Coruña, o 31 de agosto de 1959, no Teatro Colón posta en escea polo Teatro de Cámara da A.C.I. A estrea de *Don Hamlet* serviu para resucitar vellas polémicas que quedaran superadas había moitos anos, na época do Seminario de Estudos Galegos. Os argumentos utilizados contra a obra de Cunqueiro poden dar unha idea do recuamento que sufrira a sociedade galega con respecto á súa propia autoestima: por unha banda foi acusado de escoller un tema “pouco galego”, por outra, os eruditos alporizábanse da ousadía de verter para o galego a Shakespeare, e mais por outra, acusaban o autor de “escapista” por evitar reflectir a realidade social que o rodeaba, a posguerra.

A historia de Hamlet é coñecida por todos, polo que Cunqueiro comeza a súa peza cando Hamlet xa sabe do asasinato do seu pai, de forma que é toda un desenlace. Ademais, seguindo a liña da súa narrativa, presenta a a peza como o cumprimento dun derradeiro desexo do Hamlet Shakesperiano:



Representación do *Incerto Señor D. Hamlet* de Cunqueiro, polo Centro Dramático Galego en 1991

un dos alabardeiros de Fortimbras, un dos que axudou a transportar o cadáver de Hamlet, descobre agora, para nós, a verdade das dúbidas do Príncipe de Dinamarca. Hai que salientar tamén o acerto de Cunqueiro na utilización do coro como elemento encargado de explicar a

simboloxía da obra e de interpretar a conciencia colectiva que condena o parricidio e o incesto, ao tempo que insufla ese ton arcaizante tan característico da súa produción literaria.

Na peza seguinte, *A noite vai coma un río*, publicada en 1965, Cunqueiro abandona os mitos para realizar unha pequena obra mestra na que predomina o elemento lírico. Dividida nun prólogo, dúas xornadas e mais un epílogo, mantén a unidade por mor de dona Inés e a súa ama Modesta; pola súa morada, a Torre, van pasando os fuxitivos dunha guerra. Estes personaxes secundarios (o rei, o músico, o capitán, ...) alimentan uns instantes os soños de dona Inés, para produciren, de inmediato, a súa decepción. Atemporal e lírica, dona Inés fica condenada á soidade e a unha constante arela amorosa.

O carácter lírico de *A noite vai coma un río*, o seu afastamento da realidade social da época e, sobre todo, o feito de que Cunqueiro non utilizase ningunha das técnicas que se consideraban de “vangarda” nos anos setenta, fixo que no momento da súa estrea, en 1973, houbo encendidas polémicas sobre ela. A obra provocou un certo rexeitamento nun, evidentemente desnortado, sector do teatro galego.

Cunqueiro tamén publicou fragmentos de dúas obras inacabadas. En 1961, como apéndice á novela *Si o vello Simbad volveuse ás illas*, ven a luz dúas escenas da peza de teatro chinés *A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba*, ou *A verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo*. De *Palabras de víspera*, publicou en 1974 os dous cadros que coñecemos, nos que asistimos ao confronto que consigo mesmo realiza Afonso VI na véspera da Xura de Santa Gadea, coa sombra de Caín e o incesto pairando sobre o futuro Emperador. Por último, en 1980 realizou unha poética versión de *A sentencia dourada*, de Lord Dunsany.

O 29 de outubro de 1999, o Centro Dramático Galego estreou en Santiago a adaptación teatral da novela de Cunqueiro *Se o vello Simbad volveuse ás illas*, con dramaturxia de Quico Cadaval, dirixida por Fabio Mangolini e interpretada por X. Manuel Oliveira “Pico”, Antonio Durán “Morris”, Xosé A. Porto “Josito” entre outros.



4. 4. JENARO MARINHAS DEL VALLE (1908 – 1999):

A obra deste dramaturgo é moi ampla e dunha gran riqueza técnica e temática. En 1964, baixo o título xenérico de *Monifates*, publicou as pezas *O triángulo ateo*, *A chave na porta*, *Escaparate de baratillas* e *A redención*, que terían unha segunda edición. Ao ano seguinte, con *A serpe*, nun volume que leva como título *A revolta e outras farsas*, e no que tamén se inclúen o drama *A obriga. Auto non sacramental en tres tempos*.

Para Marinhoas os alicerces do teatro galego hai que os procurar na obra de Castelao e Otero, e isto remite, en primeiro lugar, á comunión co pobo e, en segundo plano, á farsa. O seu convencemento de que o teatro non pode ser feito “para” un público senón “cun” público, de que o público é o pobo, levouno a concibir a a literatura e o feito dramático como un medio de educar ese pobo, “entendido que educar será sempre posibilitar independencia; edúcase un home, un pobo, para que poda pensar, opinar e decidir por propia conta, ceibe de toda titoría, ditado ou ditadura”. Como consecuencia disto, as súas pezas procuran sempre sementar a dúbida no espectador/lector, enfrontándoo a cuestións metafísicas, éticas ou políticas.



Iníciase nos anos cincuenta co teatro polular en que se pode inscribir *A serpe*, de 1952, estreada no Colexio Peleteiro de Santiago polo grupo Cantigas e Agarimos en 1969. Mais xa nos sesenta publica un teatro menos festivo onde a temática social e política prima sobre calquera outro elemento. En *A revolta*, “Premio Castelao de teatro Galego” en 1965, estreada no Hostal dos Reis Católicos de Santiago, polo grupo Cantigas e Agarimos en decembro dese ano, os personaxes femininos (nai e noiva) encarnan a voz da submisión intentando disuadir o fillo de que, entre emigrar ou botarse ao monte, opte por isto último. Unicamente movidas polo odio que acende a inxusta morte dese fillo esperta nelas a conciencia revolucionaria.

Fronte a isto, en *A obriga, auto non sacramental en tres tempos*, tamén estreada en Santiago polo mesmo grupo das anteriores, en 1966, planea a oposición entre a conciencia ou a responsabilidade ética e o determinismo social, a degradación e a opresión do poder relixioso e político, o pobo como vítima da súa ignorancia e da manipulación do poder, o intelectual na contradición entre o que pode e debe facer e a recuperación da conciencia popular para resolver a situación. A produción desta década complétase cunha serie de pezas moi breves, entre as que cabe salientar *A chave na porta* e mais *A pequena farsa dos amores desencontrados*, publicada en 1968, encantadora parodia do poder encarnado no apuntador que envía á cadea a aqueles que non emparellan con quen se lles manda. En *A chave na porta*, trata o tema do amor maternal en oposición ao que o comportamento social dita: unha nai viúva e abandonada polos seus fillos, que venderon todos os bens do pai e marcharon para América, vai recibir a visita dunha outra filla, prostituta na vila. Para non vela, marcha da casa; non obstante, sabedora de que a filla derrotada precisará de acubillo, deixa a chave na porta.

Á reflexión política e moral seguen unha serie de obras en que dominan cuestións morais. Así en *Loucura e morte de peregrino* (1972), o Peregrino, viaxeiro dunha vida sen substancia, recibe a nova de que vai morrer e decide dedicar o tempo que lle resta a unha tarefa que pague a pena; mais, ao rematala, recibe novamente a visita dos emisarios que lle comunican o indulto. Rematada a tarefa, preparado xa para un destino aceptado, o Peregrino suicídase, xa que se malgasta existencia cando non hai tarefa que realizar. En *O bosque. Situación dramática nun acto cun epílogo e un parengón ao sol* (1977), cunha termenda carga simbólica, o autor realiza un canto á

liberdade que só se pode atopar dentro dun mesmo.

No ano 1974, e probablemente como contributo ás actividades que estaban a realizar os grupos de Teatro Independente, Marinhoas publica *Dúas pezas de teatro inerte: Os ausentes. No paleiro*, e na introdución explica que “son pezas axeitadas á falta de todo que tiña o teatro galego”. Na primeira, catro nais enloitadas velan no cadáver dun descoñecido os corpos mortos dos fillos ausentes e, na súa ladaíña, retoman os argumentos en pro e en contra do dereito á revolta. Na segunda, *No paleiro*, a inxustiza social fica simbolizada nos ratos que rillan nos dous homes que se abrigaron nel para durmir a cuberto.

Quizais sexa *Acurrados*, publicada en 1981, unha das pezas de maior intensidade dramática de Marinhoas; nela tres guerrilleiros cercados pola policía toman tres decisións diferentes: renderse, matarse e facerse matar polos reféns. En *Ramo cativo. Folc-drama em tres estâncias*, volve enraizar co teatro popular de *A serpe*. De 1995 é *A gaiola. Entremés dividido en cinco quadros*.

Jenaro Marinhoas del Valle é considerado o iniciador do teatro filosófico ou, por mellor dicilo, de preocupación ontolóxica, no que o home aparece case sempre deseparado e a mercé da opresión, da inxustiza e da alienación do vivir que acaban por devoralo. Mais tamén na súa obra achamos a procura dun teatro de ruptura formal, ás veces próximo ao absurdo e outras ao vangardismo, con ecos de autores como Pirandello, Lorca ou Beckett. Como teórico do teatro é autor de *A importancia do público na relación teatral* (1977), discurso de ingreso na Real Academia Galega, e *Raíces* (1981).



4. 5. RICARDO CARVALHO CALERO (1910-1990):

Ademais do seu amplo labor como investigador, editor ou conferenciante, foi durante anos director do grupo de teatro do Colexio Fingoy de Lugo, onde desenvolveu unha das experiencias máis interesantes no eido da animación teatral escolar.



O trazo máis cracterístico da obra dramática de Carvalho Calero é, sen dúbida, a permanente experimentación e investigación formal e temática, que se manifesta singularmente na riqueza estrutural dos seus textos e nas moi diversas situacións e conflitos humanos presentados. Domina a peza simbolista, unhas veces decantada cara ao drama psicolóxico (*O fillo, Isabe*), cara ao existencialismo (*A sombra de Orfeu*) ou cara ao absurdo (*Auto do prisioneiro*).

Comeza a publicar a súa obra dramática nos anos sesenta. Pertence á mesma xeración que Cunqueiro e Marinhoas e, coma eles, iniciara xa a súa andaina de dramaturgo nos anos anteriores á guerra civil. *O fillo. Acción dramática en dous actos* foi redixida en 1935 e sería publicada na revista *Nós* cando estalou a guerra. Tamén a guerra interrompeu a redacción da comedia en tres actos *Isabel*. Igual que a primeira produción de Cunqueiro, estas pezas serían a contribución de Carvalho ao programa do Partido Galeguista con respecto ao teatro, e presentan unha serie de trazos que o achegan ao teatro de preguerra. Tanto *O fillo* como *Isabel*, transcorren nun pazo, con protagonistas da fidalguía e o mundo rural como pano de fondo. *O fillo* foi cualificada polo propio autor como “peza psicolóxica” e “drama de mulleres”, pois nela pretendía deseñar dous caracteres femininos: o dunha fidalga na que priman os prexuízos sociais e relixiosos sobre os sentimentos e o dunha muller

normal sen preconceitos a este respecto. En *Isabel* a intención do autor, influído polo teatro de Pirandello, era plasmar o conflito da identidade.

En 1982 viu a luz o volume *Teatro Completo*, con todas as súas obras, deixando constancia dos anos en que foran redactadas.

En 1963 publicouse *Afarsa das zocas* que fora redixida en 1948 e na que segue a liña de Castelao e Otero, é dicir, aplicar as técnicas da farsa a un tema e uns personaxes tirados da vida rural e da tradición, combinando escenas realistas con outras expresionistas e utilizando técnicas do teatro primitivo (autopresentación dos personaxes, interpelacións ao público...) Escrita para ser representada polos seus alumnos, e baseada nun conto popular, ten fundamentalmente un carácter lúdico, aínda que o autor declara que tamén pode admitir unha lectura social. O mesmo carácter lúdico de teatro infantil ten *O redondel*, adaptación dun drama chinés de Li Hsing-Tao, realizada en 1951.

No resto da súa obra, con técnicas realistas ou simbolistas, Carvalho enfrontará as cuestións máis transcendentales que afectan ao ser humano; o amor, o alén, a arte e a política. En *A árbore, auto en tres escenas e un epílogo-prólogo*, publicada en 1965, pero redixida en 1948, retoma o mito bíblico da perda do paraíso para mostrar a imposibilidade de entendemento entre home e muller; o amor, que en teoría debería proporcionar a felicidade, é a fonte primeira da desdita do home, pois fracasa por mor da muller que, superficial e sofisticada, non alcanza a comprender a profundidade dos sentimentos masculinos. A mesma visión negativa da muller e do amor fica plasmada na comedia en tres lances *A sombra de Orfeo*, escrita tamén en 1948 e que non viu a luz ata 1971.

En *O auto do prisioneiro*, escrito en 1969 e publicado ao ano seguinte, estreada en Ribadavia polos alumnos do I. M. De Vilalba en 1974; o autor envorca toda a angustia existencial do ser humano. O propio autor admite dúas interpretacións para esta peza: unha existencial e outra social. Na primeira, as arelas do prisioneiro por coñecer o director só se cumpren despois da morte e o resultado é a escuridade, o baldeiro; na segunda, constataríamos que unicamente goza de liberdade aquel que non cuestiona o sistema, que o asume como algo inevitable. Nesta liña, o mundo desta peza enlaza con Kafka e Beckett. De novo Carvalho Calero encarna nos personaxes femininos os aspectos máis negativos de frivolidade e de submisión ao sistema.

O mellor da súa produción dramática é a derradeira obra, o drama en tres actos *Os xefes*, escrita en 1980 e publicada en 1982, xunto a todas as demais, no volume *Teatro Completo*. A profunda admiración que sentía por *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, levouno a reproducir a mesma estrutura. Os dous primeiros actos son totalmente paralelos en personaxes e situacións. Os xenerais Brañas e Dragón son dous actantes do mesmo personaxe, o xeneral, en abstracto; como D. Saturio, D. Ramón e Fuco son actantes dun Vello. Os xenerais tamén contan cunha serie de personaxes “adxuntos”: os militares e ministros que os rodean, e mais o coro de xornalistas que comentan as súas decisións. As situacións nun e noutro campo son as mesmas: reunión de oficiais, rolda de prensa, reflexións do xeneral correspondente; e, tamén coma n’*Os vellos...*, varía a súa orde dun lance a outro. Por último, igual que Castelao, Carvalho redactou en primeiro lugar o terceiro acto, polo que os dous primeiros foron escritos en función del. O final da obra é ambiguo e problemático porque os xenerais chegan ao acordo de que sexa cal sexa o resultado da batalla final, o gañador eliminará os sectores extremos das dúas ideoloxías e gobernará seguindo unha política de centro.

4. 6. OUTROS AUTORES/AS:

- **Daniel Cortezón Álvarez** (1927-2009), ensaísta e novelista ten unha importante produción dramática, quer en castelán, quer en galego. Na nosa

lingua dedícase en exclusiva ao teatro histórico. É autor de *Nicolás Flamel* (1966), *Prisciliano* (1970), *Xelmírez ou a gloria de Compostela* (1974), *Os Irmandiños* (1978), *Pedro Madruga* (1981) e *A diáspora* (1981). Para ilustrar a última etapa da historia contemporánea, Cortezón escolle a figura de Castelao e constrúe unha tetraloxía: *Castelao ou a paixón de Galiza: I. O animador de ilusións* (1986), *II. As árbores e os xuncos* (1989), *III. Intermezzo bufo* (1996) e mais *IV. O pudor e a angustia* (1997). Dentro do ámbito da crítica teatral é autor dun interesante estudo, *Teatro e nacionalismo* publicado en 1984. Cortezón pasa revista nas súas pezas aos personaxes máis significativos da historia de Galiza a partir dunha lectura crítica dos feitos, o que esixe un amplo labor de documentación previa e unha presentación dramática baseada nos principios do teatro épico de Brecht. As súas obras, na medida en que constitúen auténticos dramas históricos, posúen unha trama tan elaborada como complexa, na que todos os elementos (situacións, personaxes, accións secundarias...) contribúen a ofrecer unha visión integral, nunca lineal, do feito histórico que se pretende representar. A poética brechtiana, que Cortezón asume sen complexos e con notable mestría, facilita a introdución de cantigas, elementos da dramaturxia popular ou visións e imaxes do presente, factores que contribúen a rachar a ilusión escénica e a facilitar o distanciamento do lector.

- **Manuel María Fernández Teixeira** (1929-2004), continuou no *Auto do mariñeiro* e mais no *Auto do labrego*, publicadas ambas en 1961, na liña do *Auto do taberneiro*: teatro poético, sen acción, que trasforma as pezas case en poemas dramatizados; pero a finais da década, cando xa as actividades dramáticas comezan a ser unha realidade, a súa obra variou o rumbo. Convencido da capacidade educativa do teatro e do seu valor como instrumento de concienciación nacional, Manuel María utilizará o escenario como plataforma ideolóxica, creando un teatro popular e, ao tempo, reivindicativo. En 1968 publica a súa primeira farsa, *Barriga Verde*, na que rende homenaxe a este personaxe de títeres que, guiado polo seu creador Manuel Silvent, percorría as aldeas e vilas, a comezos do século XX, con monólogos en galego, facendo as delicias do público popular. A esta farsa infantil seguiron outras pezas para rapaces que foron moitas veces representadas, como *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela* (1979), ou o *Auto do maio esmaiolado* (1982). O carácter reivindicativo predomina en dramas como: *Unha vez foi o trebón* (1975), *Abril de lume e ferro* (1976) e *A lúa vai encoberta* (1977). A crítica ao réxime franquista deu lugar ao esperpento en *Farsa de Bulubú*, coa que gañou o I Premio Abrente en 1973. ningunha das catro pezas foi publicada nos anos da súa escrita: *A bril de lume e ferro* saíu ao prelo en 1989 e as outras tres en 1992.
- **Xohana Torres** (1931), vinculada ao teatro como actriz, na súa mocidade, é autora de dúas obras: *A outra banda do Íberr* (1965) e *Un hotel de primeira sobre o río* (1968). Entre os trazos máis singulares da súa obra dramática, temos que destacar o fondo lirismo co que recrea a realidade, e a sólida caracterización dos personaxes, sobre todo as protagonistas femininas.
- **Bernardino Graña** (1932), iníciase como dramaturgo na década dos 60, publicando, en 1962, *20.000 pesos crime, peza dramática en cinco pasos*. Esta peza presenta unha certa vinculación coa Nova Narrativa Galega pola presenza da violencia, a amoralidade e a forza das paixóns dunha historia que se desenvolve nun ambiente pechado e tenso. O tratamento de choque sobre o inconsciente do espectador é a contemplación de tanto horror dentro dun mundo aparentemente normal. Na súa produción posterior, cambia de orientación na procura dun teatro que sexa divertido e formativo a un tempo,

enraizado nas nosas tradicións e no noso folclore literario: *Sifarainín contra don Perfeito* (1975) e *Os burros que comen ouro (nunca cabalos serán)*, premiada en 1979 no VII Certame Abrente e publicada en 1992.

5. O TEATRO NO EXILIO.

É incuestionable a influencia que, para ben e para mal, a emigración desempeñou no noso desenvolvemento como colectividade. A Habana será un dos primeiros destinos desa longa riada de emigrantes galegos. Os “centros gallegos”, as “asociacións de naturais de...” e moitas outras asociacións de carácter folclórico, instrutivo, benfeitor ou cultural incidirán no desenvolvemento cultural dunha comunidade sempre dada a compartir os escasos momentos de lecer que o duro traballo permitía.

No que se refire a creación dramática e á realización teatral, temos que considerar unha primeira etapa, que vai de 1886 a 1940, na que predominan os mesmos trazos formais e as mesmas pautas temáticas que a dramaturxia rexionalista, limitándose a explorar no enxebrismo máis primitivo e no realismo costumista, por veces mesturado cunha certa crítica social.

Ramón Armada Teixeira (1948-1920) é o autor da peza *Non máis emigración*, estreada con grande éxito no Gran Teatro de Tacón da Habana en 1886. En 1911 estrea o monólogo *Mexamorno en Viveiro*, no que realiza outra alegación contra a emigración. Na Habana tamén inicia a súa andaina teatral Manuel Lugrís Freire coa peza *A costureira de aldea*.

Bos Aires converteuse, no entanto, na capital da cultura galega. Alí o interese polo teatro maniféstase ben cedo. Ao principio as representacións de pezas realízase no marco dos festivais nos que se incluía algunha modalidade de espectáculo.

Na década dos anos 30 o número de representacións vai aumentar porque coinciden en Bos Aires varios dramaturgos (Ricardo Flores, Varela Buxán...) e unha serie de actores de gran calidade (Fernando Iglesias *Tacholas*, Maruxa Villanueva, Maruxa Boga, Alfonso Costela...) Todos eles van escribir e facer teatro coa intención de manter nos emigrantes a conciencia de seren galegos. Tanto as obras de Ricardo Flores como as de Varela Buxán cumprirán entre o público dúas funcións: espertar a conciencia galeguista, devolvéndolles o orgullo de seren galegos, e lembrarilles a patria lonxana. Este teatro apelaba ao sentimento, á afectividade, mantendo os lazos de unión entre a colonia e evitando o desraigo.

Tanto éxito tivo que, en 1938, Manuel Daniel Varela Buxán (1909-1986), creou a Compañía Galega Maruxa Villanueva cun grupo de actores entre os que figuraban a actriz que lle dá nome e *Tacholas*. A aparición desta compañía supuxo que o noso teatro deixase de representarse unicamente en festivais de Asociacións de emigrantes, que as obras galegas ocupasen con regularidade a carteleira dun dos teatros de Bos Aires. A Compañía estreou varias obras de Varela Buxán (*A xustiza dun muiñeiro*, *O ferreiro de Santán...*) e mais *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao.

En 1952, por iniciativa de Ricardo Flores (1903- 2002), nacíu o Cadro de Declamación Lugrís Freire, que estreou *Para isso som teu amigo*, e mais *Ugio*, ambas do seu promotor, e varias obras do denominado teatro rexionalista.

Pero hai outro tipo de teatro, menos popular, o que non está escrito polos emigrantes senón polos exiliados. Este incorpora a estética e as técnicas dramáticas máis modernas da época, coa intención de dotar ao noso teatro de categoría e calidades de valor universal. Se o teatro da emigración apelaba á afectividade e ao sentimento, o do exilio apelará a razón e ao intelecto. Dentro deste teatro “culto” está a

obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse*.

5. 1. A. D. RODRÍGUEZ CASTELAO (1886-1950).

Cando Castelao se instala en Bos Aires a Compañía Galega de Maruxa Villanueva está no cume do éxito, de xeito que lle queda encomendada a estrea da obra de Castelao no Teatro Mayo, o 14 de agosto de 1941. *Os vellos non deben de namorarse* combina elementos de tipo popular con elementos das máis refinadas vangardas artísticas: escenas contadas “á galega” con outras expresionistas, literatura e cor, pintura e música, xestualización e danza... e, sobre todo, unha presenza absoluta de máscaras. En fin unha obra en que se fusiona o tradicional co moderno, pois Castelao pretendía tender unha ponte entre o público popular e as elites máis refinadas.

O proceso de creación de *Os vellos non deben de namorarse* foi longo e complexo. Para contribuír á renovación do teatro que impulsaran as Irmandades da Fala, Castelao buscaba unha fórmula dramática que mantivese a galegitude



superando o realismo decimonónico, e só cando en 1921 asistiu en París a unha representación de teatro ruso de Nikita Balief atopou a combinación perfecta do popular e do culto, do tradicional e da vangarda, porque combinaba a palabra coa música, a danza, a pintura e a mímica. Intentou pór en marcha este Teatro de Arte en Pontevedra ao seu regreso, máis non foi posible polas condicións socio-políticas do momento. Castelao quería involucrar neste proxecto a todos os seus compañeiros, Otero Pedrayo contribuíu coas pezas contidas no volume *Teatro de máscaras*.

Os vellos non deben de namorarse está estruturada en tres lances ou farsas autónomas coordinadas e relacionadas polo Prólogo, pola temática, pola técnica e por un Epílogo que reúne os tres protagonistas. O tema tratado son os amores serodios: o vello que pretende unha moza e recibe como castigo a morte. Os tres lances son realizacións diferentes do mesmo drama: D. Saturio, D. Ramón e o Sr. Fuco aspiran a obter os favores de Lela, Micaela e Pimpinela, que á súa vez teñen amores con mozos da súa idade. Sobre este argumento, as variacións radican na clase social dos personaxes e na maior ou menor honestidade das súas intencións, que serán semellantes á súa calidade moral. D. Ramón, fidalgo mullereiro e borrachón, é o máis deshonesto dos tres; D. Saturio, boticario que representa á pequena burguesía vilega, fica nun fachendoso vello verde que acaba burlado; o Sr. Fuco, labrego acomodado, é simplemente un “carcamán namorado”. A pesar de todos os personaxes levaren careta, os que forman o triángulo amoroso (Vello, Moza e Mozo) están individualizados seguindo a estética realista; mais ao lado deles aparecen unha serie de figuras secundarias que son abstraccións (a Morte, o Sapo, o Esmolante) e o pobo, encargado de expresar, como un coro grego, a opinión pública sobre as pretensións do Vello e a conduta da Moza. Mais o éxito da estrea non foi o esperado, o público afeito ao “teatro popular”, non estaba preparado para gozar das técnicas da farsa e da utilización de máscaras.

Esta falta de entusiasmo por parte do público obrigou os exiliados a unha fonda reflexión sobre as estratexias que se poderían utilizar para renovar o noso teatro. Uns, mirando ao futuro, optaron por seguir escribindo un teatro adaptado ás máis modernas técnicas aínda que non o puidesen representar, e outros optaron por renunciar ás

técnicas máis vangardistas e ir educando o público pouco a pouco. Entre os primeiros destaca a figura de Luís Seoane, e entre os segundos a de Blanco Amor.



5. 2. LUÍS SEOANE (1910-1979)

Desde todas as plataformas culturais que creou (radio, prensa, editorial), Luís Seoane apoiou sempre as iniciativas dramáticas que se produciron na emigración, a pesar de que como dramaturgo non estreou nada. Escribiu tres obras: *A soldadeira*, *O irlandés astrólogo* e *Esquema de farsa*.

A soldadeira foi escrita en 1956 e Seoane traduciu-na ao español para publicala no ano seguinte. A obra, en tres actos, desenvólvese durante as loitas irmandiñas da Idade Media, mais está actualizada pola presenza de tres labregos contemporáneos. A figura de Minia, a soldadeira, serve de enlace entre o pasado e o presente, pois guía os labregos actuais polo mundo medieval mentres realiza o seu traballo de mensaxeira entre os gremios de artesáns de Compostela e as forzas labregas de Roi Xordo.

En *O irlandés astrólogo*, escrita en español e traducida ao galego por Francisco Pillado, tras a morte de Seoane, volve outra vez ao pasado para explicar o presente e recrea a figura dun exiliado irlandés do século XVII, Patricio Sinot, que foi condenado pola Inquisición de Compostela e polo Claustro Universitario.

Abordou o teatro documental en *Esquema de farsa*, onde reproduciu a grotesca celebración do “Día do Emigrante Galego” de 1956.

Mais a simbiose do popular e do experimentalismo de Castelao fracasara e tampouco servía o seu teatro épico. De aí que as súas reflexións posteriores o levasen a procurar unha fórmula nova: volver as formas parateatrais da tradición popular como única posibilidade de se achegar a unha cultura que levava séculos reducida á oralidade.

5. 3. EDUARDO BLANCO AMOR (1897-1979).

Xa o situamos, na exposición deste tema, no apartado dedicado ao “grupo de enlace”. Só queda dicir que este autor foi dos que optou por intervir directamnete nas actividades dramáticas desenvolvidas nas asociacións de emigrantes en Bos Aires. A lección aprendida coa obra de Castelao serviu para que o segundo intento das elites cultas por anovar o teatro na emigración fose máis comedido, e prescindise das técnicas máis actuais. Blanco Amor protagonizou ese segundo intento creando e dirixindo, en 1957, o grupo denominado Teatro Popular Galego, que estaba integrado en grande medida polo elenco de actores que estrearan *Os vellos non deben de namorarse*. O cadro fixo a súa presentación levando á escea *Estadeíña*, de Lugo.

Freire, e mais *O cantar dos cantares ou Galicia 1948*, do propio Blanco Amor que, consciente do abismo que existía entre os intelectuais e o público, redactou unha “xustificación” en que explicaba as razóns que o levaran a formar o grupo de teatro e a intención que tiñan de seguir a liña iniciada por Castelao.

Na década dos 60, volve ao teatro dirixindo o grupo do Ateneo Curros Enríquez, co que estreou *As bágoas do demo*, de Ramón Valenzuela, e para o que quizais escribiu a peza infantil *Fas e Nefas*.

De todos os xeitos, non era doado que o teatro se puidese manter nunha colonia que deixaba de recibir xente, debido a que as condicións económicas desviaron a corrente migratoria galega cara á Europa Central, e onde as novas xeracións eran xa galego-arxentinas, máis identificadas coa terra na que vivían e naceran do que coa orixinaria dos seus pais. Ao mesmo tempo os exiliados comezaban a andar xa á procura do retorno.

6. MODELO DE COMENTARIO.

TEXTO:

Entra D. Ramón, bambeándose. As mulleres rin e as máscaras recíbeno con cortesías.

O DEMO Boas tardes meu amo.

A PORCA Boas tardes, Don Ramonciño.

O DEMO E logo, Don Ramón. ¿A onde vai o meu almirante a estas horas e con tanta tormenta?

DON RAMÓN Vou a onde me peta.

A PORCA *Dirixíndose ao demo* Déixao ir, home, que vai acompañado..Vai ver á miña comadre, ¿sabes ti? Vai ver á filla do antroido, a marquesa das filloas. *As mulleres rin a cachón*

DON RAMÓN Hai que ter crianza, ¿eh? Que non todos somos uns.

O DEMO *Dirixíndose á porca* ¿Ves ti, porca das ánimas? ¿Quen che mandou descubrires a Don Ramonciño? El vai a onde lle peta, que por algo nascéu fidalgo e ten señorío.

A PORCA Fixen mal decir que vai ao sarao da marquesa. *As mulleres rínse moito*

DON RAMÓN Falade con tento e non lle roubedes o creto a ningunha muller de ben. *As mulleres ceiban risadas e toses finxidas.*

O DEMO ¿Ves ti? Xa se enoxou o meu amo, e con moita razón. ¿Coidas que Don Ramonciño é parvo ou qué? El sabe por onde vai e a onde vai...

A PORCA ¡A cas da miña comadre está lonxe e teño medo que Don Ramonciño dea un traspés e cisque o diñeiro na lama!

O DEMO ¡Non teñas medo; Don Ramonciño vai ben alumeado, e hoxe leva unha chispa...!

As mulleres ceiban novas gargalladas

DON RAMÓN ¡Vaia unha madre de Antroido! E moito coidadiño conmigo, ¿eh? Porque cando me poño teso...arrímase os cans ás paredes.

A PORCA Sí, señor, si. A este hai que baixarlle as orellas. *Dirixíndose ao demo*

¡Quen che mandou moverlle a pacencia a Don Ramonciño! ¿Non sabes ti que é o galo do mundo?

O DEMO Don Ramonciño é un galo vello, un barbouzán, e góstanlle as galiñas novas... Don Ramón é, máis que un galo, un raposo, e cando entra nun galiñeiro...Ja, Ja, Ja.

DON RAMÓN Tan raposo como calquera.

COMENTARIO LITERARIO

O texto obxecto de comentario pertence ao xénero dramático, onde se nos informa de forma directa a través do diálogo dos personaxes, dos seus conflitos e das circunstancias que os rodean. É dramático pola presenza dunha serie de elementos que agora enumeramos, mais que imos ir analizando ao longo deste comentario. Así temos: **o diálogo** presente a través dos personaxes (D. Ramón, A porca e O demo). Este non aparece marcado cun guión – como ás veces é habitual – senón introducido polo propio nome dos personaxes. As didascalias, como a da primeira liña «*Entra don Ramón, bambeándose. As mulleres rin e as máscaras recíbeno con cortesías*» que vai en cursiva para salientala.

A función da linguaxe predominante é a referencial, xa que nos informa duns feitos concretos: o encontro de don Ramón borracho con dúas máscaras de Entroido. A carón desta función principal, ademais da poética, que embelece os textos literarios e dálle un valor estético a este texto, en concreto como podemos comprobar a través da metáfora zoomórfica da liña 28, 29 (*don Ramonciño é un galo vello, un galo, un raposo, un galo do mundo...*), temos tamén a apelativa propia dos textos teatrais.

Este fragmento teatral pertence a obra *Os vellos non deben de namorarse*, peza dramática que foi posta en escena por primeira vez en 1941, no *Teatro Mayo*, Bos Aires, de A. Daniel Rodríguez Castelo. Concretamente é un fragmento da escena II do Acto II da obra. Segundo o seu propio autor esta pertence ao xénero da farsa segundo o seu subtítulo: Farsa en tres actos cun prólogo e un epílogo.

Comezaremos analizando o contido para ver os trazos propios deste xénero e como estes teñen a súa correspondencia a nivel formal. Previo á análise deste fragmento é nesario dar conta dun contexto previo da obra: *Don Ramón é un vello fidalgo que anda a beber os ventos por Micaela, muller que se aproveita del sacándolle os cartos, e as propiedades. Don Ramón, deitado na cama e borracho fala cos retratos dos pais, que lle botan en cara o seu proceder e a súa situación de ruína moral e material. Malia o aviso de Micaela para que non o visite, pois é domingo de entroido e a xente burla e murmura, o fidalgo marcha a súa procura, e camiño da casa da moza sitúase este fragmento en concreto*. Se tivesemos que sintetizar o mundo dramático deste texto –o argumento– teríamos que falar da *burla á que o fidalgo, que vai bebendo, é sometido por dúas mascaras –o demo, a porca– en medio das risas das mulleres que aparecen nas didascalias*. Burla, ironía e mofa é, pois, a resultante da actividade perante o personaxe que é o eixe da escena: D. Ramón. Hai un enfrontamento entre D. Ramón e as máscaras, personaxes que parten dun precoñecemento do personaxe burlado: «*Boas tardes, D. Ramonciño*», precoñecemento que tamén teñen as mulleres: «*As mulleres rin a cachón*». Na estratexia dialéctica que comporta o texto, o movemento de ataque (burla) feito polo demo e a porca: «*¿A onde vai o meu almirante...? / Deixao ir home que vai acompañado*». Ten a súa resposta –defensa– nos avisos –que chegan ao final á ameaza– do fidalgo «*Falade con creto e non lle roubedes o creto a ningunha muller de ben. Moito coidadiño conmigo ¿eh?*». O malfadado da súa situación non fai, porén, senón poñelo máis en ridículo, pois a altiveza que quere amosar non se corresponde co vergoñento e desairado da súa circunstancia presente: borracho e ir visitar a unha moza que non o quere e, que o engana.

Vemos, pois, como todo xira en torno a un elemento que dá unidade ao texto: a burla. Elemento de cohesión e **tema central** deste fragmento: *Burla e ironía*. Nada temos nel que non estea referido á burleira acollida de que é obxecto «o fidalgo». Aínda así no proceso de desenvolvemento da escena hai unha gradación do clímax, da atmosfera de tensión entre os personaxes. Anotemos, de paso, que as discrepancias entre as máscaras constitúen un xogo de equívocos, comicamente moi

eficaz, que non fai senón evidenciar a complicidade entre eles.

Temos, pois, a seguinte **estrutura** neste fragmento: tres partes.

- A) **Introdución** que vai da liña 1– 7 «Entra D. Ramón.... vou a onde me peta». É un intre de distensión, onde se introduce a figura de D. Ramón en escena: saúdos rituais e iniciación da conversa.
- B) **Nó** que vai da liña 8 – 22 «Porca: Déixao ir, home, ... arrímase os cans ás paredes». Unha rápida ascensión climática orixinada pola revelación dos propósitos do vello «vai ver á miña comadre» e a reacción deste desafiante e ameazante a medida que a escena progresa e a mofa das máscaras soben de ton «hai que ter crianza, moito coidadiño».
- C) **Final anticlimático** (liñas 23 – final) que ten a súa apertura no «si, señor, si» e remata coa última resposta de D. Ramón que pecha o texto «tan raposo como calquera».

Na presentación do mínimo universo dramático, da realidade que contén, o fragmento, adopta o método dramático da representación que se caracteriza porque a situación está presentada diante do lector – ou espectadores ao nivel da representación- desde a óptica dos personaxes. Consecuencia disto é o diálogo – forma narrativa- e vehículo formalizador da confrontación entre os personaxes, e desde o punto de vista da lingua, do seu nivel oral e conversacional.

Vertebrado o texto pola ordenada sucesión dos parlamentos dos personaxes, o diálogo exhibe neste fragmento unha grande expresividade popular: *D. Ramonciño tan raposo como calquera...*, unha brevidade textual e un estilo formal directo e puro. Carece, pois, de incisos explicativos, frases introdutorias ou verbos dicendi que son moi frecuentes nos diálogos narrativos e que transparentan a existencia nel dun elemento rector – o narrador- no seu desenvolvemento. As devanditas marcas –propias do diálogo- están suplidas aquí polas didascalías «*Dirixíndose ao demo*», «*Dirixíndose a porca*», se ben estas non se integran no texto (drama), senón que pertencen ao nivel supratextual da representación e nela quedan transformadas en elementos de carácter extraverbal, non literario.

As anotacións ou didascalías – oito en total- teñen funcións diferentes: a primeira aporta información dos personaxes en escena: *D. Ramón, as mulleres, as máscaras* e matiza a situación e actitudes dos mesmos: *D. Ramón bambeándose, as mulleres rin, as máscaras recíbena con cortesía...* As outras «*Dirixíndose ao demo*, «*Dirixíndose á porca*» subliñan os movementos e a direccionalidade da conversa. Pero as máis delas pertencen ao repertorio extraverbal da situación elocutiva e teñen o seu ámbito na Kinésica. Funcionan como marcas enfáticas do efecto burlesco que nos personaxes pasivos –as mulleres- provoca a situación que están a manter os personaxes activos – D. Ramón, as máscaras-. Teñen como fin estas didascalías «*As mulleres rin a cachón. As mulleres rinse moito. As mulleres ceiban risasadas e tosen finxidas*» reiterar unha reacción emocional e intencional do grupo de mulleres que toman unha posición a favor das máscaras. Ao igual que o clímax aumenta, as súas risas e postura tamén.

O personaxe das mulleres ben sendo un personaxe colectivo ou personaxe-grupo, son testemuñas da escena que aparece marcada nas anotacións, algo semellante ao coro do teatro clásico, funcionan, pois, a xeito de eco. Carecen de actividade elocutiva, pero intensifican a dimensión irónica e lúdica da escena desde o seu posicionamento a carón das máscaras e contra D. Ramón.

A carón destes **personaxes** pasivos e secundarios á vez que complementarios dos principais, temos os activos: D. Ramón e as máscaras. D. Ramón é un personaxe individual, eixe de toda a escena, posúe unha identidade xa coñecida para o resto dos personaxes e non agocha esa identidade. Home fachendoso e valentón na súa

actitude e no seu falar: *vou a onde me peta*, pero tamén ridículo na súa presenza, e un dexenerado expoñente da fidalguía con conciencia da súa situación social: *Hai que ter crianza ¿eh? Que non todos somos uns...* É o destinatario das burlas e das ironías, o único destinatario, receptor. As máscaras, con nome – A porca e O demo- están situadas temporalmente na época do entroido, verosímil a aparición delas nesa época. Son personaxes tamén centrais deste fragmento pero con identidade encuberta, situación que fai posible esa actitude perante D. Ramón. O demo e A porca por diferentes razóns teñen fonda tradición no entroido galego. O home e a muller – se xulgamos polas marcas de xénero espaxadas polo texto- «*Déixao ir, home, miña, o meu amo*» xunto coas mulleres representan o pobo que aproveita o entroido para facer burla dos feitos e das persoas que decote son obxecto de murmuracións e maledicencias. Polo demais o demo é un personaxe moi frecuente nos Autos Sacramentais e tamén na nosa literatura fantástica. A zoomorfización presuposta pola porca lembra o que acontece nos ámbitos do fantástico e marabilloso. As máscaras teñen a súa orixe no teatro grecolatino, onde era de obrigación levalas.

En canto ao **espazo e ao tempo**, contra o que adoita acontecer no teatro, nin no diálogo, nin nas didascalias se aporta información especial algunha. En todo caso, estamos ante un espazo aberto. Pode ser un camiño pola referencia “a lama” na liña 20, ou “a tormenta” na liña 4 que semella situarnos nun espazo rural e aldeán.

O tempo ou marco temporal da escena sitúase na tarde, de acordo cos saúdos iniciais: “*Boas tardes*” a duración da mesma é moi breve, xa que en pouco tempo hai un ir e vir de preguntas e respostas. A temporalidade é de ordenación lineal cun estrito paralelismo entre o desenvolvemento cronolóxico da escena e o tempo do discurso que a configura. Así o tempo verbal dominante é o presente, característico do diálogo e da presentación pura que conleva a escena teatral: “*A este hai, é, teñas...*”

En canto ao ritmo da escena cabe falar de lentitude ou ralentización ao incidir o discurso dramático unha e outra vez, sobre a situación e intencións dun dos personaxes, D. Ramón. A escena é un conxunto de burlas e ironías, pero non amosa nada novo nin dimensión diferente do personaxe, de aí o ritmo lento.

A cuestión da focalización, da perspectiva que nos ofrece o texto sobre a realidade, é sempre un aspecto interesante a tratar. O método dramático da representación da realidade, a formalización textual no diálogo inflúen no feito de que o punto de vista estea ubicado nos personaxes. Trátase polo tanto dun punto de vista alternativo e neste caso tripartito que implica unha focalización en constante movemento. Pero se tecnicamente o punto de vista é alternante e múltiple, semanticamente é duplo: D. Ramón vs máscaras e mulleres. Así, a visión da figura de D. Ramón está focalizada desde unha perspectiva dupla, nós sabemos o seu proceder e intencións: «*hoxe leva unha chispa. A este hai que baixarlle as orellas, e as mulleres rinse*», onde temos unha visión degradada do personaxe, sobre todo a nivel moral. Pero por outro lado, temos tamén a visión do propio D. Ramón: «*Moito coidadiño conmigo. Falade con tento... hai que ter crianza*» onde dá conta da súa condición social e altiveza. O lector –ou ben espectador- asiste a esta encrucillada de puntos de vista de tal maneira que teñan a maior información do personaxe e non lle queden dúbidas do seu grao de verosimilitude.

A nivel formal de acordo coa función referencial ou representativa o diálogo reflicte o nivel falado da lingua; mais concretamente a situación conversacional de rexistro popular. Neste uso lingüístico intermedio –nin culto, nin vulgar- familiar e cotián, distendido e cheo de expresividade, situanos este fragmento.

No que á lingua se refire salientamos a presenza dun sistema léxico pertencente á nivel real e concreto. Foneticamente a forma «pacencia» é un hipergaleguismo e «cas» leva apocopada a vogal final, e temos castelanismos e formas como «tormenta» usual en castelán a pesar das nosas formas máis usuais como trebón, tronada..., no caso de «barbouzán» trátase dunha variante ditongada de

barbuzán “individuo de barbas longas e mal amañadas”.

As claves expresivas máis importantes son: marcas que enfatizan a presenza dos interlocutores na conversa que son elementos redundantes e que intensifican a función apelativa da linguaxe; índices da situación elocutiva, temos catro clases:

- Pronomes persoais: *El vai a onde lle peta; el sabe ben por ónde vai; ¿sabes ti? ¿non sabes ti que é o galo do mundo?*
- Imperativos introductorios: *Déixao ir; Falade con tento...*
- Vocativos: *Don Ramón, Don Ramonciño, home...*
- Interrogacións apelativas: *¿Ves ti?, ¿Sabes ti? ¿eh?*

A nivel morfosintáctico, tamén debemos subliñar a presenza dos diminutivos, índices neste caso dunha afectividade negativa do falante: *Don Ramonciño* (valor irónico-burlesco), *Moito coidadiño* (intensificación de ameaza). Apenas hai adxectivización e a categoría que predomina é a verbal. A sintaxe do fragmento posúe aparente sinxeleza formal e manifesta o predominio da frase curta, da xustaposición ou ben nas frases compostas do enlace feble copulativo: «*Falade con creto e non lle roubedes... boas tardes meu amo*» que reflicte unha vez máis a lingua oral-popular. Temo iso si, algúns exemplos de truncamento da frase porque o que vai expresado suxire de abondo o que o falante omite. Aparece expresa só a parte relevante da mensaxe e o resto é superfluo, de aí que o tonema final fique en suspenso: «*Vai ben acompañado...*», «*El sabe ben por ónde vai e a ónde vai...*», «*E góstanlle as galiñas novas...*»; «*E cando entra nun galiñeiro...*». Anotemos así mesmo as partículas gramaticais de transición que son reforzos da comunicación –función fática ou apelativa: «*E logo, D. Ramón, vai a onde lle peta que por algo naceu fidalgo*». Ao igual que a abundancia de períodos sintácticos de entoación exclamativa e interrogativa que tamén acaban ás veces suspensos: «*Quen che mandou...*» o fin é dar conta da intensidade emotiva e expresiva.

A nivel léxico-semántico debemos dar conta do tratamento sarcástico: temos fórmulas de tratamento de prestixio inadecuadas ao personaxe e que teñen unha finalidade irónica e sarcástica: «Almirante – o D. Ramón que vai borracho-», «A Marquesa das filloas – a Micaela-». Son moi frecuentes nos esperpentos de Valle Inclán. Ao tratarse dun texto popular presenta un léxico propio deste rexistro, mais esta expresividade popular adoita empregarse con acepcións semánticas diferentes ás habituais, incrementando así a súa polisemia.

Chispa = borracheira

Teso = alporizado

Tormenta = borracheira, embriaguez

Petar = deixar, apetercer

Vai ben alumeado = borracho

Os campos semánticos predominantes son: clases sociais (fidalgo, señorío, marquesa...); animais (porca, galo, galiña, raposo, cans...).

Son salientables os seguintes **recursos estilísticos**:

Metáforas zoomorfizantes: transformacións zoomórficas feitas con diferente intencionalidade – mellorativa ou pexorativa- típicas da fala popular: *D. Ramón é galo vello, galo do mundo, raposo*.

Antifrase e hipérbole: a **antifrase** é un recurso de ironía, non exenta neste caso de humor: *Déixao ir, home, que vai ben acompañado*, é dicir do viño que leva con el. A **hipérbole** é unha magnificación desmesurada da actitude violenta de D. Ramón: *Porque cando me poño teso... arímanse os cans ás paredes*. Que é unha expresión desmesurada do medo que teñen todos cando se alporiza.

Expresións pleonásticas que son por veces reforzamentos da expresión e matizan, modifican ou amplifican a expresividade da frase: *Déixao ir, home que vai ben acompañado; vai ver á miña comadre... vai ver á filla do entroido...; si, señor si; el*

*non sabe ben por **onde vai e a ónde vai**; non sabes ti que é o **galo**... é un **galo** vello... e, mais que un **galo**...*

Concluindo, acabamos de analizar unha escena paródico-burlesca que vai acorde co tema da obra xeral, onde temos intres de humor, e todo artellado cunha gran sinxeleza estrutural e expresiva para dar conta neste caso dun feito anecdótico. Hai pois unha mestura do popular – no tema, presenza de personaxes do entroido, a lingua empregada- xunto con trazos estéticos cultos como as metáforas zoomorfizantes ou o tratamento de prestixio inadecuados, coro. Castelao non só era escritor e dramaturgo, senón tamén pintor e debuxante e, o mundo das máscaras fai referencia a este artista plástico.

7. ANTOLOXÍA DE TEXTOS

TEXTO 1

O incerto Señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca.

Unha sala no castelo de Elsinor. Paredes núas, afumadas. Onde non, posa o mofo verde, que brilla en esmeralda ou ouro vello cando roza a raiola do sol ou a lus das lámpadas. Á dereita, unha grande escaleira de pedra que rube á Torre dos Esperteiros. Á esquerda, unha cheminea: no fogar arde un lume canso. Outas bóvedas e podentes trabes de carballo. Unha única fiestra, ao fondo, aberta sobre a néboa da mañá. Aquí e acolá, nas paredes, fiteiras e seteiras. A sala é terrea. Non se escoitan os pasos da xente. O coro baixa amodo pola escaleira. Un fato de xentes escuras, sen idade nin sexo, que visten roupas pardas, ou da color do fume e do mofo, que arrimadas ás paredes, confúndese con elas. A parte do Coro vana declamando como por quenda, as xentes estas, adiantándose do mesmo grupo para dicila, e volvendo presto ao anónimo. Voces, as do Coro, súpetas unhas, apaixonadas outras, outras graves e reflexivas.

ESCENA I

O CORO. *(Deténdose na metade da escaleira, apoiando as mans na varanda)* Benvidos a Elsinor, señores! Aquí en Elsinor todos temos pechado por mor do vento. Non hai no mundo lugar máis venteado que Elsinor. Todo ten que estar dentro, a xente, o gado, o xardín. E é culpa do vento irado. A ninguén lle praxe saír de Elsinor con tanto vento fóra, semellante a un grande exército ouveador que cercase Elsinor por toda unha longa noite. Por iso os de Elsinor somos xente de pálida pel. Quen sae ao campo en Elsinor? *(Seguen baixando)*. É a verdade: estamos en demasía xuntos entre as paredes antigas de Elsinor. Un home é el mesmo e, asemade, unha grea de homes, uns donos de seu, criados outros, e cada quique arrastra por cámaras e corredores os vagos pensamentos propios, os soños, as arelas, as inquedanzas e as iras, a ambición, a luxuria, o medo tamén. [...]

ESCENA II

Entra Hamlet por unha porta á dereita, debaixo do rechán da escaleira. Viste de negro, con capa curta. Trae nunha man un libro e noutra unha viola. Pousa ambas as cousas nunha cadeira que hai perto da fiestra.

O CORO: Bos días, flor da mocidade! A brétema non deixa hoxe mirar o teu reino. Naves ancoraron na badía non ousando navegar, que non se ben distingue o mar da terra.

HAMLET: Bos días! Pero, quen es ti? Que fas na antecámara de El Rei de Dinamarca?

O CORO: Son o coro. En toda peza de teatro debe asistir o Coro. Son un e son moitos. Podo ser a noite e o día, verbas secretas, boatos que corren, sombras que pasan de aquí para acolá escoitando. Eu son o señor vagas sospeitas, don murmuracións, micer memorias de tempos idos, don ollo fisgando por unha pechadura, un profeta na praza...

HAMLET: E o teu testemuño é verdadeiro?

O CORO: Soamente en parte. Garda ben para ti mesmo, que es unha señoría ilustre, un príncipe real, unha nobre e ergueita cabeza, un corazón xeneroso, un espírito leal, un breviario, en fin, de perfecta xentileza encadernado de luxo en pel suave e perfumada, e, no lombo, solemnes letras de ouro. ¿Podo eu, o Coro, ler todas as túas páxinas en outa voz diante desta ilustre concorrência?

HAMLET: Non. Páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo. Outras soamente as podería ler eu, finxindo coa miña voz máis confidente, coma quen agasalla a escuso cun vaso de licor de prezo, vido de moi lonxe. Ouviches algunha vez falar á serpe? Unha voz semellante precisaría. Outras páxinas de meu son confusos soños emborrallados. Outras hai que son un pouquiño de música doce á hora vespertina.

O CORO: Ofelia, quizais!

HAMLET: Como o sabedes? *(Achégase á cadeira, toma a viola nas mans e pulsa dúas cordas. Volve pousala)*. Si, Ofelia. Esta é a música, o luceiro, o cheiro das rosas de Oriente nas noites

de verán. Ofelia! Ponte no meu lugar: abondárame Ofelia? Hei de ser sempre un estudante namorado? Madurecen os froitos nos hortos, o trigo chega a sazón e é segado, o poldro brincador faise pesado palafrén. Pode unha alma estar sempre pendente dun sorriso?

Álvaro Cunqueiro, 1959.

TEXTO 2

A Revolta

Entra o SEÑOR e vai pra onde o FILLO, carón da fenestra, lle pousando a mao no ombreiro.

FILLO

Non, non me poña a mao no ombreiro!

SEÑOR

Estás zangado comigo?

FILLO

Non, non estou zangado con ninguén, é por mor dun recordo que veu-me repentio.

SEÑOR

Coidei que terías algo escontra de min.

FILLO

Nada escontra de si. Eu non me revoltei contra do Señor.

SEÑOR

Contra do que foi?

FILLO

Non sei ben, nunca poiden alviscar o inimigo, aínda agora non sei si está fora ou adentro de min. Sabía só que hai inimigo e precisaba de o bater para que me non seguira abraíando, para que non abraíara a vida dese fillo que ven após de min.

SEÑOR

Mas refugaste a revolta.

FILLO

Querían poñer fogo na fraga e baixei para dar aviso. A fraga ardendo adería dentro de min tal que fosen as miñas tripas ardendo...(Pausa). Aprenderon-me cando baixaba para noticiar e non queren acreditar do meu propósito... Ninguén quere acreditar!

SEÑOR

Eu, si, acredito.

FILLO

E a señora?

SEÑOR

Tamén a señora.

FILLO

Cando de neno me curzar con ela na corredoiira puña-me a mao tan de leve na cabeciña despeiteada!

Silenzo. Comeza a se ouvir primeiro mainiño, despois crescendo, rubindo, baixando, como balbordo de mar a voza da fraga abanada polo vento. O FILLO vira para a fiestra e coas maos e a face apoiadas nos ferros fica a escoitar estantio.

SEÑOR

É o bruar da fraga. A fraga que tu salvaste do fogo, as fadas e enagados que nela apousan semella queren-te cumprimentar un agradecemento.

NOIVA

A min parece-me que reza un responsório, un responsório de defunto!

MAI

Non reza, non. Chama á revolta, chama á revolta para ceivar o meu fillo. Que facedes? Non vos decatades que levaran-me o fillo para a morte?

FILLO

Tu non, mai. Falen todos de revolta; pero tu non, que a muller non se revolta por cousas deste mundo, só pode se revoltare contra de Deus, e tu dixeste que esa era a máis pior de tódalas revoltas.

SEÑOR

(Falando para ninguén) A revolta temo-la que facer os señores. Só así faremo-nos diños do señorío. Pero aos señores choe-nos o próximo a ollada do alén.

NOIVA

Contra do que serán as revoltas dos homes que tudas veñen bater desapiadadas no noso peito?

MAI

(Se aproximando do Fillo) Fillo, sintes remorsos?

FILLO

(Aludindo ao ventre da noiva) Só daquelo. Olla o ventre da noiva que xermola para que o meu sangue siga escorrendo nun regato luxado de pobreza e traballo.

MAI

Toda a pobreza, tódolos traballos, toda a miséria do mundo emborcados riba de min non serían dabondo para eu me revoltar; pero agora é diferente, é a vida que levei nestas illargas vellas o que queren destróir e prende-me unha dor que máis queima que as chamuscas de tódalas fragas da terra postas en fogo.

NOIVA

Acolla-se a min, señora.

Abrazan-se no meio da escena a MAI e máis a NOIVA.

NOIVA

Asin, agarimaremos ben con nosos corpos a nova vida que está por nacer para que non lle chegue faíxca ningunha da fogueira.

GUARDA

Vai correndo o tempo da visita.

FILLO

O señor, velará dese fillo sen pai?

SEÑOR

Nesa fraga, a custo de ti salvada do fogo, eu dou-lle partes e cando el sea grande coutarán-se as albres que se precisar para o pago da pasaxen a outras terras onde a fortuna dea-se-lle máis doada... si antes non arder as fragas todas.

GUARDA

É hora, vaian saíndo.

O SEÑOR no meio da MAI e máis da NOIVA vai-nas levando para fora collidas do van. Sae tamén o GUARDA pechando a porta.

Jenaro Marinhas del Valle, 1965.

TEXTO 3

A Medosa Blandina (versión radiofónica)

Piñeirais montesí na alta noite do verán. Ao lonxe rumores de folión, como fondo de todo o diálogo. Blandina volta pró seu lugar na compañía de Ulpiano. El, baril e forte, pero medio zouma e inxel, ao menos nas aparencias. Ela, lerchona, lista coma un allo, collida pola aboante concupiscencia da romaxe.

BLANDINA: Foi unha sorte atoparte, Ulpiano. Se non foras ti, e non tivera a miña nai algo doente, leve o demo se me atrevería a voltar prá casa, e menos atallando por estes piñeirais tan medoños.

ULPIANO: Verdadeiramente, non se ve nin oe alma viva... Nin os mortos se aventurarían por estas tebras...

BLANDINA: (...) Non fales de mortos, hom... Ai, Xesús, co témera que eu son.

ULPIANO: E como te aventuraches a vir soa a máis de dúas horas de camiño do teu lugar? (...)

BLANDINA: Pois (...) Pódesme crer que non me chega a camisa ao corpo; porque, á fin, ti es home, e unha é muller, e como di o dito, o home é esca e a muller estopa: vén o díaño e sopra...

ULPIANO: (Parvaxolas) Aquí non sopra máis que esta nordesía do Rodicio que mete a friaxe na cana dos ósos aínda estando na canícula.

BLANDINA: Serache a ti, porque o que é a min... Agora mesmo, mellor dito xa dende hai un instantiño, ¡ai!, sinto unhas alfas de calor que me ruben acoxegando polas costas até ensarillárenseme no corpo todo; e máis no peito, mellor dito nos peitos, coma se os tivese contrapeándoseme do frío ao lume, coma cando unha ten calentura. (Arrepiándose). Ui! Se non fora o escuro, veríasme os cachetes ardendo, mesmamente ardendo.

ULPIANO: Non será un estérico?

BLANDINA: Vaia, home, pensei que eras máis cumprido. Ese é mal das vellas ou das que van quedando prá desfeita. Eu aínda son moza, e coma tal o sangue ándame ás veces a bulir nas veas do corpo, tanto n as de fóra coma nas de dentro, que son as peores.

ULPIANO: Pois serache o viño.

BLANDINA: O viño? Malia se grolo del bebín, que nin me gusta nin me presta (...) É o medo, Ulpiano, o medo.

ULPIANO: Pero medo de que, muller?

BLANDINA: Boh, déixame en paz, hom... ¿E de que ha de ser? E logo non che poden vir á cachola algunhas malas ideas, aquí nesta mourenza, tan desapartada dos lugares? Non te podía tentar o demo, non? Pois de palla non has ser, tan home como campas ou aparentas, que te estiven a considerar todo o día, que até parece que se che vai romper a roupa coa forza das carnes... Que ata os ollos che brillan na noite coma se foran de raposo, Deus me dea...

ULPIANO: (Alpabarda) Vaites, vaites...! Pois déixaos que brillen, que os ollos non apalpan e o ollar non lle fai mal a ninguén.

BLANDINA: Pois has saber que polos ollos comeza todo, os amores e mais as xenreiras. ¿Nunca viches unha cobra fitando fixamente un paxariño até que lle cai no papo?

ULPIANO: (Desentendéndose). Ben, ben; anda, muller, anda, que nin eu son cobra nin ti carriza. ¡Tendes cada cousa as mulleres! ¿Non te decatas que con esas fantasías váiseche acuartando o paso, que se un fose mal pensado aínda daría que pensar se o fas adrede? Temos camiño para máis de hora e media. Non penses en trapalladas, fecha o peteiro que así rende máis o tempo e a andadura.

Camiñan un tempiño calados. Zoan máis dortes as rachas do vento. Supetamente, Blandina ceiba do peito un arrepío que semella un brado de ferida.

BLANDINA: Uuuuuuuuu!

ULPIANO: Asús, que susto me deches! Que che deu, Blandina?

BLANDINA: As alfas outra vez, que me ruben polas costas coma lume vivo dunha fogueira.

Eduardo Blanco Amor, *Teatro pra xente*, 1974 (adaptación)

TEXTO 4

Os vellos non deben de namorarse

Lance terceiro. Escena I

Fondo negro e chan negro. Aparece Pimpinela sentada, coa nai á súa dereita e o pai á súa esquerda.

NAI: Anda Pimpinela! Anda miña variña de abelao!

PIMPINELA: Non!

NAI: Non reparas na que che espera se te casas con ese cuspe? Vivires nunha terroeira como esta, andares coma min. Chegares do traballo feita un esterco, sen roupa que mudar, sen frescuriña para botares no xergón de casulo...

PIMPINELA: Non!

NAI: Ai, meu caravel de cera! ¡Ai, como te diexaches rular por un pito cairo! ¡Ai de ti, se non te coutas! Andarás sempre co corazón enloitado, sen pan no forno, sen lume na lareira, sen estrume na corte. Mirrada de frío e chuchada de fame.

O PAI: Faille caso a túa nai, Pimpinela!

PIMPINELA: Non!

NAI: Esvaeranse as cores que che pintou Noso Señor á mantenta. Deixarás de ser mazán e cereixa. Trocaraste nun figo merado. Cuberta de remendos, torrada pola raxeira, a fuxires dos espellos para non verte. En troques...

PAI: En troques, se lle pos cara ao señor Fuco...

PIMPINELA: Non!

NAI: Que dis, toliña! Quen te cegou para non veres a regalía do mundo? Quen che botou terra nos ollos? Esperta!

PIMPINELA: Non!

PAI: Queres ser un baldreu coma moitas?

NAI: Quérenche poñer brincos de ouro e ti queres piollos de miseria! Quérenche dar onzas recortadas e prefires lixos do ar! Ai, miña flor de gala, abre os ollos! Xa quixeran as fillas dos máis principais!

PAI: Xa quixeran elas!

PIMPINELA: Non!

NAI: Terías unha casa de vinte fiestras e unha solaina; terías criadas e criados ao teu servizo; terías fartura de pan, de viño e de todo canto pode dar a terra.

PAI: Dúas xuntas de bois e sete vacas.

NAI: Arderían carballos enteiros para que a túa parrumeira botase fume e o señor Fuco cegaría coa túa fermosura.

PAI: E todos sairíamos desta pobreza.

NAI: Arcas acuguladas de lenzo, armarios cheos de roupa, e ti a rir sempre coma se foses unha fidalga. Anda meu luceiro!

PAI: E que diaño! O señor Fuco é un vello e cando lle chegue a súa hora, xa verás ti como chaman na túa porta os mellores mozos da parroquia.

NAI: O señor Fuco é un home de ben e anda ceguiño por ti, ¡e valo desprezar, meu corazón!

O pai volve a tusir para impor respecto.

NAI: Serás quen de desbotares o consello de teus pais? Unha filla tan boa coma ti...! Deixa ese mozo, Pimpinela (...) Boeno, miña filliña, boeno. Xa o pensarás mellor (...) Compara, miña filla, e cavila no que che espera con un e co outro. Dunha banda, o rir, e da outra, o chorar.

PAI: O día e a noite. O pan e a fame. Escolle!

A. D. Rodríguez Casteao, 1941. (adaptación)

TEXTO 5

O auto do prisioneiro

Celda do PRISIONEIRO. Ao fondo, no extremo dereito, porta da Dirección; no extremo esquerdo, porta do cuarto de baño, separado da celda por unha cortina. No lateral dereito, porta do ascensor. No lateral esquerdo, leito. No centro, mesa. Cedeiras. Hai un teléfono. Todas as entradas e saídas das personaxes fan-se polo ascensor.

ESCENA I

O PRISIONEIRO, A NENA.

Mañá cedo. O PRISIONEIRO dorme no seu leito. Entra a NENA. Dirixe-se ao PRISIONEIRO dormido.

A NENA. ¿Dormes? Quizá hoje che seja pedida a tua alma. Pequena alma errante e magoada, meniña chorosa que atravesa a noite cos lobos à espreita. ¿Levas o caristel co pan e o viño para o camiño? (*Vai-se*)

ESCENA II

O PRISIONEIRO.

Ouve-se un toque de diana. O PRISIONEIRO acorda. Deixa o leito. Vístese de pijama a raias. Calza-se uns pantufos. Entra ao cuarto de baño. A escena fica soa até que cesa o toque de diana. Entra o GUARDIÁN.

ESCENA III

O GUARDIÁN.

Trai servizo de dejeuner que pousa na mesa. Arranja a celda, recollendo o leito, que se converte nun diván. Mentres remexe, fala co PRISIONEIRO, que permanece invisíbel.

O GUARDIÁN. Vaia. ¿Ergueito coma decote? ¡Home! Hoje non é un día coma outro calquera. Permita-me que, coma todos os anos, seja este humilde guardián quen o felicite primeiro. Feliz cumpreanos. Que un servidor teña ocasión de repetir moitas veces esta felicitación. ¡Como se afai un aos costumes establecidos! Hoje non tería vostede que obedecer o toque de diana. É seguro que o Oficial non me pediría contas se o deixase no leito un chisquiño máis. Mesmo podería lle servir na cama o dejeuner. Vostede ben o sabe. No entanto, está en pe, coma calquer outro día. Ben ollado, ten razón. Modificar os costumes, unha vez adquiridos, é un incórdio. ¡Eu estou tan afeito ao meu! Non trocaría o meu emprego por outro algun. Haberá quen o crea aburrido. Ben. Son o Guardián. Mais ¿que é ser o Guardián? Debo manté-lo a vostede nos límites desta celda. ¡Mais se vostede non ten por que sair dela! ¿Onde podería estar mellor? Traballo, non ten nengun. À hora oportuna, o dejeuner; à hora oportuna, o jantar; a cea, à hora oportuna. Nen ten que guisar, nen ten que fregar. Nen facer o leito nen barrer o chan. O ascensor non funciona para vostede. É automaticamente refractário ao hóspede. Janela, non a hai. Fica a porta que conduz ao despacho do Director. Mais esta é refractária a todo o mundo. Tería que lla abrir o próprio Director, dende dentro. Logo, ¿que teño eu de guardián? Son, ben ollado, o seu servidor. Represento o tempo, en certo jeito. À hora de jantar,

servo-lle o xantar; à hora de dormir, apago a luz. E non me podo afastar un punto do ordenado. Non quero. Eu son o prisioneiro, eu; e vostede é o meu gardián. Vostede retén-me aquí; vostede obriga-me a cumprir puntualmente o meu cometido. Mais nom me laio. ¿Que sería de min se non tivese ben asinalado en cada momento o meu facer? ¿Como se pode vivir sen saber que facer, tendo que inventar o seu facer? Nen vostede nen eu temos responsabilidades. Todo no-lo dan feito. Abonda con cumprir. Eu estou contento, ceibe de faternas. Vostede debe está-lo tamén. Abofé, está vostede mellor ca min. ¿Que clase de prisioneiro é? Un prisioneiro que recibe visitas. Que non é pouca visita a señorita Laura. Un prisioneiro que é visitado pola señorita Laura no é mal prisioneiro. Enfin, ja latricamos dabondo. Algo hai que deixar para outro día. Ja ten arranxada a habitación. Repito: que pase un día feliz. (*Vai-se*)

ESCENA IV

O PRISIONEIRO.

O PRISIONEIRO sai do cuarto de baño. Senta-se à mesa e consome o seu dejeuner mentres se realizan as conferencias telefónicas que se indican. Soa o timbre do teléfono. O PRISIONEIRO toma o auricular.

O PRISIONEIRO. DIGA. Si, mamai. Desde logo. Moitas grazas. Supoño que virán, coma sempre. Mais ¿e el? ¿Por que non o chamas ti? Eu ja o fago. Unhas veces está comunicando. Moitas. Se cadra ¿ten descolgado o aparato? Outras veces soa a chamada, mais ninguén o colle. ¿Viaja moito? ¿Por que tanto misterio? ¿É verdadeiramente o meu pai? Falas-me del coma se fose un soño teu, un soño meio esquecido. Ben. Tencionarei-no. Até logo. (*Colga. Continua o dejeuner. Soa o timbre do teléfono*) Hola, Laura. Grazas. Claro que si. Moi ben. Coma sempre. Non creo. ¿É que teño pai? ¿Por que non me contesta? Non parece que se lembre de min. Pode ser. Sobre isto teño algo que che dicir. Logo falaremos. Até logo. (*Desliga, continua o dejeuner. Soa o timbre do teléfono. Liga.*) Hola. Ben. Claro está. Vinde todos. Obrigadiño. ¿Que sei eu? Podería ser. Até logo. (*Colga. Continua o dejeuner. Marca o número no disco do teléfono. Ouve-se a chamada repetidamente. O PRISIONEIRO colga. O GUARDIÁN entra.*)

ESCENA V

O PRISIONEIRO, O GUARDIÁN.

O GUARDIÁN (Recolle o servizo de dejeuner, a falar) E logo, home. Alegre-se vostede. Non todos os días se cumpren anos. E, se me permite este consello, non se preocupe das cousas da Dirección. Eu creo que cando o Director queira comunicar con vostede, ja o chamará. Entramentres, é inútil marcar o seu número. ¿É realmente o seu número? Figura nas guías de teléfonos; mais ¿quen pode asegurar que responda a calquer chamada? ¿E que máis lle ten a vostede que responda ou non? Verdadeiramente, ¿que lle podería dicir o Director? Cando o ten a vostede aquí, é que desexa aquí te-lo. E ¿que máis lle ten a vostede que se lle dé ou non unha explicación? Eu obedezco, segudo parece, ordes do Director ao gardá-lo e servi-lo a vostede. Mais non se me ocorre pedir aclaracións nen explicacións. Temo que a miña tranquilidade se perturbase. Agora estou tranquilo. Teño unha tarefa que cumprir. Cumpro-a. É a felicidade. Non sei cando se me ancarregou esta misión. E, ben ollado, ¿encarregouma alguén? Eu tampouco vin nunca o Director. Nen desexo ve-lo. Para un home do pobo, coma min, non é avegosa a vista dos poderosos. Prefiro un intermediario, como o Oficial, meu xefe inmediato. E nen xiquera necesito moito trato con este. A miña obriga é pura rutina. E na rutina está a felicidade. Vostede podería ser feliz se non cavilase tant. Ja sairá algun día desta celda, polo seu pe ou levado a ombros. Pois logo ¿para que coidar no demais? Vostede non é un preso ordinario. É fillo do Director, segundo se di. Ea. Ja é honor dabondo. O Director dá-lle casa e mesa, leite e calefacción central. ¿Que máis quer? Alegre ese rostro. Hoje cumpre anos. Quizá o señor Director lle envía unha mensaxe. E en todo caso, ¿non lle parece a señorita Laura unah mensaxe ajeitada? Hoje virá ela, e os seus amigos. Adobiarei-lles algo para beber. Alegre-se, home. (*Vai-se.*)

R. Carvalho Calero. 1969.