

3. A LAGARADA

3.1. Ramón Otero Pedrayo

Ramón Otero Pedrayo naceu o 5 de marzo de 1888 no piso segundo da mesma casa en cujo piso primeiro nacera Risco. E nese mesmo piso segundo desa mesma casa morreu Otero o 10 de abril de 1976. Otero Pedrayo cursou as carreiras universitarias de Filosofía e Letras e Dereito. Foi catedrático de Geografía e Historia de varios Institutos de Ensino Médio, mesmo o de Ourense, do que desempeñou a dirección. A derradeira, foi catedrático de Geografía da Universidade de Santiago.

3.2. A obra de Otero Pedrayo

A obra literaria de Otero Pedrayo comprende todos os géneros. El gostaba de considerarse principalmente como un novelista. Realmente, os géneros interfórense e combínanse en Otero, cando a natureza mesma dos seus límites non o impede. A sua produción artística é aberta, é dicir, romántica, e realízase mediante unha abundancia de medios expresivos que lle conferiu sona de escritor barroco. É tamén un autor de grande cultura, mais asemade de grande coñecemento das formas populares de vida do seu país. A sua visión de Galiza, tal como se manifesta nos seus escritos, é a máis completa que se teña formulado nunca.

3.3. O teatro de Otero Pedrayo

O teatro galego débelle, como a Risco, unha soa peza, porque O desengano do prioiro é unha sátira dialogada, é non unha peza teatral, e o Teatro de máscaras, unha mollada de borradores de guións para farsas non consumadas.

A lagarada defínese como "farsada trágica para ler", mais é perfectamente representábel, aínda que non temos noticia de que jamais fora representada. A primeira edición é de Casal, como a de O bufón del Rei, e na portada figura a data de 1928, por máis que na contraportada a que aparece é a de 1929. A editorial Nós incluí esta peza, como a de Risco, na colección "Teatro galego".

3.4. ¿Teatro para ler?

Cremos que Otero Pedrayo se propuxo escribir unha obra dramática sen destinación escénica inmediata. Entón, como facía Valle-Inclán desque Cenizas non tivo bo éxito nas táboas, derenrolou as acotacións máis alá da sua finalidade funcional, misturando así o género dramático co narrativo. Endebén, nengunha das espraicións das acotacións de Otero son tan pertinentes como complemento da acción, que non se poda comprender ésta sen aquélas. A parte das mesmas que contén instrucións para o director de escena, pode, pois, xebrarse da parte "narrativa". Ésta derradeira é dramáticamente supérflua. Non é necesario, no caso de representación, un personage que actúe como narrador, porque a narración é redundante. Endebén, na lectura, as acotacións narrativas ou descriptivas cumpren, por suposto, unha función estética, e poden mesmo inspirar a un realizador fiel ao espírito de Otero, pormenores de ambientación que realzarían a peza.

Concluímos, pois, que calquera que fose a visión da mesma polo propio autor, aínda que inicialmente a contemplase como escritura, nada ou moi pouco deste enfoque é esencial á obra no sentido de que supoña dificultade para a sua representación. Na lista de personages figura Balbanera como sobriña da señora Bubela, recollida na casa. O espectador non pode precisar tanto. Ve a Balbanera movéndose familiarmente do curro á adegá e á cociña, mais nada oi nen ve que lle aclare a relación cognatía ou agnatía que a vencella á dona. Supónse, logo, a lectura da lista de figuras do drama. Mais isto é absolutamente excepcional. Sabela dos Sistis preséntase: "¡Eu, a nora do

señor Vences!". Joana, filla do señor Vences, fala ao seu irmán Venerando do "noso pai", referíndose ao amo. E de xeito análogo decláranse no diálogo os demais parentescos ou relacións. Ou seja, que, como se non se tratase dunha obra para ler, Otero ten à vista o espectador, e se coída de proporcionarlle a información necesaria.

Se cadra, un realizador tropezaría con pequenos problemas de escenificación, mais estes serían debidos, ao menos na maioría dos casos, a imprecisións ou descoidos do autor na fixación de lugares e tempos. As escenas fantásticas na adega ou no monte non serían máis que problemas de técnica ou de máquina. Polo demais, o director tería que puntuar con caídas do pano ou escurecementos, certos intervalos non marcados expresamente, e resolver pequenas cuestións de movemento na escena que non aparecen suficientemente claras no texto. A obra, así, resulta non sómente representábel, senón sumamente efectiva.

3.5. Realismo e simbolismo

Estamos en presenza dunha tragédia rural de fondo dionisiaco. Estamos na vindima na ribeira do Miño. O ambiente de licéncia báquica, de sensualidade e agresividade está logrado por procedementos estilísticos veristas, sen recursos de erudición literaria, como atmósfera que favorece o estalido do drama. Mais ao desenvolvemento realista da acción incorpóranse unhas escenas que son como cantos corais, como comentários líricos que non se propoñen impulsar aquela acción, senón ilustrala afundando na significación do clima en que se produz. Estas escenas, non funcionais, senón significativas, existen nos tres actos, e poden ser escenas de fantasía, de mágia, completamente simbólicas (o comezo do acto segundo, a escena das fadas no terceiro), ou escenas que se insertan na acción principal, con personaxes que participan dela, anque nestas escenas non fagan avanzar a acción (a escena da cociña no acto primeiro, a dos cregos no terceiro). Son como oberturas ou intermedios líricos do relato dramático.

As escenas funcionais, poderosamente realistas, deseñan unha liña básica de acción. O núcleo da tragédia é un asasinato. Correspondéndose coa estrutura formal externa dos tres actos, temos os tres momentos do tema: pacto para delinquir, execución do pactado, ruptura do acordo. Estes tres momentos teñen unha culminación nítida nun punto determinado, aínda que o proceso se desenrole ao longo de cada acto. O primeiro momento, o concerto entre a Basilisa e o Delmiro, realizado fora da escena, énos alusivamente notificado na derradeira frase do acto primeiro. O segundo momento, a execución do crime, realízase súpetamente, aproveitándose a ocasión que a vítima fornece: final do acto segundo e clímax da tragédia. A ruptura do pacto e afastamento dos criminosos pon fin ao acto terceiro e a obra.

3.6. O acontecer dramático

A liña de desenvolvemento da acción é, pois, a seguinte: un vello e rico labrador desexa a unha moza, que agarda del unha pasación de bens. Tal esperanza non se realiza, e a moza induz a un mozo a dar morte ao vello. Realizado o crime, o executor abandona á moza para converterse en foragido. Son, pois, Eros e Pluto as divindades que desencadean a tragédia.

Mais hai outra interpretación dos acontecementos, a interpretación da señora Bubela, voz da superstición. Hai un lugar maldito no monte Medelo. Un arqueólogo fai excavacións no mesmo. As escuras forzas demoníacas que poboan o lugar, vínganse ocasionando a morte do patrón. Como bacantes enfurecidas, as vindimadoras tencionan esnaquizar ao profanador do lugar.

3.7. Ruralismo

As personaxes do drama son campesinos, e a language que empregan, aínda que non exenta de hiperenxebrismos, ten unha forte autenticidade dialectal e vulgar. Otero

Pedrayo, o épico da fidalguia rural, renúncia nesta obra a presentarnos personaxes do estamento señorial. Un dos cregos da escena ambiental do acto terceiro é de orixe fidalga. O Arqueólogo é calificado de "señorito", mais iso só significa que non é un labrador. Fora das escenas fantásticas escritas en verso, a gente fala como realmente fala a gente, cun verismo moi notábel, salvo as limitacións léxicas indicadas. Se hai "literatura", aparte daquelas escenas, é nas acotacións; mais os falares dos campesinos distínguense pola súa despida concisión e a súa causticidade naturalista.

3.8. As personaxes

A principalia non a ten unha figura da fábula a todo o longo da peza. O señor Vences de Alén, vello enérgico e duro, que pode parecer protagonista, desaparece no acto segundo. A parella Basilisa-Delmiro, seres igualmente "nietzscheanos", toma o relevo. Os asimesmo cobizosos, mais pasivos e cobardes, Venerando e Roque, fillo e genro do patrón respectiva-mente, son funcionalmente coadjuvantes do antagonista e a súa cómplice, aínda que, beneficiários do crime, e moralmente cooperadores e encobridores do mesmo, esbaren como reptis para non afrontar a responsabilidade correspondente. Aparte fica a señora Bubela, escura e eivada sibila, que non intervéñ na acción principal, mais que está no centro de interpretación mítica daquela como profanación da tradición, como introdución da arqueología no dominio da mitología, e conseguinte desencadeamento da tragédia, vindicta dos numes aldrajados do Medelo. A señora Bubela dece do seu trono sacerdotal da solaina para facer o pranto ao seu marido, e, como unha Ágave, encirriquitada ás mulleres que asisten á vindima contra o Penteo do Arqueólogo, que profanou coa súa piqueta, atraendo a desgraza, o santuario das divindades do Medelo. Nese momento é o vencello entre a cruel acción que a peza objectiva e a "leitura" supersticiosa ou mágica dos acontecementos que ela mesma realiza como depositaria dunha ancestral cosmovisión.

3.9. A substancia dramática

En realidade, porriba ou por baixo dos acontecementos que constitúen o argumento da peza, porriba ou por baixo da interpretación mítica que lles dá a voz do pasado precristiano que fala pola boca da señora Bubela, ¿en qué consiste o drama? É, como na obra de Castelao que veremos despois, un caso de amor entre vello e moza. Como en Castelao, hai un mozo fronte ao vello. E a morte apodérase do vello. Son as mesmas personaxes esenciais. Mais a trama é completamente distinta. O vello desexa á moza, e, como os vellos de Castelao, pensa mercala co seu diñeiro. Ora, o señor Vences non é un vello cegamente namorado. Home avisado e duro, que fixo a forza de traballo e de fame a súa riqueza de hoje, ten o sentido da súa casa, e aínda que despreza aos seus fillos, quer que o seu sangue de fundador alente nas viñas, no lagar, que os seus bens sejan para gente da súa caste, boa ou ma. Deténse, pois, à beira do precipicio. O sentimento da ginea vence à concupiscencia. A Basilisa non llo perdoo, e traza a súa morte. Vistas así as cousas, o Vello e a Moza son o protagonista e a antagonista, e non é Eros, senón Pluto, o que os defronta. O mozo Delmiro non é máis que un agente de Basilisa, aínda que rompa o pacto à derradeira, e conquiste a liberdade.

3.10. Unha ópera

A obra, cos seus coros de vindimadores e de prangideiras, co contraste cromático dos seus principais personaxes, está pedindo a berros unha partitura, para dar de si unha ópera. O señor Vences é un baixo cantante; o Delmiro un tenor. A Basilisa é unha soprano, a Bubela unha contralto. A voz do barítono pode estar representada polo Arqueólogo. Nas demais personaxes, ja secundarias, as diferentes cordas poderían distribuírse máis libremente, segundo as conveniencias da concertación o aconsellase.

4. OS VELLAS NON DEBEN DE NAMORARSE

4.1. Alfonso Rodríguez Castelao

Alfonso Rodríguez Castelao naceu na casa número 29 do Cabo da Vila, en Rianjo, o 30 de xaneiro de 1886. O seu pai, mariñeiro, emigrou á República Argentina, onde fixo fortuna. Castelao e a súa nai viveron na Pampa de 1896 a 1900. Aquél cursou a carreira de Medicina en Santiago e en Madrid. Pintor e deseñador moi acreditado como caricaturista, chegou a ser un prosista de grande relevo. Membro do Corpo de Estadística, é destinado a Pontevedra. Como consecuencia da guerra civil, viaja a América, e morre en Buenos Aires o 7 de xaneiro de 1950, nunha habitación das instalacións hospitalarias do Centro Galego, Belgrano, 2199.

4.2. A obra de Castelao.

Castelao deseñou a portada da revista Nós, e ostentou a titularidade da dirección artística da mesma. As súas Cousas, nas que se combinan plástica e literatura, constitúen o elemento nuclear da súa obra de prosista, pois os seus relatos, a súa novela Os dous de sempre e mesmo Os vellos non deben de namorarse, poden ser interpretados como tecidos de células nos que a unidade significativa é precisamente o tipo de realización literaria que el chamaba "cousa", feita abstracción da parte gráfica. Que tal abstracción é posíbel, fica demostrado polo feito de que Risco, Dieste e Filgueira, entre outros, escriberon "cousas" puramente literarias, é dicir, desprovistas de ilustración gráfica.

4.3. O teatro de Castelao

Os vellos non deben de namorarse, a diferenza do que ocorre con O bufón del Rei e A lagarada, foi repetidamente representada, e mesmo antes de ser impresa. O seu estreito realizouse no teatro Mayo de Buenos Aires o 14 de agosto de 1941. A primeira edición saíu do prelo en 1953. É edición de Galaxia, reimpresa reiteradamente. En galego, en portugués, en castelán, temos outras edicións desta obra.

Segundo o seu autor, a parte escenográfica reviste unha importancia particular, como que declara que se trata dunha obra imaginada por un pintor, e non por un literato ("Indicacións"). Ben que Castelao fose un verdadeiro literato, a máis de ser pintor, é certo que o texto de Os vellos non deben de namorarse non é senón unha parte do conxunto da obra teatral, como o libreto dunha ópera non é senón unha parte da ópera. Mais claro está que o texto da peza de Castelao ocupa un lugar na mesma de maior importancia do que ocupa un libreto normal de ópera na ópera mesma. Como, alén disto, a diferenza do que soí ocorrer nas óperas, Castelao é o autor de todas as partes da súa farsa, estas están entre si nunha relación de orixe e parentesco diferentes das que ligan a letra e a música na generalidade das óperas. Habería que establecer a comparación coas óperas de Wagner, ou co Mefistófele, de Árrigo Boito, dramas nos que o poeta e o músico son unha mesma persoa. Ora, é certo que Os vellos non deben de namorarse é algo máis que unha peza literaria; é un espectáculo no que a música, o canto, o baile e unha serie de efectos especiais escénicos de carácter plástico teñen un rol fundamental. As personaxes levan caretas, o que vencella a farsa ao teatro antigo e ás farsas de antroído. Castelao fixo persoalmente as máscaras das súas figuras para a primeira representación. Por isto, por todo isto, dicía el que a súa era unha obra imaginada por un pintor e non por un literato. O que non é exacto, aínda que suliña verazmente a importancia do elemento plástico na posta en escena da obra, Castelao foi tamén o realizador, o director artístico da mesma.

4.4. Estrutura e personaxes

Achámonos perante un drama presentado en tres variantes, en tres versións. Un vello namórase dunha moza, e o seu amor é causa da súa morte. Os posesivos refírense ao vello, como xa se comprenderá. Os actantes son, pois, fundamentalmente, tres, e con que houbese un actor que fixese o Vello, outro que fixese a Moza e outro que fixese a

Morte, abundaria. É de observar que a Morte non é só un acontecer do drama, senón unha dramatis persona, se ben no lance segundo non figura na lista como tal Morte, senón que funcionalmente está representada polo Sapo. Estes tres son realmente os caracteres esenciais, mais nos tres lances, como competidor do Vello aparece un Mozo, que nunca se opón a el no diálogo da escena; e, cumprindo o papel do coro, hai un fato de mulleres. Así, son cinco as personaxes relevantes, se non as queremos fixar en seis ao considerar unha outra que funciona como satélite do protagonista, ao jeito de espello onde éste se mira, ou se liga ao grupo familiar. Porque, efectivamente, esta personaxe, plural como o coro, é a Familia: as tres Irmás do Vello no primeiro lance, os Pais no segundo ou no terceiro. Este sexto elemento cumpre unha función algo semellante ao da nodriza ou o confidente na tragédia clásica ou neoclásica. As Irmás corroboran ao Boticário, os Pais censuran ao Fidalgo e aconsellan (non ao señor Fuco) a Pimpinela. A simetria dos tres lances rómpese aquí, pois é a Moza, como vemos, no terceiro, e non o Vello, quen dispón dun "séquito". É que o terceiro lance, composto ou planeado con moita anterioridade aos outros dous, e concebido originariamente como independente, acusa en varios aspectos a súa singularidade. A Moza non é nel un obxecto do desexo do Vello, moralmente falta de escrúpulos, e interesada no propio lucro, como Lela e Micaela, que son o mesmo carácter e ambas se casan cun Mozo -cada unha o seu- en vida do Vello. Pimpinela é amada sen malicia polo señor Fuco, e ela é unha rapaza decente, e non unha lagartona. Accede a casar co Vello por influencia dos Pais. Castelao concede ao seu propio drama -o drama desta Moza- valor fundamental, e faina coprotagonista do seu lance. Por iso está escoltada polos Parentes, que o Vello tecnicamente lle cede, porque ela ten tamén rango de primeira figura. Como o señor Fuco consegue casar con ela, a diferenza do que lles ocorre ao Boticário e ao Fidalgo, e morre na súa posesión, pode estimarse que -se prescindimos do epílogo- o verdadeiro drama é aquí o da Moza. Cando lle concedemos a función de coprotagonista é que vemos a obra no seu conxunto cos seus tres lances, prólogo e epílogo, e razóns de sistema apontan ao Vello como protagonista. Mais se consideramos o lance de "Pimpinela" en si mesmo -e lembramos que originariamente era autónomo-, deberemos conferir a Pimpinela o rango de figura principal.

Así, os dous primeiros lances poden oporse ao terceiro en canto éste presenta uns caracteres distintos dos personaxes. Pimpinela, a diferenza das outras dúas mozas, é unha personaxe nobre; mais Fuco é tamén máis nobre que os outros dous vellos, e o mozo de Pimpinela non é un pícaro, como os outros dous mozos. Doutra banda, o lance segundo non se contenta cos seis caracteres dos máis lances, senón que introduce un mensaxeiro, dúas máscaras -que reforzan a función censória dos pais do Fidalgo- e dous espantallos, que non falan, senón que danzan ao son do cantar dun Coro invisíbel. Tamén o lance terceiro é fechado por un canto coral. No primeiro existe un Coro de Boticários, que multiplican nun momento dado -escena II- a figura do protagonista.

Distribúense, pois, os "caracteres" deste xeito, reservando unha columna para a súa definición xeral, e as tres restantes, pola súa orde, para cada un dos lances:

1.Vello.	Satúrio	Ramón	Fuco
2.Moza.	Lela	Micaela	Pimpinela
3.Mozo.	Carabineiro	Portugués	Mozo
4.Morte.	Mendicante	Sapo	Morte
5.Pobo.	Mulleres	Mulleres	Mulleres
6.Parentes.	Irmás	Pais	Pais
7.Mensaxeiro.		Rapaz	
8.Censores.		Máscaras	
9.Bailarins.		Espantallos	

10. Coro. Coro Coro Coro

O número 8 funciona realmente como variante do número 6. Canto ao número 10, ven a reproducir, en certo modo, a función do número 5 nos lances II e III, mentres que no I é unha multiplicación, como dixemos, do número 1.

4.5. Desenrolo da acción

Se pasamos da morfología dos personaxes à sintaxe da acción, podemos isolar certas unidades, significadas por situacións escénicas, que nos configuran o funcionamento da substancia dramática. Consideramos que as secuencias esenciais no entramado da obra son as que asinalamos a continuación, ordenando as columnas de modo análogo a cómo o fixemos ao trazar o paradigma dos personaxes. Nas tres columnas que seguen à primeira, indicamos a escena de cada lance onde se realiza o sintagma registado naquéla.

1.O Vello solicita à Moza	I	II	III
2.Censura dos amores dos Vellos	VI	I	IV
3.Duo da Moza e o Mozo	V	III	II
4.Vello e a Gente	V	II	IV
5.Anúncio da catástrofe	III	III	IV
6.Catástrofe	IV	IV	V
7.Epílogo	VII	IV	V

Como se ve, os tres lances, en maior ou menor medida, sérvense do hipérbaton na súa articulación das secuencias, que aparecen na súa orde lóxica na primeira columna. Non corresponde necesariamente a estrutura formal en escenas à estrutura semántica; os sintagmas da estrutura profunda non se expresan por outras tantas formalizacións escénicas da estrutura exterior. Éstas poden agrupar secuencias.

4.6. Realismo e simbolismo

O tratamento estilístico das mesmas responde, como no caso de A lagarada, a dous criterios. Dunha banda temos escenas de desenrolo inteiramente realista, como son desde logo as que corresponden aos sintagmas 1, 3, e escenas expresionistas, como a II e a VI do primeiro lance, a IV do segundo, a V do terceiro, por citar casos claros, pois evidentemente hai outros mistos.

4.7. A substancia dramática

Mediante esta gramática narrativa, Castelao comunícanos a tragédia do Vello namorado. Que o Vello se namore, e que o obxecto do seu amor seja unha Moza, é tan natural como catastrófico. Tamén é natural que a Moza non corresponda ao Vello. Se o Vello se obstina en obter a Moza, a Morte restabelece o desequilibrio biolóxico, eliminando ao que pola súa idade non pode agardar máis dons da Vida. A historia contén todos os elementos relevantes dunha tragédia, mais o humor -macabro- con que a trata Castelao, convértea nunha tragicomedia. O asunto, pois, é unha realidade existencial, e amosar esa realidade trágica esgota o sentido profundo da obra. Mais, formalmente, Castelao, por motivos sociosicolóxicos, desvirtua esa tragédia desde o seu título, tan docente, e cun prólogo e un epílogo claramente moralizantes. Deles despréndese que a obra é unha advertencia aos vellos para que non se namoren. Mais eses elementos, que poñen en ridículo aos vellos namorados, son na obra, non ja superfluos, senón perturbadores, e título, prólogo e epílogo traicionan o sentido profundo do drama, desprazado desde o campo da antropología ao campo da moral, desde a ontología á didáctica. Así, Castelao, esquecido da tragédia biolóxica dos seus vellos, reúne aos tres no mundo dos mortos para impartirlles a lección, e burlarse deles e mostralos convitos e confesos de insensatez, co que a tragédia, ou tragicomedia, fica reducida a comedia moralizante. O epílogo é a moralidade dunha fábula que non

necesitaba moralidade algunha, porque ésta empequenece aquéla ao rebaixar a termos de práctica de conduta social o que nos lances é plasmación artística dun insolúbel problema biolóxico. Pasamos da descrición da vida á normativa da vida. Mais aquilo, e non isto, é o que temos nos lances, e o que non sendo sátira, senón comentario revelador, dá transcendencia ao poema.

4.8. A language

A language desta obra de Castelao é menos libresca que a da obra de Risco e menos ricaz que a da tragédia de Otero. É a máis clásica, a máis mesurada, a máis limpa das languages teatraís de Nós. É a que nas suas liñas gerais sentimos máis próxima à que hoje escribemos, e a que o estudante de galego pode beneficiar mellor co mínimo de notas aclaratorias ou críticas. Como corresponde ao ambiente da farsa, é unha lingua popular, natural, mais artística, como toda a prosa de Castelao.