

**QUE FAI UN ARQUEÓLOGO
EN ESCENA?
UNHA RELECTURA
D'A LAGARADA DE
RAMÓN OTERO PEDRAYO**

Carme Fernández Pérez-Sanjulián
Universidade da Coruña

1. A LAGARADA NO CONTEXTO DA RENOVACIÓN DO TEATRO GALEGO

A Lagarada, publicada na editora Nós en 1929¹, foi definida no seu día por Carvalho Calero como unha “tragédia rural de fondo dionisiaco” (1979: 21) ou máis recentemente por Laura Tato como un “drama rural” (2013: 61).

E, certamente, podemos concordar en boa medida con estas afirmacións, posto que tanto a ambientación como as personaxes que protagonizan a obra remiten para o mundo labrego. Na primeira didascalia indícase o espazo xeral en que se vai desenvolver a obra: “Desenrólase na ribeira do Miño no tempo da vendima, en calquer parróquia entre os Peares e Filgueira, lonxe de Ourense e Rivadavia” (Otero Pedrayo 1969: 432); e tamén unha interesante referencia temporal: “A aución no século XX con grandes anacos de outros sigros que cobren co mantelo dunha antigüidade relativa as cousas de hoje” (p. 433) que deixa entrever, desde o propio inicio do texto, que non nos imos enfrontar a unha peza que se mova nas liñas do realismo.

Como é sabido, o núcleo da acción dramática é o seguinte: o señor Vences de Alén, un labrego caracterizado como “vellote roxo, duro, rico, aínda vedraio, sangue quente, pouta fera prá ganancia” (1969: 432), desexa unha moza, Basilisa, que se deixa querer á espera de poder obter a herdanza do vello. Esta posibilidade frústrase e ela, como vinganza, persuade a Delmiro, un mozo, tamén criado da casa, para asasinar o señor Vences. Así, cando este, nun exercicio de fanfarronice, entra na grande pipa de viño para a limpar, vai ser Delmiro quen empurre a cuba e execute o plano trazado. Foxen os dous mais, lonxe de ficaren xuntos, o mozo dille á Basilisa que non quere continuar con ela xa que non se precisan mutuamente. Convídaa, así, a que marche soa á cidade para se dedicar, talvez, á prostitución² ao tempo que el se declara decidido a se converter nun “lobo para os homes”, disposto a vingar os desprezos sufridos ao longo da súa vida do modo máis desapiadado.

¹ A peza foi reeditada en 1969, en vida de Otero. Esta edición, que só presenta pequenas modificacións gráficas e lingüísticas, é a que utilizamos para as citas, regularizando só a acentuación, para alén de corrixirmos algunhas grallas obvias das dúas edicións.

² “Adeus, Basilisa; ti irás pra a vila. Es bunita, bo corpo. Vestirás de seda. Cada un ó seu oficio. Xa te procurarei na casa das boas mozas. Pagareiche cos pesos tinxidos de sangue...” (451).

Así, a través desta liña central, a traxedia desenvólvese a partir do violento xogo de intereses contrapostos, de base fundamentalmente económica³ por máis que atravesado sempre pola dialéctica entre sexo e poder, que aquí posúe unha centralidade evidente. Neste sentido, cabe subliñar que esta oposición sexo/poder é, na nosa opinión, a esencia do conflito que se presenta n’*A Lagarada* e non apenas un confronto entre desexo e atracción sexual que remata, fatalmente, en violencia. Non cabe aquí falar do “tráxico desenvolvemento dunha paixón amorosa” (Vieites 1998: 24), nin dun “amor imposible ou tráxico que sente Delmiro por Basilisa, obxecto do desexo erótico do vello señor Vences” (Sánchez Rei 1999: 36), senón da situación que torna visíbeis as tensións e o contexto de profunda violencia estrutural (por mor da estrutura patriarcal, da desigualdade económica, da falta de oportunidades...) en que se moven os protagonistas. Así, no caso de Basilisa, podemos observar como procura unha saída por medio do imprescindible recurso sexual, pois é só a través do xogo co seu corpo como cre que podería mellorar de status. Tampouco no caso de Delmiro semella axeitado considerar que o esencial da súa motivación é “a paixón sexual o que empurra ó criado a obedecer á moza” (Ruibal 1999: 48), pois, de feito, abandona a muller tras o crime que, segundo as súas propias palabras, provoca nel unha radical transformación: “Foi a entrada no mundo meu. Quero ser así sempre forte, detremiñado, home. O mundo non ter marcos. Gozarei e chegarei a poder máis que ise probe Canalegas...” (p. 450). Asistimos, en primeiro plano, á súa autoafirmación como individuo a través dun modelo de masculinidade que asenta a súa identidade en valores de violencia, forza e demostración de poder, ao tempo que proclama o seu desexo de transgredir regras e, sobre todo, provocar temor. Nese programa futuro non parece que teña demasiada relevancia o papel reservado a Basilisa, excepto ser visitada por el no hipotético prostíbulo a que a destina: “Cada un ó seu oficio. Xa te procurarei na casa das boas mozas. Pagareiche cos pesos tinxidos en sangue...” (p. 451), co que se volve a tornar evidente a relación entre sexo, diñeiro e dominación.

³ A relevancia deste aspecto foi acertadamente sinalada por Anxo Abuín e Euloxio R. Ruibal: “Unha das cuestións que máis nos debe interesar de *A Lagarada* é a súa capacidade de reflecti-lo microcosmos formado pola sociedade rural galega dos anos vinte cun espírito crítico e analítico. O elemento económico, do que se manifesta un permanente contraste entre pobreza e riqueza, está omnipresente, e é o motor de tódolos personaxes” (2000: 338).

En paralelo a esta liña de acción central achamos unha segunda liña que, neste caso, xira arredor da señora María, alcumada a Bubela, a dona da casa que, emboira completamente relegada e desprezada polo seu home⁴, desenvolve un papel protagonista na diéxese dramática (“escura e eivada sibila, que está no centro da interpretación mítica [da obra] como profanación da tradición”; Carballo Calero 1979: 24). Ela, presentada na didascalia do acto primeiro como unha muller analfabeta (“A señora Bubela, sentada na solaina, fai sinais nun guizo cunha navalla pra contar os cestos”, p. 433), é dona dun saber ancestral que, entre outras manifestacións (“¡Ogallá as vellas non tiveramos tanta cencia!”, p. 436), se revela nas vellas historias que conta ao arqueólogo (e que este escoita enlevado) e mais na descrición duns espazos onde nos resulta doado recoñecer os vestixios dun castro ou unha mámoa (p. 438). Ao tempo, manifesta intuicións e medos inexplicábeis; así, na escena terceira do acto segundo, cando o arqueólogo chega ao velorio, na propia adega, atribúe a desgraza ás escuras forzas demoníacas que poboan os lugares das pesquisas do estudoso e apela as vendimadoras a castigaren a quen xulga responsábel, que se ve obrigado a fuxir decontado como se fose culpado.

Estoutra liña da acción, xunto coa xa mencionada referencia temporal que aparecía no inicio e que indicaba que a acción se desenvolvía naquel impreciso século XX “con grandes anacos de outros sigros” (p. 433), lévanos a constatar un dos trazos esenciais da obra e que, tal como no seu día apuntou Carballo Calero (1975: 677-678), non é outro que a mestura do real e do simbólico.

Esta ruda e verista maneira de tratar o tema dos personaxes campesinos, acha un contrapunto poético de función semellante aos canto corais dos intermédios da dramaturxia grega, nas escenas de pantasía ou maxia ou de ambientación poética, que transportan a fábula a um plano simbólico, ou comentan alusivamente os acontecementos, ou suspenden o avance en liña recta da acción cara o seu funesto desenlace. (1975: 677-678)

⁴ “Tí sempre tan parva, ten conta de non estoupar dunha enchenta de pacencia” (p. 434). “Aínda me ves con consello, noitébrega? Cala e vai durmir” (p. 434). “Fale coa miña muller. Isa pelica vella tenlle máis anos que a espadana da eirexa” (p. 435). “A filla saime parva... Tan parva como a nai” (p. 438).

Esta incorporación de elementos cénicos de raíz simbolista sérvenos para comprender cal é o criterio estético que guía a creación oteriana, orientado na busca dunha linguaxe teatral anovadora, afastada da que asenta no modelo canónico de teatro realista. Esta opción, coincidente coa doutros autores europeos da altura e, tamén, con claros puntos de contacto co Valle-Inclán das *Comedias Bárbaras*, lévao á construción dun tipo de discurso teatral que, como o del, foi considerado no seu tempo como irrepresentábel (Anónimo 1929)⁵ e de difícil encenación até non hai tanto tempo⁶.

Así, é a partir destes elementos non-realistas que o autor de Trasalba aproveita para inserir, no medio daquela historia de desexo, intereses e morte situada nun cenario rural, unha liña temática diferente: a través dos depoementos formulados polos obxectos personificados que funcionan como Coro no acto segundo (a pipa de carballo, a alquitara) ou da imaxe da sombra do arrieiro preséntase un tipo de discurso (repetido ao longo da obra de Otero, tanto na súa narrativa, como no ensaio) de evocación, non sempre saudosa, do pasado, fronte a un presente en que se está a consolidar outro tipo de relacións económicas. Do mesmo modo que, a través das historias míticas trasladadas pola señora María e da aparición das tres Fadas do monte, se introducen referentes mitolóxicos ou máxicos.

Tórnase obvio, pois, que *A Lagarada*, por máis que remita para temas populares non tan diverxentes doutros que se podían ver nas pezas galegas precedentes ou, mesmo, vixentes na altura, introduce un discurso teatral claramente diferenciado, na liña do proxecto de renovación do teatro galego que propugnaran as Irmandades da Fala, cunha aposta decidida pola estética simbolista (Tato Fontaíña 2013: 53-54).

O interese polo fenómeno dramático é unha constante naqueles anos, especialmente no que ten a ver coa ampliación do repertorio dispoñíbel. Como é sabido, entre a elite intelectual galeguista hai unha vontade expresa de romper a vinculación entre lingua e mundo rural (trasladando a escena ambientes señoriais, de clase

⁵ Na única recensión que tivo a peza no ano da súa publicación, afirmase: “N’ela danos Otero Pedrayo unha proba máis da súa inmensa cultura e capacidade creadora. Un xenio novo na nosa literatura teatral que lembra a Valle-Inclán na súa actual época, mais con propia orixinalidade e con gran sabor racial como toda a obra literaria do ilustre cadeirádico ourensán. Obra mais ben para leer que para representar...” (Anónimo 1929).

⁶ Discurso teatral que, por súa vez, tamén sofre a influencia das posibilidades narrativas que o cinema incorpora aos discursos artísticos nestes primeiros anos do século XX (Laura Tato 2013, 2018).

media, urbanos...) na procura dun público burgués (Tato Fontaíña 1997: 219). As revistas e os xornais da época proporcionan múltiples artigos de reflexión centrados na necesidade de revisión dos temas e formas até aquel momento desenvolvidos polo teatro galego (ambientación rural, estética realista, personaxes estereotipadas, contidos esquemáticos e moralistas...) onde, insistentemente, se defende a necesidade de renovación: novas formas e temas, incorporación de estéticas anovadoras (simbolismo, expresionismo, elementos vangardistas...) e, mesmo, a concepción do teatro como obra de arte total, síntese de todas as artes (Marco 1991: 18).

Por último, cómpre non esquecer que a vontade renovadora se evidencia tamén a través da introdución doutros temas e referentes como son os elementos da tradición clásica⁷ que, tal como se pode ver na obra que aquí se analiza, dotan esta historia, en principio de tema rural, de resonancias cultas e dunha densidade dramática altamente complexa (Fernández Pérez-Sanjulián 2016).

Parece pertinente salientar que, por máis que estas referencias fosen apenas parcialmente decodificábeis polo público que podía asistir ás representacións de teatro galego da altura, é claro que abrían outras lecturas e outros ecos ao público máis formado que xa reclamaba outras formas máis elaboradas de discurso teatral. É xustamente ese sector de público que protagoniza os debates que teñen lugar, como xa se dixo, na prensa (*A Nosa Terra*, *El Pueblo Gallego...*) e nas revistas literarias (especialmente *Nós*), en torno do modelo de teatro a desenvolver⁸; unha elite intelectual que centra a súa reflexión na necesidade de utilizar este xénero para chegar a un público amplo e, ao mesmo tempo, sente tamén a necesidade de producir textos adaptados aos seus gostos e hábitos culturais, moito distantes do teatro galego que na altura era considerado popular. É neste marco onde se van editar algunhas pezas de marcado carácter intelectual (*O Bufón d-El Rei* de Vicente Risco, *A fiesta valdeira* de Rafael Dieste ou esta que nos

⁷ Elementos clásicos da obra que xa foron sinalados no seu día por Carballo Calero (1979: 24), nomeadamente as referencias ás *Bacantes* de Eurípides, tanto na utilización do tema báquico de fondo, coa evocación da loucura colectiva, ou o establecemento do paralelismo entre Penteo e a figura do arqueólogo e o de Ágave e Bubela. Tamén, a estreita conexión da peza coa primeira novela que Otero publica despois da guerra, *La vocación de Adrián Silva* (1950), onde o autor retoma as referencias á obra de Eurípides. Este asunto é desenvolvido máis recentemente pola profesora Laura Tato quen, a partir da análise da función das bacantes-ménades nestas obras, reflexiona sobre a diferente significación de que Otero as dota en relación coa traxedia grega (2013: 66-67).

⁸ Sobre este asunto, véxase Tato Fontaíña 2013: 11-33.

ocupa, entre outras) que evidencian o peso da formación dos seus autores (case sempre universitaria), das súas lecturas (clásicas e modernas) e dos seus gustos culturais (Filgueira Valverde 1975: 10).

2. A LAGARADA, O SEMINARIO DE ESTUDOS GALEGOS E O LABOR ARQUEOLÓXICO

Volvendo á obra teatral que nos ocupa, a aquela traxedia de ambientación rural onde tamén teñen unha presenza relevante a recreación de elementos tomados da traxedia clásica (nomeadamente d'As *Bacantes* de Eurípides, aínda que non só...) xunto coa incorporación dalgúns elementos fantásticos, non deixa de resultar un tanto sorprendente a inclusión da personaxe dun arqueólogo a un conxunto tan heteróclito.

Descoñecemos se Otero Pedrayo leu algún fragmento d' *A Lagarada* nalgunha das Festas da Prosa Galega organizadas no Seminario de Estudos Galegos⁹, mais, en calquera caso, resulta evidente a clara conexión desta peza coas prácticas e discursos que alí se propuñan.

Por unha parte, a introdución dese mundo grego, culto no seu estudo e coñecemento, á vez que popular na súa orixe, pode acaer moi ben para unha obra de teatro lida no marco dunha institución universitaria que se caracteriza pola declarada vontade de estudo da cultura popular, desde uns principios de rigor académico e científico¹⁰. Ao tempo, non podemos obviar que nesta escolla (a da incorporación ao palco galego do repertorio clásico entrelazado co universo popular), para alén de pór en relevo a aposta pola ampliación do repertorio teatral, subxace unha clara vontade de elevar o mundo popular galego (entendendo, neste caso, o pobo como epónimo da nación galega¹¹) á mesma categoría de

⁹ A partir da documentación do SEG que se conserva no Padre Sarmiento, Alfonso Mato afirma que o 24 de abril de 1927 Otero leu “prosas orixinais” no marco da Festa da Prosa dese ano, sen especificar máis (2001: 175).

¹⁰ Entre os principios do SEG está “o estudo de todas as manifestacións da cultura galega, tendendo á formación dos investigadores e á divulgación do resultado dos traballos”.

¹¹ Perante a decisión do Consello da Cultura Galega de utilizar “Galicia” como denominación oficial do país fronte a Galiza, “forma lexitimamente galega” (NOMIG 2003, p. 57) e denominación histórica da nación, para se referir a esta, a autora do presente artigo optou pola súa substitución por expresións perifrásticas equivalentes, como “a nación galega”, “o noso país”, “a nosa terra” etc.

materia mitificábel, con todo o que isto implica. Estaríamos, pois, ante o que se podería definir como un proceso de dignificación.

Por outra parte, a personaxe do arqueólogo, o seu labor de pesquisa no castro e o achado do vaso campaniforme, establece unha ligazón obvia e inmediata coas liñas de pensamento que orientaban algúns dos proxectos de investigación que se desenvolvían no noso país no tempo da escrita da obra, nomeadamente os dirixidos desde o Seminario de Estudos Galegos.

O arqueólogo, esa figura estraña no conxunto dos *dramatis personae* da obra, chega á aldea co propósito de esculcar no monte, á procura dunha “cultura orixinal” (p. 435) e, no proceso de procura de información (semellante á desenvolvida por moitos dos integrantes das xeirás científicas do SEG), escoita con abraio as historias da señora María, mestura de lendas con restos de vellas crenzas, subsumidas en misterio e medos ancestrais.

Non resulta descabido imaxinar que a través da figura do estudoso se proxeccionan de modo implícito determinadas liñas de pensamento do autor, nomeadamente, algunhas que teñen a ver coa introdución de discursos didácticos, de carácter marcadamente ideolóxico, tan propios desta etapa da nosa historia literaria¹² e, en especial, tan frecuentes na obra de Otero Pedrayo.

Poderíamos subliñar, sobre todo, a súa insistencia en que, á hora de elaborar estudos rigorosos na procura de coñecemento científico, resulta imprescindible que toda aproximación analítica ao mundo mítico debe ir acompañada, necesariamente, dun bo coñecemento da cultura propia. Tamén, outra das súas ideas forza, presente ao longo de boa parte da súa narrativa, aparece aquí exposta de modo implícito: a importancia do coñecemento da historia da propia nación que vai ligada á necesidade de actualización da historia no presente do público, isto é, no inicio do século XX. E, por último, a necesaria reflexión sobre a difícil transacción entre o mítico e o real/histórico.

¹² Segundo Manuel Vieites: “A peza ten unha intencionalidade didáctica manifesta que deriva da contraposición deses dous mundos en loita: os vellos tempos que representan as esencias, e os novos tempos que significan cambio, progreso, podremia moral e perda dos sinais de identidade. A ruptura do vaso campaniforme é todo un símbolo, na medida en que a Arqueoloxía, que en Galicia estaba a ser promovida polas xentes do Seminario de Estudos Galegos, non deixaba de ser unha maneira máis de rachar a maxia e o carácter mítico de tantos espazos naturais asociados de vello con tantas lendas e tradicións” (Vieites 1998: 27).

Como en moitos outros casos, podemos establecer unha clara relación intertextual con outros textos do autor onde desenvolve temas semellantes.

Camiñando polos ermos galegos [...] atópanse moitas vegadas, isolados ou en fato, as mámoas lexendarias. Lexendarias inda que saibamos o que son e o que significan coma lembranzas dun ciclo de cultura. Os paisanos coñécenas de longa data e o pastor da habenza sinte na viciñanza delas unha estremeza de misterio.

[...] Hoxe están de moda –unha moda xusta, necesaria, urxente– os estudos de prehistoria. [...] Na nosa Galiza temos unha gloriosa falanxe de rapaces adicados ó estudo do misterio prehistórico da terra Nai. [...] Cicais haxa neste fervente traballo algo mais do que significa unha moda científica. Spengler, Frobenius, Keyserling, Berdaieff, para non citar máis que algúns nomes, cantan en variados tons o *Dies Irae* da civilización europea. Algúns albiscan ben claramente as direccións salvadoras dunha nova cultura dona do porvir, No entusiasmo polo estudo das orixes latexa cicais a simpatía dos que sabéndose na alma dos tempos novos gustan de refrescar o espírito á sombra misteriosa da mámoa e do menhir (Otero Pedrayo 2007: 52-54)¹³.

Todos os paisanos saben deles. [...] Cíngueos unha croa remanecente de lendas. Por iso as vellas cando fían óllanos de lonxe cos ollos esculcadores do misterio e os rapaz do gado non chifra polos seus arredores tan destemido e xentil como un melro escuramente adiviña que pisa un chan sagrado. Baixo o luar e cando albisca o día os castros cámbianse saúdos calados e o arqueólogo escudríñalles as entrañas cunha emoción descoñecida diante os outros monumentos pois nos castros latexa a primeira faísca da patria (Otero Pedrayo 2007: 90-91)¹⁴.

En calquera caso, por máis que este motivo apareza enunciado noutros momentos polo noso autor, non podemos deixar de sinalar a relevancia significativa da impactante entrada en escena do arqueólogo coa peza arqueolóxica. El, que representa a procura do coñecemento científico e das orixes, isto é, o mundo racional, entra no momento en que a traxedia está no punto álxido (co pranto e

¹³ Publicado baixo o título de “A Mámoa” en *Vida Gallega*, outubro 1926.

¹⁴ Publicado baixo o título de “Os castros” en *Vida Gallega*, setembro 1927.

a imprecación da Bubela) portando o vaso, isto é, coa proba material da existencia do pasado prehistórico.

O ARQUEÓLOGO

(Cuberto de terra, cun envoltorio na man levado con moito cuidado, entra pola porta sacando o sombreiro)

¡Que grande desgracia! ¡Inda o soupén fai un instante! Déixenme rezar un padrenuestro pola ialma do bo señor Vences.

A SEÑORA MARIA A BUBELA

(Para a guía do rosario e queda estatuada ollando pró arqueólogo; de súpeto érguese cos ollos acesos, estende cara il os brazos murchos e berra)

¡Eí tendes ó causante da morte! ¡Que non teña sepultura sagrada! ¡Que os cans lle rillen os osos! Il cavou no monte de Medelo e chamou pola disgracia. ¡Fuxe, maldito! Vinde, fillos, homes. ¡Matádeo!

(As mulleres, ó principio pasmadas, déixanse deseguida levar polas verbas da vella. Sinten nas ialmas un terror de séculos. [...]) O Arqueólogo síntese zarandeado por dúas vellas)

O ARQUEÓLOGO

(Defendendo o vulto que leva na man)

Asús! mais que é isto? ¡Téñanse quedas que levo eiquí o vaso campaniforme!

(As mulleres, inspiradas por unha furia lexendaria bótanse cara il. O arqueólogo fuxe, espaventado. Ó saír, tropeza cun home que chega e o vulto cai ó chan escachándose anacos de testo que leva envoltos. Fuxe)

O ROQUE

(Entrando)

Que ides facer, tolas. Valente xeito de velar os difuntos. *(Impóndose e saíndo ó patio)* Todas pra dentro. ¿Ou queredes que a Guardia Civil vos leve presas? Nista terra non hai sinón contos de bruxas.

(As mulleres arman gran barullo na bodega e no curro. (...)) A señora Bubela, desfeita polo esforzo, caieu no chan. Inda berra)

A SEÑORA BUBELA

Espertou a cousa mala pechada no monte. Inda non pararán as desgracias. ¡Maldito, maldito sexa! E maldita tamén eu que lle abríñ os ollos cos meus contos!
(Otero Pedrayo 1969: 446-447)

Ese vaso campaniforme posúe unhas poderosas resonancias míticas, pois a súa presenza evoca aquel mundo de crenzas de fondo panteísta que, segundo Otero, están profundamente asentadas no mundo cultural galego e subsisten sob os cultos cristiáns de modo que, en certo modo, continúan a representar o sagrado. Un mundo de crenzas sumido xa, na altura da escrita da obra, nun proceso de transformación irreversíbel¹⁵ mais que, para Otero Pedrayo, continúa a ser unha das bases esenciais que sustentan o conxunto de referentes culturais e simbólicos a partir dos cales podería ser posíbel construír, tanto no plano ideolóxico como no estritamente literario, un discurso de carácter identitario para a nación galega.

3. UN DIÁLOGO CON A *FIESTRA VALDEIRA* DE RAFAEL DIESTE?

Por outra parte, parécenos que é relevante sinalar un asunto sobre o que non se ten reparado suficientemente. Trátase do diálogo que *A Lagarada* parece establecer con outra obra teatral un pouco anterior e, esta si, presentada como traballo de entrada no Seminario de Estudos Galegos o 22 de xaneiro de 1927; estamos a falar d'*A fiestra valdeira* de Rafael Dieste.

En concreto, consideramos de interese reflexionar sobre o moi diferente papel –e recoñecemento– que teñen o pintor Antonio e o estudante Nogueira (quen, implicitamente, semella estar interesado na etnografía¹⁶) na obra de Dieste, fronte ao que ostenta o arqueólogo na de Otero.

A obra de teatro de Rafael Dieste outorga un papel protagonista aos mozos con capital escolar, por utilizarmos o termo de Bourdieu. Estamos ante unhas personaxes provistas de autoridade “cultural” pois, desde o comezo da obra, preséntanse en escena, tal como ten sinalado Alberte Allegue Leira, “co recoñecemento das outras personaxes, debido á súa cultura ou educación, algo que os sitúa nun plano superior” (2016: 142-143). Así, cando xorde o problema co cadro, a resolución do mesmo pasa inevitabelmente pola constatación de todo o resto das personaxes da supremacía do capital cultural daqueles dous mozos e, en consecuencia, por aceptar con docilidade o seu criterio:

¹⁵ Simbolicamente representada na destrución final do vaso: “Pisado por tantos pés, están desfeitos en pó os restos do vaso campaniforme” (p. 447).

¹⁶ Sobre este asunto, véxase Allegue Leira 2016: 146.

O novo estudante, armado de autoridade escolar, adopta como obxecto de estudo a realidade (material, lingüística, relixiosa...) desa clase social que até o momento non ofrecera méritos para ser inventariada ou interpretada. Ao igual que fai o pintor, envolve nunha pátina de cultura (científica un, artística o outro, mais ligadas á autoridade escolar de ambas) o mundo e as persoas do pobo, das clases alleas á cultura, o que logra o seu recoñecemento inmediato por parte destas. (Allegue Leira 2016: 144)

Estas mesmas ideas son as que o propio Dieste desenvolve en numerosos artigos publicados no xornal *El Pueblo Gallego* entre 1926 e 1927 onde vai expondo o seu ideario estético, incluídas as reflexións sobre o modelo teatral. Nomeadamente, nestes textos insiste unha e outra vez na necesidade de reflexionar sobre a función das minorías e a súa influencia sobre a sociedade. Ao mesmo tempo, neles concede un grande protagonismo aos mozos estudantes e chámalos a actuar; anímaos, así, a levaren os seus coñecementos ao campo para instruír, guiar ou axudar a xente e, sobre todo, sinala a relevancia do papel desta mocidade universitaria como minoría reitora.

Como xa indicou Allegue (2016: 147-148), a lectura conxunta dos textos de Dieste permite entender mellor a disputa entre novos e vellos que se desenvolveu na década de 20 do pasado século e na que Otero tamén interveu nalgún momento, tanto en prensa como a través da súa propia obra de creación¹⁷. Nesta liña, parécenos que a introdución n'*A Lagarada* da personaxe que nos ocupa pode ser lida nesta clave.

En primeiro lugar, cómpre lembrar que a posición do arqueólogo, xa desde o inicio, semella menos sólida, cun recoñecemento relativo ou, mesmo, nulo da utilidade do seu traballo por parte do mundo popular. Mesmo, poderíamos lembrar o tratamento levemente irónico con que se nos presenta na súa primeira intervención, na conversa co señor Vences.

O ARQUEÓLOGO

[...] Xa sabe que eu toleo por atopar cousas vellas. Mire, eiquí debeu frolecer unha cultura orixinal quizais. Teño pensado que a opinión de Schulten encol do poema

¹⁷ Sobre a lectura de *Arredor de si* como unha forma de intervención neste debate, véxase Leira Allegue / Fernández Pérez Sanjulián 2014.

de Avieno... (*Dándose conta que vai por mal camiñoponse roxo*). Nada, pois que eu pídolle permiso e ademais que me chame e axuste dous bos cavadores. (p. 435)

Así, fronte ao recoñecemento e o prestixio do saber académico que se rexistraba na obra de Dieste, a curiosidade do científico cara aos restos antigos apenas merece a valoración de “toladas” (p. 435), asociadas, aliás, a contos e historias vellas e sen ningún interese para a vida real.

En segundo lugar, no momento da súa reaparición, non só ninguén presta atención ao anuncio do importante achado senón que, acusado de ser culpábel de ter desencadeado a traxedia, é expulsado violentamente dese mundo, sen ser considerado merecente de ningún tipo de recoñecemento polo traballo no castro. O vaso campaniforme esnaquízase e fica reducido a po no que vén ser o resumo da súa intervención investigadora, e pretendidamente formativa, naquela contorna da ribeira do Miño.

4. CABO

Na nosa opinión, a través da figura do arqueólogo d’*A Lagarada* relativízanse algunhas das propostas que na altura dos anos 20 do pasado século reivindicaban a influencia formativa que podía exercer a minoría que ostentaba a hexemonía cultural sobre as clases populares, finalmente depositarias da tradición. En concreto, esta reflexión enmárcase no contexto dos debates estéticos e ideolóxicos que se desenvolven nestes anos, especialmente a que se deu en chamar disputa entre “novos” e “vellos”.

Fronte á proposta de Rafael Dieste n’*A fiestra valdeira*, Otero Pedrayo introduce no seu texto teatral un elemento de reflexión. Así, fronte á convicción de que as accións levadas adiante por estes sectores intelectuais van exercer un influxo real na transformación das ideas, preconceitos etc. dos grupos populares, o autor d’*A Lagarada* coloca aquí unha sutil matización, especialmente significativa dada a posición relevante do propio Otero no sistema cultural, en tanto que activo integrante da minoría intelectual que, naquela altura, está a desenvolver un proxecto de construción nacional na nosa terra.

Lembremos. O arqueólogo, expulsado da casa, incomprendido, fica só. Podemos pensar que ese efecto soidade ten unha profunda carga simbólica. No sentido de que o modelo de país que o sector que el representa quere que exista (en alianza co pobo) colide no presente en que esta obra se escribe e edita cun outro maioritario, onde o saber formal non entra (pois é secundario) e o primario está preso do tradicionalismo e a superstición.

Con todo, é necesario superar esta contradición e aí é onde cómpre enmarcar a reflexión que Otero propón nesta obra, pois toda cultura científica ten que coñecer en profundidade a raíz tradicional, aínda que a depure. A súa relectura e interpretación debe asentar, segundo o escritor, no discurso propio, na evolución interna e non seguir de modo acrítico discursos culturais estereotipados ou vixentes, por estaren na moda, en determinado momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, Anxo / Euloxio R. RUIBAL (2000): “O teatro galego entre 1900 e 1936”, en Anxo Tarrío (coord.), *Galicía. Literatura. O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*. Tomo XXXII. A Coruña, Hércules Ediciones, 278-354.
- ANÓNIMO (1929): “A *lagarada*, farsada dramática por Ramón Otero Pedrayo”, *A Nosa Terra*, 260.
- ALLEGUE LEIRA, Alberto (2016): “Para que serven un pintor e un etnógrafo en 1926? Unha posíbel resposta desde *A fiestra valdeira*, con apostilas de *El Pueblo Gallego*”, *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 21, 139-150.
- ALLEGUE LEIRA, Alberto / Carne FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN (2014): “Á volta do cosmopolitismo: unha lectura de *Arredor de si* como intervención”, *Madrygal*, 17, 13-25.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1979): “Introducción”, en Ricardo Carballo Calero (ed.), *Teatro Nós*, Santiago, Follas Novas, 7-33.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carne (2016): “‘A Lagarada’ de Ramón Otero Pedrayo ou a tragédia clásica como instrumento renovador da visión da Galiza”, en M^a Fátima Silva / M^a Ceo Fialho / José L. Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Universidade de Coimbra / Annablume, 117-128.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1975): “Limiar”, en Ramón Otero Pedrayo, *Teatro de Máscaras*, Vigo, Galaxia, 7-12.
- MARCO, Aurora (1991): “Estudo”, en Ramón Otero Pedrayo, *Teatro ignorado*, Santiago, Laivento, 9-56.
- MATO, Alfonso (2001): *Seminario de Estudos Galegos*, Santiago de Compostela, Seminario de Estudos Galegos / Edición do Castro.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1929): *A lagarada*, A Coruña, Nós.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1969): “A Lagarada. Farsada traxica para lér”, *Grial*, 26, 432-452.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (2007): *Teoría de Galicía. Artigos esquecidos en Vida Gallega 1926-1963*, Vigo, Galaxia / Alvarellos.
- RUIBAL, Euloxio, R. (1999): “Señores e campesiños n’A Lagarada de Otero Pedrayo. Lectura sociolóxica”, *Citania. Artes. Letras. Espectáculos*, 2, 43-54.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (1999): *O fidalgo e o teatro. Tres textos dramáticos de Ramón Otero Pedrayo*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1997): *Teatro galego 1915-1931*, Santiago, Laivento.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2013): *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*, Santiago, Sotelo Blanco.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2018): “Introducción”, en Ramón Otero Pedrayo, *Camino de Santiago. Guión para una película*, Vigo, Galaxia, 9-51.
- VIEITES, Manuel F. (1998): “As obras dramáticas de Otero Pedrayo. Entre a tradición e a modernidade”, en Ramón Otero Pedrayo, *A lagarada. O desengano do Prioiro*, Vigo, Galaxia, 8-39.