

A NOITE VAI COMA UN RIO

Cando lin nas Historias do sochantre aquel anaco que se representa dunha peza teatral sobre os amantes de Verona, gañóume o desexo dun Cunqueiro dramaturgo. Ese desexo foi cumprido, pois desde entón imprimíronse dúas obras dramáticas do escritor mindoniense. Teño visto na escea o Hamlet, e agora, en Santiago, unha lectura escenificada de A noite vai coma un río.

¿Unha lectura escenificada? Así se anuncia o espeitago. Os actores len os seus papéis, pero entran e saen na escea segundo a acción o recrama. Algo intermedio antre a mera lectura e a completa representación. As dificultades dunha posta en escea cabal, suscitaron este sustituto, ao que temos que dar a benvida, como provisional solución, non definitivamente satisfactoria, pero sí interinamente aceptábel.

A agrupación teatral que dou vida a A revolta, a peza gañadora do premio Castelao 1965, foi tamén a que nos brindou agora a posibilidade de escoitar A noite vai coma un río. Só podemos disfrutar da beleza literaria do texto e do xogo das voces dos intérpretes. Algún día gozaremos da gracia dos movementos e da fremeura dos traxes. Pois esta comedia é de seu un regalo para os ollos e os ouvidos.

A peza trata do amor. Sobre un fondo de guerra, que nos abeira un éxodo de variegadas e cintilantes criaturas, unha paixón poderosa, devescente, abourante, un amor que percura o amante, e que é demasiado puro, demasiado esencial, para o atopar, un amor que é saudade do amor, idea platónica do amor, sobexamente radical para lograr encarnación concreta, consúmese en si mesmo, fremea, grandiosa, terríbel tolemia de amor que na súa perfeición non pode ser partillada.

A carga patética desta situación límite non distrae ao autor, como se podería temer, do miucioso trazado do contorno, deseñado nidiamente, con aquela seguridade de pulso que confire, a quen a ten, categoría maxistral. É virtude do verdadeiro artista, sempre consumado artesán, non perder a cabeza perante o achado dun eficaz núcleo de irradiación poética, e conservar a mente lúcida para prestar aos elementos periféricos toda a atención que esixe a economía estética da obra. Neste senso domina na peza un equilibrio clásico. A abundancia de esceas episódicas, das que a función é a creación de ambiente, a promoción de disonancias habres que se resolven en total armonía, está xustificada polo resultado de ousada integración.

Un teatro de fantasía, en que sentimento e imaxinación se funden en síntese perfecta, era o que percuraba Casona, algunhas pezas do cal utilizan motivos que achamos tamén nesta obra de Cunqueiro. Pero as realizacións de Casona, antre garcialorquianas e benaventinas, amosan demasiado a heteroxeneidade dos elementos empregados, ofrecen suturas demasiado aparentes, traicionan o esforzo e a fadiga do traballador enguerellado nunha maraña de suxestións que non é capaz de dominar. Así, o teatro de Casona é corno a frecha de Zenón, que nunca acaba de chegar ao albo. Un gosto honradamente esixente considerará impuro e eivado ese teatro poético, porque non acada a feliz unidade da poesía, a colmada naturalidade da plenitude poética. Cunqueiro, nesta peza, como a xogar, sin esmaios, sin asperezas, sin que se perciba a loita por vencer a resistencia dos materiais, consegue esa lisura, esa suavidade, esa redondez, esa perfeición circular dentro do xénero que constitúe o seu intrínseco ideal. Casona houbera ficado conmovido se asistira á lectura da obra de Cunqueiro. Porque na deriva do seu teatro se prefiguran obras como ésta. Casona houbera querido escribir -e non puido- esta peza, A noite vai coma un río, que a Cunqueiro, aparentemente como quen non quer a cousa, lle frorecéu, ledamente, na primavera perpetua do seu xardín con recendo de edén.

A REVOLTA E OUTRAS FARSAS

A revolta e outras farsas é o título do libro que comentamos. ¿Outras farsas? Logo, A revolta ¿é unha farsa? As verbas cambian de significación cos tempos, cos lugares. Pero ningunha das aceicións do termo farsa que nos son coñecidas, é aplicable a A revolta. O autor, ao falar dos seus persoaxes, di que "máis que xentes son bonecos que nin nome de seu poden ter". E os persoaxes dunha farsa, bonecos veñen sendo. Pero os bonecos móvense como mecánicamente, son cousas que imitan homes, e de aí o seu carácter entre real e irreal, que crea a tensión en que se basea a especial comicidade do xénero. Nos persoaxes de A revolta non hai mecanicismo, senón esquematismo. Pode se considerar que o mecanicismo é un esquematismo; pero será un esquematismo de movementos, un esquematismo de percepción visual, un esquematismo físico. O esquematismo dos persoaxes de A revolta é un esquematismo ideolóxico, de abstracción intelectual. O que son eses persoaxes é símbolos. Unha verdadeira farsa é A serpe, que lembra tanto a Valle-Inclán como a García Lorca. Pero A revolta é outra cousa.

A revolta é, pola expresión, un drama simbólico; polo tema, un drama social; polo pensamento, un drama filosófico.

Non hai nel máis nomes propios que os de Adán i Eva, pero Adán i Eva, que figuran nunha escea que ten carácter simbólico dentro da peza, a cal é simbólica de seu - é decir, nunha escea que é símbolo dun símbolo-, Adán i Eva, digo, son o Fillo e a Noiva, son o Home e a Muller; non son, pois, individuos singulares, senón conceptos universais. Todo nesta peza remétenos ao mito.

O asunto é social. Pero o autor gárdase moito de se comprometer con ningún dos agonistas. Partimos dunha realidade insatisfactoria, dunha escura miseria. O protagonista arela modificar esa realidade. E preséntanselle tres solucións.

Primeira solución: a emigración. É unha evasión. Pode redimir ao individuo que abandona a terra; pero non á terra que é abandonada. Semella unha traición á terra. Solución rexeitada.

Segunda solución: a detención da corrente da vida. O protagonista resolve non axuntar con muller, porque non quer prolongar nos seus fillos a miseria que leva darrastro. Pero eso, pra a Noiva, é tolemia sin sentido. Mentras exista Eva, Adán morderá a mazá. A especie non se extinguirá, como quería este émulo do Pozdnychev de A sonata a Kreutzer. A solución é imposible.

Terceira solución: a revolta. Arriba os probes do mundo; en pe os escravos sin pan. Fagamos a revolución social. O protagonista lánzase ao monte.

Pero ¿qué sucede? A revolta non adianta. Cinco meses de monte en monte. Unha vida de lobos, sin alucrar a hora do triunfo. Din que hai un Capitán; pero ninguén o víu. Parez que este Capitán non dá explicacións. Sostén que aos loitadores abóndalles con obedecer. Mais a revolta ¿non se fixera contra a cega obediencia? E agora, a obediencia ao Capitán esixe que se ataque a aldea onde o protagonista nacéu, que se queime a fraga onde xogóu de neno, e que se incendie o pazo dos señores que sempre o aloumiñaron. Isto tamén semella tolemia sin sentido. O noso home deserta. Baixa do monte pra avisar do que se matina. Quer salvar a fraga. Renunciou á revolta.

Logo ¿non hai solución? Este home, traidor aos revoltados por amor á súa fraga nativa, vai ser aforcado pola Autoridade, que non cree a súa historia de deserción. Ao sumo visluméase un porvir mellor pra o fillo que a súa moza concebiu, a quen promete protección o Señor cuia fraga salvou a deserción do pai. ¡Ave María! Todo ven a ficar como estaba. Resulta que os señores, os que están no cumio da pirámide que queríamos derrubar, son a única forza capaz de aliviar a nosa miseria.

Dentro da obra de Mariñas non hai, pois, solución, como non sexa a sumisión ao destino practicada naturalmente polas mulleres. Por eso o drama elévase de social a filosófico, e parez concluir na desesperación, no pesimismo; parez envolver unha concepción inesorablemente trágica da condición humana.

Tamén é unha peza ideolóxica. A obriga, que con A revolta constitúe o máis orixinal do libro. A obriga é máis ricaz en motivos que A revolta. Naquela peza axítanse varios percuradores do Absoluto, ou, cando menos, de valores morais. Hai un Alquimista, que percura, naturalmente, a pedra filosofal -que é a verdade-; uns dirixentes políticos -de acción ou de pensamento-, que percuran a liberdade do pobo; un Gran Sacerdote, que percura a comunicación dos homes cos deuses. Tamén hai un Criminoso, que compre o seu destino, a súa obriga, o mesmo que o Trasno, que asimesmo figura na peza. Nela, en realidade, todos compren a súa obriga, agás o Gran Sacerdote, ao xuicio do Trasno, que lle proporciona aloxamento no inferno. Pero alí mesmo, o Gran Sacerdote teima converter ao Trasno, o cal nos fai creer que éste é inxusto ao xulgar a aquél. Nesta peza, que se serve ás veces da técnica da farsa, xa o social fica nun prano moi secundario, e o nó do pensamento é metafísico. Pero a riqueza de motivos, anque coordinados, e certas vacilacións na traza de algunha das figuras, xuntamente coa brevedade e rapidez das esceas, fai a composición menos diáfana e menos orgánica que a de A revolta. A idea central semella resumirse nun certo fatalismo. Temos eiquí tamén unha escura miseria, pero neste caso trátase máis abertamente do ser humano en xeral, e non do home condicionado polas estruturas sociais. As categorías do Ben e do Mal semellan superadas por un Orde cosmolóxico no que a ovella e o lobo non teñen máis obriga que seren ovella e lobo, respectivamente.

"Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:
son formas del enigma la paloma y el cuervo".

O resto das pezas -a crer ao autor, máis ben narrativa dialogada que teatro auténtico- son exercicios literarios de dous tipos. Uns -A serpe, A chave na porta, A redención- ao xeito de Valle-Inclán, inda que n-A serpe, como dixemos, hai un forte parecido coas farsas de García Lorca. Nin A chave na porta nin A redención son realmente, tampouco, farsas, e con todo o seu carácter de apricacións dunha fórmula literaria coñecida, hai nelas algo máis que demostración escolar. Amosan unha concentrada intensidade, sin negar a súa xinea estilística. O triángulo ateo i Escaparaté de baratillas, polas que circula un humor frío de composición puramente intelectual, constitúen outro mundo aparte, no que se manexan elementos deshumanizados, triángulos e bonecos; no primeiro caso cunha intención satírica -cicáis eiquí haxa algo das influencias de Unamuno que o autor agarda que se rexistarán-; no segundo, cunha pura finalidade lúdica.

Vese ao traveso destas referencias que o libro todo se asenta sobre unha base de material literario e pensamento especulativo, xa de orde imaxinativo, xa de orde conceitual, que acusa no autor un temperamento pandiado cara unha arte culta, nada inxenua, senón elaborada sobre dados que son xa produtos da cultura. Mesmo nas dúas pezas máis orixinais, que transparentan a verdadeira persoalidade do escritor, o montaxe está feito con elementos fundamentalmente característicos do mundo mental do home ilustrado, é dicir, sobre ideas, e non sobre experiencias primarias. A ecuación, pois, entre a vida e a arte é no caso presente unha ecuación de segundo grao.

Verbo da linguaxe, faremos dúas ouservacións. A primeira refírese ao léxico, no que o autor dou entrada ás mans cheas aos portuguesismos. Anotemos algúns: dicer, hesitante, personaxens, tudo, asin, scena, trair, muito simples, desiludido, acredita en Deus, axir, zangado, urso, chefe. A maioría destas espresións, quer na súa fonética, quer na súa semántica, quer na súa ortografía, son descoñecidas do galego común moderno, e

no caso da representación, constitúen un obstáculo pra a comprensión dun público popular. Pero Mariñas, ao que parez, non pensou nunca nesta crase de público, e cicáis non pensou en público ningún. O que se deba conceder ao castelanismo e ao portuguesismo no galego literario de hoxe, é un problema sempre pranteado, e unha custión aberta á ceibe discusión e ao persoal criterio. A outra ouservación refírese á sintaxe, especialmente á colocación na frase do pronome persoal complemento átono. Mariñas tende a pospoñelo en oracións subordinadas, ou independentes interrogativas e negativas, en que a gramática o pide anteposto ao verbo. É unha incrinación hiperenxebrista na que cáxegue todos temos incurrido algunha vez. Pero como non haxa unha esceicional razón estilística, o galego normal nunca di "que fóranos", "nin déixasme un pouco", "¿qué pódeme ofercere?", senón "que nos fora", "nin me deixas un pouco", "¿qué me podes ofercere?". É de desexar que os literatos obedezan as leis gramaticás que viven na lingua do pobo, pra non agrandar arbitrariamente a distancia que xebra a lingua culta da lingua popular.

CHARLÓN I HERMIDA

Hai, houbo en Galicia, está decote á espreita para agromar en galego un teatro artesán. Artesán polo autor que o escribe, polo público a quen se dirixe, polos actores que o interpretan. É un teatro, naturalmente, vencellado a nosa cultura popular e tradicional: de temática rural, xa que logo, e ligado a institucións como os coros e orfeóns, quenlles ordinarios de preocupación artística dos mesteirás das nosas cidades, i eficaces canles de comunicación antre o labrego e o vilego. Deses coros, desas agrupacións musicás adoitaron sair os autores das pezas; os mozos que neses cadros artísticos cantaban, bailaban ou tanxían un estormento, soían constituir o equipo que interpretaba as obras; e os socios da agrupación formaban a parte máis entusiasta do público que as apraudía. A transformación da sociedade galega, refréxase hoxe neste orde de cousas, pero a vella tradición puxa aínda. Habería que escribir a historia deste aspecto da nosa vida comunal. Podía que desde o punto de vista puramente artístico teñan caducado as pezas que se escribiron ou representaron nesta liña. Podía que algunhas conserven vixencia. En todo caso teñen interés como índices dunha conciencia social e manifestacións dunha visión de Galicia.

Segundo fica dito, trátase, e así tiña que ser, de arte popular, baseado nos motivos elementás da preocupación vulgar. O autor dá voz a un sentimento colectivo. Os dous motivos fundamentás son a desgaleguización do país e a opresión do labrego polo cacique. A miúdo enceréllanse estreitamente estes dous temas. En o fidalgo de San Luis Romero, a obra máis popular do xénero, a carón da escitación á loita contra os abusos dos señores da terra, xa dramatizados por LUGRÍS, hai unha esaltación do pintoresco aldeán, que se manifesta mesmo en toques cómicos. De todos xeitos, a ridiculización do galego que se avergoña de selo e que se esforza por borrar da súa fronte o crisma da galegitude, aparece sostidamente, cáxegue como preocupación omnipresente, na obra de outros dous artesáns, á vez intérpretes das súas pezas, sempre cómicas, escritas en colaboración, unha das cales, O menciñeiro, foi estrenada na Cruña hai agora cincuenta anos, o 30 de novembro de 1919.

Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida foron dous artesáns de Ferrol que disfrutaron un tempo de grande popularidade. Socios entusiastas do laureado coro local "Toxos e froles", compuxeron pasos ou sainetes que podían sempre ser interpretados por dous actores somente. Eles mesmos daban así a coñecer as súas pezas.

Estes artesáns disfrutaron do apoio de escritores galegos moi sonados na época, como Xaime Quintanilla e Antonio Villar Ponte.

Ficannos impresas catro peciñas dos laboriosos ferroláns.

Mal de moitos estrenouse no teatro Jofre o 29 de maio de 1915. É un parrafeo antre un vello petrucio e un mozo que regresa de América e que de primeiras aparenta ter abandonado o uso da lingua nadal.

Menos intención reivindicadora, pero máis traza artística amosa Trato a cegas, que os seus autores puxeron en escea, no mesmo teatro de Ferrol, o 7 de febreiro de 1916. É un cadro de picaresca moinante do noso país.

Axúdate é un paso de quintos soldados, que non nos consta que fora representado⁵.

O menciñeiro é un sainete nun acto. Hai un persoaxe principal, o menciñeiro Mirixildo, e outros tres que se van sucedendo en senllas conversas co primeiro, e, así, poden ser interpretados por un só actor. É posible que na representación de Cruña Charlón i Hermida mesmos estrenaran a peza; pero tamén é posible que o fixeran elementos da Irmandade da Cruña⁶.

Como se deixa ver, estamos en presenza dun teatro de costumes populares, de costumes aldeáns. Os quintos de Axúdate son, por suposto, tan aldeáns como os máis persoaxes, son mozos de aldea que se atopan a facer o servizo militar nunha cidade con garnición. Charlón i Hermida non perden a ocasión de fostregar a desgaleguización dos galegos. Son populares os tipos e as situacións; pero non tanto a lingua. Os nosos autores percuran escribir nun galego literario supradialectal, e non na fala dos artesáns de Ferrol nen na dos labradores do seu contorno. O seu espontáneo coñecimento do galego maniféstase na construción da frase; pero esa espontaneidade está coutada pola imitación do galego literario contemporáneo.