

HAMLET EN LUGO

Esto é apenas unha crónica local. Só recolle as impresións dunha representación en Lugo do *Hamlet* de Cunqueiro. O *Hamlet* de Cunqueiro estreñouse na Cruña. Alí as condicións da representación foron sin dúbida diferentes. Un teatro é un local que se constrúe con arreglo ás esixencias técnicas axeitadas para os espektadores a que se destina. O espektador debe ver e ouvir con facilidade. Non se lle plantea ningún problema visual e acústico. Fica ceibe para xulgar da calidade da obra, da eficacia dos actores, do acerto da presentación. O cronista non disfrutou desa liberdade. Non asistiu ao estreno nun teatro da Cruña. Coñecía o *Hamlet* porque o lera. Tiña moitos desexos de ouvi-lo e velo. Acudiu á sala de festas de Lugo onde o 11 de outono foi posta en escena a peza dramática do escritor mindoniense. Veu o *Hamlet*, mais non pode decirse que o ouvisse. A xeralidade dos actores, acostumados, ao parecer, ás óptimas condicións acústicas do teatro, ignoraban, ou non poideron vencer, as dificultades que o local ofrecía. O cronista achábase na fila carta. Non ben o señor Caramés comezou a falar, o cronista comezou a non entendelo. Non entender en *Hamlet* o que di Hamlet, é decepcionante, a verdade. Mais non moito mellor poido entender o que decía a sombriza Gerda, ou a lixeira Colombina. O local estaba cheo. Lugueses e ferroláns -pois aquel día tiñamos en Lugo unha excursión de Ferrol- acugulaban o local, xunto con núcleos máis reducidos, procedentes de outros puntos de Galicia. Os espektadores, é evidente, achábanse na mellor disposición previa subxeitiva, verbo da representación que iban presenciar. Desgraciadamente, a obra non se ouviu. As voces graves de timbre craro funcionaron satisfactoriamente. O cronista, ao menos, enteírouse de todo o que dixeron os señores Folgar e Redondo. As voces agudas, femeninas ou atenoradas, producían mil resoancias estrañas, soaban confusas, inintelixibéis. Todo esforzo era inútil. Segundo a maior un menor limpeza do timbre, aloxaban no ouvido do espektador máis ou menos palabras. Mais o diálogo, no seu conxunto, naufragaba nun mar de ondas escuras onde se perdía sin remisión. E como non se pode propor a estravagante hipótese de que a maior parte dos actores estivesen aqueixados de defeitos de articulación, hai que convir, aínda que non se sexa enxeñeiro do sonido, en que o local non reunía as condicións adoitadas para unha regular audición.

Nestas circunstancias tan molestas, un xuício ponderado da representación é máis ben imposible. Pode se temer que calquera opinión, aínda verbo dos aspectos menos dependentes da percepción acústica, se ache viciada pola deficiencia da mesma. Os ollos ficaron complacidos. No *Hamlet* que léramos, cada unha das tres xornadas desenrólase en lugar distinto. A primeira, nunha sala do castelo de Elsinor. A segunda, na Cámara do Axedrez. A terceira, no patio coberto de Elsinor. Na representación, o decorado foi o mesmo para todos os actos. Se isto constituíu unha particularidade da sesión luguesa, motivada polas dificultades do cambio de decorado naquel local, ou é unha simplificación que caracteriza a escenografía desta versión en todas as súas presentacións, é cousa que saberán os que presenciaron a da Cruña. O cronista ignóralo. Mais úrxelle decir que non achou neste ningunha diminución esencial da efectividade da obra. Esta ficou adoitada sin violencia á unidade de lugar, e o movemento das figuras está ben disposto e desprégase perfectamente na escena en cada caso. Polo demáis, a decoración é artisticamente axeitada ao espírito da obra, e, o mesmo que os figuríns, foi presidida polo máis escelente gusto, e coroada polo máis completo acerto.

Neste marco van e veñen os actores. O seu ir e vir, o seu movemento como pezas de axedrez manexadas polo director, semellóume feliz. As actitudes de cada un, os seus ademáns, os seus acenos, xa dependen máis do talento ou a gracia individual do figurante, e se descéramos ao detalle, os nosos xuícios terían de ser máis matizados. Cremos sensíbel a parquidade do coro. No texto está constituído por "un fato de xentes". A media ducia de persoas que vimos en escena non é axeitada para representar a aquela multitude. Este coro, aínda que simbólicamente, encarna, como todos os coros, unha voz colectiva, ao mesmo espektador calado no seu asento, ao pobo que sofre e observa aos príncipes, á humanidade mesma cicáis. Na derradeira xornada, así como Cunqueiro a escribiu pobo a escena con rumor de vésporas, revoa en torno a Hamlet, funga arredor do cadavre do Rei, honra cun anel praxidoiro o corpo ao fin xiado da Raíña, entoa a súa cramorosa esequia en honor do príncipe real. A grandeza destas escenas requiriría un espallamento de masas nas táboas. Non sendo isto posíbel, tería debido escollerse xiquera o coro de doce figuras, como na traxedia grega arcaica.

Nada

menos.

¿E qué xuício merece o conxunto de actores dirixidos polo señor Naveira, unha vez que xa dixemos algo sobre o labor da dirección? Como conxunto, coido que é, no que cabe pedir, un conxunto co que se poden tencionar moitas cousas. E animámoslles de todo corazón a tencionálas.

Se o esforzo de todos merece que os aplaudamos sin excepción, convén destacar algúns casos individuais.

Non polo que signifiquen potencialmente como actores en xeral, senón, máis cautelosamente, pola súa actuación concreta na interpretación que ten visto, o cronista debe suliñar o seu especial beneplácito aos señores Folgar, Redondo, Payón e Catoira. Esta preferencia baséase no feito de que, independentemente da maior ou menor importancia dos seus papéis, atopámoslos perfectamente encaixados nos mesmos, de xeito que nos esquecíamos con toda naturalidade de que eran Folgar, Redondo, Payón e Catoira para velos como Corifeo, Polonio, Escaramuza e Pantalón. ¿Qué máis se pode pedir?

Non negaremos tampouco a nosa aprobación ás señoritas Naya, Torrón e Pedreira, que amosaron grande aplicación no seu traballo.

E non podemos escusar unha consideración final sobor da laboura das tres persoas que desempeñaban os papéis centrais da traxedia.

Trátase de tres personaxes de extraordinaria complexidade. O lector desta revista coñece xa a opinión do cronista sobre a obra de Cunqueiro. Non é un drama de psicoloxía esquemática, senón sutil. Halmar, Gerda e Hamlet son complicadas almas de ricaz vida interior. Os tres. En Shakespeare, Claudio e Certrudis carecen desa complexidade. O poeta inglés só pensaba en Hamlet. Pónlle o contrapunto de Ofelia, que Cunqueiro conservou, e polo demais arredéao de máscaras bastante convencionais. Cunqueiro fai do Rei e da Raíña heróis tráxicos auténticos.

Halmar, pois, é difícil de entender e facer. O seu papel é breve, mais tremendo. O señor Rei interpretouno con disciplina e sobriedade; mais como se o crese un personaxe secundario, sin lle prestar o alto relevo que realmente ten na economía da obra.

Gerda é unha figura sombriza, tan carregada de paixón que está a piques de perder a súa estatura trágica por esceso de complicación. Coido que é un papel ingrato para calqueira actriz. A señorita Fernández non veu que só unha grande fluidez, unha grande volubidade, unha insumisión á rixidez de carácter na interpretación do personaxe pode conducir á comprensión do mesmo. A súa Gerda semellóume demasiado literal, como se crese que o seu personaxe era unha figura crara e coerente, dura estatua de fogo. Mais Gerda é un personaxe laberíntico, e o desamparo da súa alma esixiría, seméllame, unha astuta e dosificada interferencia de planos interpretativos para achegar a súa figura á emoción do espectador.

Finalmente, Hamlet. Non regatearemos ao señor Caramés o mérito do seu xogo escénico. As súas evolucións en escena tiñan elegancia e naturalidade. As súas actitudes, agás ningún fuxidío intre, non desmerecían da carga poética que o personaxe leva en sí. A súa dicción apenas poidemos apreciála. Mais no que se refire ao ton xeral da súa interpretación, achou as maiores dificultades no acto primeiro. Asistimos nel a un abritado combate interior, produto de fortísimos choques, que o actor quixo espresar de xeito inteiramente realista. Para o noso gusto, esto envolve o perigo da espresión escesiva, da truculencia. Non cremos que Hamlet poida ser interpretado como un herói de Echegaray. E unha figura mítica, lonxana no tempo e o espacio, á que convén un estilo interpretativo idealista, simbólico, un estilo nobre, logarítmico. En xeral, éste é o estilo da traxedia. Esta, cando menos na época clásica e na barroca, é unha transposición poética da realidade, da que retén a esencia sublime, desdeñando a vulgar fidelidade carregada de minuciosa esactitude. Este incerto e misterioso mancebo real, que vestido de negro veludo nos abrolla do profundo colo dunha escura saga, ten xa demasiado prestixio poético para necesitar unha apoiatura histriónica folgada en berros e sabucos. Hamlet non é un home, senón unha belida pantasma que ten de espresar as súas coitas en elegantes acenos alusivos, nun estilo á vez hierático, orgulloso e fugado. Digo eu.

O TEATRO GALEGO E O I CERTAME LITERARIO DO MIÑO

Pídeseme, como membro do Xurado que fallou o I Certame Literario do Miño, que proporcione algunha información adicional sobor dos textos máis interesantes antre os que concorriron, información que satisfaga a curiosidade dos curiosos un pouco máis alá dos termos do despido fallo, das breves decraracións orais recollidas pola Imprensa de beizos de algúns nueces e das manifestacións particulares formuladas no ámbito familiar da polavila ou a reunión amical.

A idea da fundación deste Certame, que desexamos se convirta nunha permanente institución, xurdíu nun momento dabondo próximo ao que naturalmente tería de ser o do fallo

da súa primeira realización. Foi así, por este ano, inevitábel a premura. Que en tales condicións se acadara o bo suceso que se rexistóu, é piñora de futuros prometedores. Mais o urxente das condicións neste primeiro ensaio debe ser tido en conta cando se trate de vulgar a labouira dos escritores que concorriron, a da comisión organizadora e a do xurado calificador.

Éste non estaba de ningún xeito constituído por un amábel fato de escépticos compadres, que *nemine discrepante* resolven en amigábel componenda. Os componentes do xurado asumiron con toda inxenuidade -é decir, con toda nobreza- a súa función. Cadaquén dispuxo ceibemente do seu voto, e todo se resolvéu por votación. A cal unhas veces deitóu unanimidade; ontras, sinxelamente maioría. Nalgún caso, como é sabido, o peso dos votos mantivo equilibrados os prاتیños da balanza.

Como dispoño de pouco tempo e non quero ocupar moito espacio, teño de reducir estas liñas a comentar -con moita máis brevedade da que a materia merece- o que indudábelmente constituíu o mellor éxito do Certame: a opción ao premio "Valle-Inclán", que nos presenta unha actividade no terreno da literatura dramática que, pola súa intensidade e a súa calidade, supón unha aportación fundamental a un xénero aínda non afirmado nas nosas letras.

O xurado escolmóu seis das pezas presentadas. Eu tería premiado as seis, se dispuxera de medios para eso, aínda que, naturalmente, graduando os premios segundo os méritos relativos. Realmente, esto é o que o xurado fixo, pois concedéu os *accessit* de que dispuña, e, ao ficar dúas pezas escolmadas sin premio, o feito de telas escolmado evidencia o seu desexo de honralas, cando menos, coa correspondente mención. Técnicamente, non era lícito abrir as plicas, porque as obras non foron en definitiva galardonadas; mais a garantía de permanecer oculto que se dá así ao nome dos autores, e que o xurado ouservóu rigurosamente, non era neste caso piedoso e mesto sudario de desfeita, pois a decraración dos nomes dos autores de *Os homes poden ser deuses* e *Orestes*, decraración que só os propios autores poderían facer, redundaría en prestixio certo dos mesmos, ao menos segundo a miña opinión.

Nin o premio nin os *accessit* se outorgaron sin loita. *Os homes poden ser deuses* contóu co meu voto, mais non cos suficientes para figurar antre as obras premiadas. A técnica da votación, e as incidencias desta, que obrigaban á minoría a repetir o seu voto ata impor o seu candidato ou esgotar os *accessit*, impidíume votar a *Orestes*, que na miña candidatura figuraba no carto lugar.

As pezas finalistas pódense clasificar en tres feixes. Incluiremos no primeiro as obras *simbolistas*, de ambiente lendario, histórico ou pseudohistórico, as pezas *de época*, romancescas ou novelescas nalgún xeito, de alta tesitura poética, diálogo requintado e ningún desexo de repercusión maioritaria -característica esta derradeira de todas as pezas escolmadas. Integran este fato a obra premiada, *A noite vai como un río*, e unha das que outiveron *accessit*, *Nicolás Flamel*.

O segundo feixe significa a aparición no noso teatro da *fabula palliata*, coas súas pezas vestidas á grega, aínda que faladas á moderna, ou vestidas -mal vestidas- á moderna, mais faladas á grega. Intégrano *Os homes poden ser deuses*, *Orestes*, e *A volta de Ulises*.

Finalmente, o terceiro grupo, constituído por unha soa peza, *Auto do labrego*, representa a conceición tradicional do teatro galego como teatro de tema rural, aínda que por suposto a obra non xira dentro da órbita do vello costumismo realista, senón que é unha peza máis ou menos simbólica, mais non simbolista no sentido das que forman o primeiro grupo.

MAI TE VINSE COSÍ NOTTE TAN CHIARA

A noite vai como un río é unha peza completamente evasiva. Os que se encirriquitan -e compréndese- perante a incoercíbel tendencia de Cunqueiro ao libre xogo da pantesía, non serán encalmados por esta comedia poética, na que, como no teatro isabelino, o máis delicado arrecendo lírico está veteado de estupendas ráfegas de beleza grotesca. ¡Belísimos esperpentos, sí, algúns persoaxes, algunhas pasaxes da comedia! Acenos de guiñóis, monifates de doce, nobre e ecoante madeira. O autor áchase no cumio da súa forza creadora, móvese con asombrosa seguridade e fai tintinar na súa escarcela os áureos doblóns da riqueza poética, revelándonos que as súas reservas son inesgotabeis. Gastóu dabondo, mais agora, maduro de experiencia, a súa xenerosidade xa non é prodigalidade. Nada de romantismo. Se o mirades ben, teredes de vos asombrar de cán dirixido e planeado, con qué clásica economía, se ofrece o lirismo, ás veces shakespeariano, desta peza pantástica. Pertece ao teatro poético en prosa, do que se pode considerar fundador a Maeterlinck. E algo de simbolista ten. As esqueiras, as frores axudan a compor os cadros con esa mórbida e requintada sinxeleza que constituíu o segredo de Maeterlinck. Cunqueiro percura perante todo os efectos delicados, o mesmo no plano da elegancia lírica que no da cromática picaresca. A comedia é marxada, cun baile moi cheo de mudanzas de persoaxes e situacións. Mistúranse a

comedia lírica de decadente beleza de outono italián e a farsa brillante, orquestrada con ledos compases de suntuosa ópera bufa. Certo valleinclanismo anxelizado asoma ás veces, como non se trate dun garcialorquismo máis paradisíaco. Castelao aplaudiría algunhas escenas que semellan cousas súas. A peza ten valores escénicos indudabeis, mais calculados para un público culto. Rexistemos, finalmente, a mestría do estilo do diálogo. Aínda que se supoña que a acción se desenrola nun país de pantasía, a espiritualidade galega informa a materia literaria, e combínase decotío cos pulos procedentes da tradición culta universal, que tanto operan nesta obra. Os admiradores de Cunqueiro sentiránse arrebatados pola beleza irresistible desta peza sabiamente arbitraria. E sentiránse alporizados -e compréndese- ante os que piden a Cunqueiro que se convirta en Camus.

TRAXEDIA

ALQUÍMICA

Sin Cunqueiro é inconcebíbel unha peza como *Nicolás Flamel*. En efecto, nela manéxanse decote fórmulas cunqueiranas. *Nicolás Flamel* é un grande triunfo de Cunqueiro, pois recoñécese mestre, e mestre capaz de suscitar aventaxados discípulos. E dicir, que Cunqueiro creou escola. *Nicolás Flamel* semella un conto de Cunqueiro adaptado ao teatro por un devoto do escritor mindoniense. É en realidade unha narración dialogada, e aínda que haxa dúas on tres mortes seguidas por enveleñamento a vista do espeitador, o asunto carece de dinamismo interno. Todos os persoaxes son excelentes conversadores, e os lectores de Cunqueiro gustarán dos seus saborosos diálogos. A obra consta de diálogos máis que de escenas. Estas soen rematar tranquilamente, sin que ao autor se lle ocorra percurarlles finais brillantes. Shakespeare faguía o propio. Un persoaxe di: "Ide con Deus"; e a escena rematou. De todos xeitos, hai que insistir na escasez de efectismos teatrais que, a diferenza da peza de Cunqueiro, caracteriza á de Cortezón. O xogo de saídas e entradas dos numerosos, variados e enxebres persoaxes, vestidos xirifeiramente, dá animación espectacular ao argumento. Mais este móvese co ritmo fluente do relato máis que co impetuoso do drama. E por moi grande que sexa a débeda de Cortezón con Cunqueiro, o *Nicolás Flamel*, aínda que cheo de recursos que vostedes poden considerar esteticistas, non é de ningún xeito unha oferta desinteresada nas aras da beleza, como *A noite vai como un río*. Non hai *evasión*. Pois este Flamel, alquimista medieval, pon as bases da física nuclear, pronostica o impacto na Luna do proxectil soviético e pregúntase se o espírito resistirá o progreso sobrecolador da técnica. Alá fica so, no seu laboratorio, dono da enerxía atómica, mais tristeiro e amargurado, pois, ademais de dudar se a súa ciencia é divina ou satánica, perdeu a Olimpia, fremoso, pulido, dourado, erubescete corpo de muller, e non conservou a Perrenelle, a súa intelixente media laranxa, Lady Macbeth deste sabio atómico que teme se lixar de sangue as mans.

ULISES

Das *palliatæ*, *Os homes poden ser deuses* segue craramente a liña do teatro francés contemporáneo, e lembra sobor de todo a Giraudoux. Dáse nela a utilización do mito grego relaborando a súa moral. Os mesmos trágicos gregos operaron así. Moitas veces reanudouse o fío, de xeito que un teatro de tema mitolóxico áchase sempre en escena desde o Renacemento. Lembremos as traxedias humanísticas, logo as comedias mitolóxicas barrocas, a traxedia neoclásica. Se o romanticismo pareceu repudiar o mito clásico, eso pode ser certo nas terras clásicas, mediterráneas; mais non no país de Shelley nin no de Hölderlin. O simbolismo volveu ao mito grego en todas partes. Como na época rococó, a ópera poboou a escena de heróis antigos, que modularon verbas de Hofmannsthal con música de Strauss. E despois Giraudoux, Cocteau, Gide, Montherlant, Anouilh... *Os homes poden ser deuses* emprega o diálogo natural e enxeñoso propio da aristocracia moderna. É un drama en que a vida pública e a privada aparecen antremisturadas. Dunha banda, é a traxedia do herói político. Un grande xefe realizou unha grande obra. Mentras se acha ausente, unha oligarquía goberna no seu nome, convertindo o seu culto en relixión do Estado e administrando habelenciosamente o seu prestixio. Mais o herói regresa, e oligarcas e pobo descubren que ten ideas propias, que non desexa se resignar a ser o que o mito ten feito del. Ninguén está disposto a substituír o mito do herói polo herói mesmo. Xurde o golpe de estado. Técnicamente, a obra compónse dunha serie de diálogos espositivos puntuados por escenas poéticas de efecto teatral nas que se renunciou á forza trágica e percurouse unha discreta e recollida intimidade de bo gusto. Unha maior concentración da acción e unha maior diafanidade conceptual realzarían a finura desta peza.

ODISEO

O mesmo tema aparece tratado en *A volta de Ulises*, do que o autor resultou ser Xosé Luis Franco Grande. A comparación, pois, impónse. En ambas obras, Ulises sucumbe perante a proba do seu regreso. Isto ocorre, fundamentalmente, porque o que se perde endexamáis se

recobra. Aquelo ao que retornamos despois de longo tempo, non é xa o que deixamos á nosa partida. Nós tampouco somos o que fumos. Non pode ser anulado o tempo. Os modernos tratadistas de Ulises optaron pola ontoloxía de Heráclito, abxurando da ontoloxía estática, eleática, da tradición homérica. Polo demais, mentras o autor de *Os homes poden ser deuses* non perdeu nunca de vista que estaba compondo unha peza dramática, o de *A volta de Ulises* quixo espresar en forma dialogada unha ideoloxía. Fixo, pois, non un drama, senón un diálogo platónico. Por eso nesta obra o discursivo embulla o dramático de tal xeito que non estamos en presenza de teatro verdadeiro, nin aínda teatro de cámara, nin xiquera teatro para ler -se é que existe tal cousa-, senón ante o diálogo filosófico simbólico que semella constituir a verdadeira vocación do autor, quen manexa os persoaxes como siloxismos, apaixonadamente entregado a un impasíbel xogo de axedrez dialéctico.

A obra divídese en dous tempos. O primeiro carece de toda acción. No segundo hai momentos de acción, nos que o diálogo se anima, mais en xeral domina o ton intelectual, discursivo. Os persoaxes son todos, ao seu xeito, escolásticos, e algúns xurisperitos. A ideoloxía domina a sensibilidade. Considero consecuencia deste teoretismo certas fallas de técnica dramática no manexo dos persoaxes. Na escena IV do tempo II, Eurímaco e Penélope sotérranse no silencio demasiado tempo. Aínda que continúan en escena, son esquecidos polo lector, polos demais persoaxes e polo autor. Nunha representación ¿qué farían mentras tanto os actores encargados deses papéis? ¿E cómo vulgaría o espeitador ese silencio de estatuas? Certas condicións de naturalidade que o teatro máis convencional esencialmente esixe, son postergadas polo autor á súa necesidade avasaladora de espresión conceptual. A obra é un ensaio dialogado, ao xeito de Erskine, aínda que o temple de Franco é moi distinto do de aquel brillante escritor. Erskine, que tratou o mesmo tema en *O mundo de Penélope*, engaiólanos polo seu san sentido común, espresado cunha craridade confortadora. Non voa alto o seu pensamento, porque non quere perderse nas nubes. En Franco hai pouco interese polo sentido común; opera en estratos máis profundos da verdade, é moito máis serio, pois as estrucias leguleiescas que na súa obra se espoñen, aínda que formuladas nunha linguaxe anacrónica que pode lembrar a técnica de Christopher Morley, non comportan verdadeiro humor, senón que máis ben son unha sangrante caricatura do absurdo da norma social. En *A volta de Ulises* hai pouco lirismo, moita dialéctica, moita xurisprudencia: en fin, para unha obra de arte, esceso de conceptualismo. O autor posee un talento indudábel, que se manifesta no vigor do seu pensamento. A obra é practicamente irrepresentábel. O cal non quere dicir que non se represente. Tamén se representaron os diálogos de Platón, en tempos dos Medici, en Florencia. Mais non en Atenas, en tempos de Platón.

AS ONDAS DO RIO DEVALABAN LENES

A terceira *palliata*, *Orestes*, xa non é un drama de "la Grecia de la Francia", como *Os homes poden ser deuses*, nin un diálogo platónico, como *A volta de Ulises*. É unha traxedia verdadeira, cos seus caracteres rectilíneos, ca súa linguaxe ritual, co seu coro e o sen ineluctábel destino. Está excluído desta obra todo o cotián. Non hai o menor rasto de humor, nin se pulsa a trega do anacronismo, nin abrollan por ningures as verbas vulgares ou o *esprit gaulois*. É unha traxedia grega, tan grega que só no derradeiro momento trascende do seu helenismo. Até ese derradeiro momento podera creerse que o seu autor se limita a facer un exercicio escolar, incorporando ao teatro galego unha adaptación do teatro grego. Mais a inutilidade da vinganza de Orestes para purificar a cidade, que é o risco máis persoal da peza, fainos ver cómo pode se interpretar nun sentido máis trascendente. Hai un país en que gobernan os tiranos, que se teñen apoderado violentamente do poder, deitando o sangue do soberán lexítimo. Mais a semente deste xermolou no esilio. O regreso dos desterrados e a subseguinte caída dos gobernantes, feridos pola espada do herdeiro do príncipe asasinado, non limpa a Argos da súa inmundicia, como podería agardarse. Se fedía o sangue de Agamenón, fede o sangue de Clitemnestra. O sangue non se lava con sangue. Aparte isto, o *Orestes* non dá un paso máis aló de Sófocles, do que segue a *Electra* no primeiro acto case escena por escena, persoaxe por persoaxe, situación por situación. Resulta, así, unha versión ceiba de Sófocles. No segundo acto introdúcenos no interior do palacio, contra o costume grego, e isto obrígalle a se desenvolver con máis orixinalidade. De todos xeitos, das tres pezas mitolóxicas, ésta é a máis fiel á tradición clásica. As outras dúas non podían se inspirar en modelos dramáticos clásicos, pois non poseemos ningunha traxedia grega que trate a volta de Ulises. Este *Orestes*, pola súa técnica e o seu estilo, é a menos moderna das *palliatae* presentadas ao Certame. As gabardinas dos gardas de Existo proceden da gardarroupía de Anouilh, mais os traxes modernos que as acoutacións indican non teñen razón de ser aquí, nunha peza en que a linguaxe e o decoro son inteiramente antigos. Debía representarse con

traxes gregos. A claridade conceptual da obra é completa.
AGORA MALDITO SERÁS DA TERRA

Canto ao *Auto do labrego*, ven ser unha dramatización da historia de Caín e Abel. A cobiza do labrador empúrrao ao crime: quere dar morte ao pegureiro e faise matar por éste. Está desenrolado o asunto mediante diálogos discursivos coroados por unha acción final, que se consuma rápidamente. O autor, Manuel María Fernández Teixeiro, puxo en boca do labrego verbas que demostran inqueda filosófica, o cal non debe escandalizar a ninguén, pois xa fica dito que a obra non é realista, senón simbólica, aínda que -repítámolo- non simbolista. Como todas as pezas seleccionadas, ésta diríxese a un público culto. De ningún xeito creo que sexa obra para representar nun taboado ergueito nunha feira. É teatro de cámara, inspirado no pobo, mais non escrito para o pobo.

CODA

Poño fin aquí a estas noticias sobor das pezas escolmadas. Son noticias baseadas nas notas de lectura e nos meus relembrs de leitor, pois non volví a ver os orixinaís desde que os devolvín para que outros membros do tribunal os estudasen. E sinto non poseer unha copia de cada unha destas pezas, dignas todas dunha análise máis detida. Espero que se imprinten, mais antretanto, se estas liñas poden adiantar unha impresión aos amantes do teatro galego, consideraréi que o traballo que me toméi en enfialas non foi do todo inútil.