

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Setembro de 2013
Mestrado universitario en Literatura, Cultura e Diversidade
Facultade de Filoloxía
Curso 2012-2013

TRABALLO FIN DE MESTRADO

**Teatro feminista galego.
Un percorrido histórico e unha análise de
Antígona de María Xosé Queizán**

Vº bº da profesora orientadora

Asdo: Laura Tato Fontaiña

Noelia Salgueiro López

ÍNDICE

Resumo	3
Introdución	4
1-Teatro galego anterior ao 1936. Primeiras voces reivindicativas	6
1.1 O teatro galego até as Irmandades da Fala	6
1.1.2 As mulleres dramaturgas nestes primeiros anos	12
1.2 O teatro das Irmandades da Fala. O camiño cara a un teatro culto	17
1.2.1 A reivindicación das mulleres no teatro feito por homes	22
2 -Elas en Galiza. Historia do feminismo galego	33
2.1 Os albores	34
2.2 Nas redes do saber. Feminismo cultural	40
2.3 Feminismo e nacionalismo. A vida na subalternidade	43
3-As dramaturgas despois de 1936	46
3.1 Unha breve aproximación ao teatro da posguerra	46
3.2 Algunhas dramaturgas	48
3.3 A situación do teatro escrito por mulleres	52
4-María Xosé Queizán e o discurso feminista de <i>Antígona</i>	56
Conclusións	67
Bibliografía Citada	70
Entrevista a María Xosé Queizán	74

RESUMO

O teatro foi, ao longo da historia, un xénero moi útil como medio para a lexitimación dunha ideoloxía ou como crítica do pensamento, ou pensamentos dominantes. A partir da antedita premisa, neste estudo, analizaremos cal foi e, aínda é, a ligazón entre o teatro galego e o feminismo. Para realizar este labor faremos un percorrido pola historia do teatro galego desde a etapa rexionalista, iniciada no ano 1882, até a actualidade. Este percorrido permite comprobar que os primeiros testemuños do discurso se remontan a autores dos anos vinte do século pasado. Veremos tamén como o seu traballo ficou truncado pola sublevación fascista de 1936 e como até os anos setenta non comezaron a agromar de novo textos dramáticos que respondesen á ideoloxía feminista. Por último, analizaremos a peza *Antígona*, de María Xosé Queizán para comprender, a partir dun caso práctico, algúns dos mecanismos empregados no teatro para vehicular o feminismo.

INTRODUCCIÓN

O presente traballo pretende coñecer e analizar a relación existente entre o teatro galego e o feminismo. A indeleble ligazón entre o teatro e o poder xa tivo, sen dúbida, os seus primeiros exemplos na antiga Grecia. O goberno elixía cales eran as obras que se interpretaban nas polis. Tratábanse principalmente de traxedias que lexitimaban unha moral determinada. Cumpriu agardar á aparición da comedia para vermos os primeiros discursos disidentes. Pola contra, durante a hexemonía do Imperio Romano, o teatro acabou sendo substituído polo circo. A dramaturxia de ningún xeito era compatible co concepto de *panem et circensis* que imperaba naquela altura. Estes sinxelos exemplos demostran o vínculo tan íntimo que existiu entre o teatro e os discursos ideolóxicos desde os albores da cultura occidental. Como consecuencia non resulta sorprendente que este xénero fose un soporte sumamente útil para realizar calquera tipo de reivindicación.

Para investigarmos a ligazón entre teatro e feminismo, procuraremos facer, dun xeito sintético, un percorrido pola historia do teatro en lingua propia desde o ano 1882; percorrido que iniciamos no capítulo 1. Escollemos a data de 1882 por ser considerada o punto de inicio do teatro rexionalista coa publicación da obra de Francisco María de la Iglesia, *A fonte do xuramento*. Centraremos pois a nosa ollada nestes primeiros anos para comprendermos cal foi o contexto cultural e social que circundou a aparición das primeiras dramaturgas. Focamos a nosa atención nestes testemuños, non necesariamente pola calidade literaria dos seus textos dramáticos que, en moitos dos casos nin sequera están conservados; senón para analizarmos o discurso que empregaron estas primeiras mulleres.

Neste capítulo tamén estudaremos polo miúdo o teatro dos membros das Irmandades da Fala que procuraron a creación dun teatro culto que estivese en contacto co que se estaba a facer no resto de Europa. Precisamente, no teatro dalgúns dos “irmandiños” imos encontrar os primeiros vestixios do discurso feminista. Achegarémonos a estas obras coa vontade de mostrar os recursos que empregaron como pioneiros das reivindicacións das mulleres dentro da nosa literatura.

Por outra banda, ao ser un traballo limitado tanto pola dimensión teatral como pola dimensión feminista, consideramos imprescindible facer un breve achegamento

tamén ao nacemento do feminismo en Galiza no capítulo 2. Esta aproximación histórica vai nos permitir contextualizar as obras das dramaturgas que apareceron despois do ano 1936. Isto corresponde ao capítulo 3.

A seguir, no capítulo 4, analizaremos cales son os mecanismos do discurso feminista en *Antígona* de María Xosé Queizán. A escolla desta obra responde a numerosas causas. Esta autora é unha das maiores representantes do feminismo cultural en Galiza. O seu labor constante, nos últimos corenta anos, deu lugar a numerosas obras de diferente índole que contribuíron amplamente á literatura galega. Partimos dunha figura que introduciu dunha forma deliberada un discurso ideolóxico. Deste xeito o noso estudo non nace de suposicións, senón que coñecemos plenamente a intencionalidade da autora. Incluso contamos con algún texto da propia María Xosé Queizán que fala desta obra en concreto. Tal é o caso do “Pólogo” de *Antígona* (2008) ou o capítulo “Parir o pensamento” recollido na obra *Escribir en femenino: poéticas y políticas* (2000).

Por último, cerramos este estudo coas correspondentes conclusións. Engadimos unha entrevista que nos concedeu María Xosé Queizán para a realización deste traballo.

A finalidade deste Traballo Fin de Mestrado foi a realización dunha compilación dos grandes e das grandes representantes do feminismo na literatura dramática galega. Quixemos chamar a atención sobre homes que fixeron un labor teatral certamente moderno para a súa época, como Xaime Quintanilla ou, o esquecido pola historia literaria e recentemente recuperado, Luís Manteiga, coa finalidade de mostrar que o traballo das dramaturgas feministas dos anos setenta e oitenta non xurdiu da nada. Outra das finalidades deste estudo foi mostrar como se foi construindo o discurso feminista no teatro. Por tanto, utilizamos a peza *Antígona*, de María Xosé Queizán, como exemplo práctico que nos permitiu analizar polo miúdo algúns dos recursos empregados pola autora para vehicular o feminismo.

1-TEATRO GALEGO ANTERIOR AO 1936. AS PRIMEIRAS VOCES REIVINDICATIVAS

1.1 O TEATRO GALEGO ATÉ AS IRMANDADES DA FALA. 1982-1919.

Malia que o estudo que aquí nos ocupa procura un afondamento, comprensión e ligazón entre a corrente crítica feminista e o teatro, con certeza sería unha mutilación esquecermonos da situación xeral que vivía o teatro galego nas datas que cinguen este epígrafe. Ningunha idea xorde *ex nihil* así que para podermos chegar ao teatro da Galiza dos nosos días é indispensable cubrir eses primeiros anos que nos permiten ser o que hoxe somos.

Falamos de teatro supón achegármonos a unha das producións artísticas máis antigas da historia da humanidade que, como tal, respondeu a unha serie de necesidades colectivas segundo o grupo social que a levase a cabo, ou o momento histórico en que se producise. Por suposto, estas necesidades abrangueron dende os elementos máis sinxelos, como pode ser a creación e recreación estética, até unha posible intencionalidade social ou política. É por iso que este xénero literario foi empregado como un medio de grande utilidade para a lexitimación do poder establecido ou, pola contra, como xeito de rebelión contra o discurso, ou discursos, dominantes.

A eficacia do teatro como vehículo ideolóxico xorde das características intrínsecas desta produción literaria. Un texto dramático, aínda que en diversas ocasións fiquen no estadio da publicación, nace coa vontade de ser representado. Desta maneira, no momento en que se produce unha dramaturxia créase un diálogo directo entre o autor e o público; un diálogo que, por outra banda, é absolutamente unilateral. O teatro procura pois establecer unha ponte do individual ao colectivo. Ademais, permite a transmisión dunha grande cantidade de información nun transcurso de tempo relativamente reducido. Por suposto, esta información non se restrinxe tan só aos diálogos, senón que parte tamén dos elementos xestuais, dos silencios, do decorado, da vestimenta ou a maquillaxe entre outros. Este compendio conforma en si mesmo unha realidade que cómpre que sexa interpretada polo espectador que se converte nun elemento pasivo fronte a acción dos actores.

O teatro, como expresión artística ligada ao poder ou ao pensamento dominante, non podía acoller no seu interior o discurso rexionalista que estaba a emerxer moi lentamente na segunda metade do século XIX, polo que para a aparición e consolidación da dramaturxia en lingua galega cómpre falarmos dunha serie de circunstancias especiais.

Poderíamos remontarnos nesta contextualización ao teatro dos Séculos Intermedios ou da Ilustración mais foron creacións principalmente vinculadas ás celebracións relixiosas ou eventos festivos coma o Entroido, ademais da presenza dalgunha peza de teatro popular¹ (Tato 1999, 10). Houbo que agardar ao século XIX para vermos pezas como *A casamenteira* de Benito Fandiño de 1812, *A Galiciana* de 1861 e *María Pita* do ano 1863, baixo a autoría de Xan de Cova; ou a obra costumista *Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo* do párroco Guitián Rubinos². E estas pezas, alén do seu grao de calidade, incluso ficaron excluídas de varios estudos literarios na época, ben por descoñecer a súa existencia ou ben por seren consideradas populares. Por suposto que tal disposición non deixaba de ser o resultado dun avasamento político e, por conseguinte, dun sometemento cultural. A pesar de que estes factores poderían vincular este tipo de teatro ao noso estudo considero de maior proveito que nos acheguemos a un teatro conscientemente reivindicativo.

Temos que remontarnos ao ano 1882 para sermos testemuñas da primeira obra dramática en lingua galega de teor ideolóxico, *A fonte do xuramento* de Francisco María de la Iglesia. Foi unha aparición bastante serodia con respecto á poesía. Tales circunstancias responderon a unha situación social moi característica: No último terzo do século XIX o teatro nunha lingua allea á castelá estaba legalmente limitado e as clases medias rexeitaban este tipo de producións debido a consideracións preconcebidas con respecto á lingua. É preciso ter en conta que nesta altura estaba a emerxer a burguesía como clase social. Por vez primeira era factible a ascensión dun estamento a outro e, semellante mudanza de estrato levaba consigo o emprego da

¹ Temos como exemplo *A Contenda dos labradores de Caldelas* popularmente coñecida como *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño* de Feixoo de Araúxo. En numerosos casos existe a idea de que esta dramaturxia é unha mostra dunha considerable tradición teatral que descoñecemos a día de hoxe. Estas hipóteses parten da idea de que dificilmente pode aparecer unha obra de tales características sen uns alicerces previos (Tato 1996, 11). Obras como o *Entremés do portugués* de mediados do XVIII tamén dan conta da presenza deste tipo de teatro.

² A pesar de que estas son as únicas obras completas que conservamos, temos a partir de fontes secundarias información sobre representacións que se realizaron en lingua galega durante o século XIX. Tal é o caso de *O casamento dun Capitán tempero*, *Conversa entre os arrieiros Cosme da Grouxa*, *Marcos Rielo e Roque Arán*, *O litigante labrador*, de Ramón Varela e *A fuliada*, de Mato Vizoso.

lingua castelá. Resultaba inevitable que semellante situación de diglosia se vise fortemente agudizada cun incremento na perda de falantes. Como consecuencia os grupos de amadores negábanse a dar a coñecer as pezas en que se empregaba a lingua galega. As imprentas realizaron un labor semellante con respecto á publicación en papel das obras.

Se temos en conta as dificultades coas que contaban os autores, Francisco María de la Iglesia iniciou, con *A fonte do xuramento*, unha difícil empresa. Este labor, ademais de contar cun rexeitamento xeral, non encontrou apoio en todos os membros do rexionalismo. Dentro da súa concepción do sistema literario galego non existía unha urxente necesidade da recuperación da lingua oral. Segundo Laura Tato (1999,24) para estes intelectuais cumpría que a loita se centrara na consecución dun rexistro escrito culto:

O sector social que toma conciencia do proceso asimilista en que está mergullada Galiza reaxe reivindicándoa culturalmente, crea unha literatura que vai dirixida, non ás clases populares, senón ás xentes cultas, para conseguiren a súa identificación co país.

Sorprende que, alén dos atrancos iniciais dalgúns rexionalistas, esta obra fose recibida dun xeito moi positivo pola prensa. Diferentes xornais de variable importancia, como *La Voz de Galicia*, *El Clamor de Galicia* ou *El Telegrama*, dedicáronlle un espazo entre as súas follas (Vieites 2007, 16). De feito no último dos anteditos xornais apareceron os nomes das actrices que participaron nesta obra, cousa que non sucederá tempo despois coas recensións xornalísticas de *A man da Santiña*³, unha obra que foi rompedora debido ao emprego da lingua galega por personaxes de clase social alta.

Porén non todas as críticas estiveron tan cargadas de encomios e gabanzas. O articulista anónimo Trompa deixou a súa pegada despectiva no xornal *La voz de Galicia* e, por parte de Uxío Carré Aldao tamén podemos atopar xuízos negativos ao respecto:

³ Tato Fontaiña (1996, 70) explica a que se debe esta ausencia: “O desprestixio social e a marxinación que sufría a lingua agravábase no escenario e non eran demasiados os actores que se prestaban a representar teatro galego. Este problema agudizábase coas mulleres”.

Ni su léxico, áspero y rudo, pues el sr. La Iglesia entendía equivocadamente que los defectos de pronunciación eran bellezas, sobre todo si eran producto de los más rústicos e ineducados labios; ni tiempo ni acción, que desconoció por completo; ni el carácter ni condiciones que delinea en sus personajes, están dentro de la realidad (Carré Aldao 1913, 50).

O que verdadeiramente enfastiaba a Carré Aldao era a distorsión da imaxe de Galiza que tan laboriosamente se estaba a construír durante o século XIX. O emprego de trazos fonéticos das variantes dialectais ou a presenza de personaxes de clase baixa supuña unha ratificación dos prexuízos contra os que os rexionalistas enfocaban a súa loita. Alén destas consideracións de teor ideolóxico, nesta obra, os máis baixos desexos humanos facíanse presentes nunha deturpación da cándida concepción de Galiza e as súas xentes. O fácil escándalo que sentiu o crítico non era unha circunstancia fóra do común. Hai que lembrar o balbordo que producira Rosalía de Castro coa publicación da segunda parte do artigo “Costumbres gallegas”, en *El imparcial* no ano 1881, onde comentaba como en numerosos casos os visitantes eran recibidos polas mulleres galegas a través de servizos sexuais⁴. Semellante afirmación rachaba coa visión idílica que se procuraba crear de Galiza e da enteireza moral das súas xentes.

Podemos deducir, segundo os datos que se nos ofrecen, que o apoio maioritario por parte da crítica xornalística debeuse á representación que fixo o autor da lingua e dos costumes galegos. Tratábase dunha dramaturxia de enredos amorosos situada nunha aldea onde aparecían diferentes personaxes que coincidían dun xeito apropiado, segundo a concepción da época, coas características da lingua e coas costumes dos seus falantes. Foi unha peza que realmente non afondou en grandes cuestións sociais ou reivindicativas, senón que se enfocou nun teatro popular aplaudido pola maioría, mais que non encheu as expectativas dalgúns membros do rexionalismo que procuraban a consecución dun teatro culto.

Certamente e, a pesar da crueza das palabras de Carré Aldao, se temos en conta o carácter fortemente diglósico da sociedade daquela altura non resulta de estrañar que o que comezou como reivindicación do galego nos escenarios se

⁴ “Costumbres gallegas”, *El Imparcial*, Madrid, 4.4.1881.

convertese, nalgúns casos, en ridiculización. Proliferaron pois, nestas datas, obras bilingües, probablemente por prestixio social, até a entrada xa do século XX. Cito como exemplo pezas como *Maruxiña* de 1896 e *La vuelta de Farruco*, de 1898, de Ricardo Caruncho⁵, a primeira delas coa colaboración de Francisco Cuevas García; *Cuatro simples y un compuesto*, de Castor Baltar, estreada no 1891; *Macanas no mas*, de José Fernández Tafall, do ano 1898, ou *Camiño de Santiago*, de Luís Otero Pimentel, entre outras. Por suposto existiron outras obras, ben bilingües e incluso monolingües que procuraron fuxir deste tipo de representacións tan tipificadas.

Sexa como for, o certo é que o teatro en lingua galega non atopou moitos medios para darse a coñecer. Nos seus comezos este labor ficou reducido principalmente a grupos teatrais amadores con orzamentos escasos. Os autores tiñan moi poucas posibilidades de levar á escena as súas producións e moito menos de velas publicadas. Foi grazas aos Xogos Florais e ao labor cultural que tivo lugar en certos puntos de emigración que algunhas obras chegaron a ver a luz. Porén, coa creación da Escola Rexional de Declamación no ano 1903 vemos como o teatro galego deu un pequeno pulo cara a adiante. Con esta agrupación, por vez primeira, temos un conxunto de persoas interesadas en representar en lingua galega. Durante dous anos a Escola Rexional de Declamación realizou diferentes proxectos. Nos seus carteis primaron obras de ambientación rural con personaxes típicos e un fondo rexionalista. Segundo nos comenta Manuel F. Vieites (2007,70-71), durante este período predominaron tres temáticas dentro da dramaturxia en lingua galega:

1-A temática histórica na procura do reestablecemento do prestixio de grandes persoeiros do pobo galego. Salientan neste punto obras como *Pedro Madruga*, de Cuveiro Piñol; *A torre de peito burdelo*, de Galo Salinas⁶, do ano 1891 ou *Mari-Castaña*, do autor leonés Álvarez Giménez. Comentaremos esta última máis adiante, polas posibles, mais non probables, tinturas feministas que se agochan entre as súas páxinas.

2-As obras costumistas como *Filla...!* de Galo Salinas.

3- Obras de temática social ou anticaciquil que procuraron a denuncia da situación do campesiñado, o subxugamento por parte dos caciques e a emigración.

⁵ Obras tamén criticadas por Uxío Carré Aldao que as cualificaba como deformadoras da lingua e dos costumes (Carré Aldao 2006, 32).

⁶ Cómpre esclarecer que Galo Salinas dirixiu a Escola Rexional de Declamación polo que durante estes anos podemos atopar varias obras súas. O mesmo aconteceu con Lúgrís Freire que foi o substituto de Galo Salinas no seu labor de dirección.

Títulos como *Non máis emigración*, de ArmadoTeixeiro, e *A ponte* de 1903, *Minia e Mareiras*, da man de Lugrís Freire, correspóndense con esta clasificación.

Mais coa fin da Escola Rexional de Declamación no ano 1905 por mor de desacordos internos, o teatro galego sufriu un período practicamente carente de textos teatrais. Só podemos contar nestas datas coas producións dos coros populares que fixeron que a dramaturxia galega recobrase de novo certos azos para continuar o camiño cara á súa consolidación: atopamos por unha banda a Tuna Escolar Gallega de Santiago que, segundo comenta Laura Tato, “marcou un fito na historia desta institución, porque os estudantes que a integraban recolleron as preocupacións rexionalistas e agraristas da época manifestando así que non vivían de costas á realidade do país” (1997, 11). Estrearon con amplo éxito *Antón de Freixide, pasillo cómico nun acto* de Manuel María González. Esta agrupación estaba conformada exclusivamente por homes. Por outra banda atopamos Toxos e Flores de Ferrol que traballou a prol da recuperación da música tradicional galega. Da mesma maneira que no antedito caso, tampouco contaba con ningunha muller entre os seus membros. Destaca dentro do seu repertorio a representación da obra de Nan de Allariz *O zoqueiro de Vilaboa e Mal de moitos*, de Charlón e Sánchez Hermida. Por último temos a Agrupación Artística de Vigo que, a diferenza das anteriores, contaba coa presenza de mulleres. Levaron aos escenarios con importante suceso a obra *A Virxe da Roca*, de X. M^a Barreiro, e *O chufón*, de José M. López Castiñeiras.

Coa aparición destas primeiras agrupacións o teatro logrou un maior grao de expansión ao que se sumaron outros cadros de amadores. Malia contar con esta maior actividade teatral o certo é que o número de obras saídas do prelo foron máis ben poucas. Semellante circunstancia debeuse a unha fonda intencionalidade de recuperación de obras anteriores no canto de procurar a estrea de novas pezas. Non foi até o 1919 que a produción teatral recibiu o pulo que propiciou a difusión do teatro en lingua propia.

Chegados a este punto queremos incidir no feito de que todas as obras aquí nomeadas foron escritas por homes. Con todo, nas primeiras décadas do século XX podemos atopar algunha dramaturga. Malia que non se conserven todos os seus textos consideramos de interese achegarnos a estas primeiras mulleres.

1.1.2 AS MULLERES DRAMATURGAS NESTES PRIMEIROS ANOS

Como foi posible comprobar, o contexto cultural galego de finais do século XIX e de comezos do XX oscilaba entre a inexistente produción das zonas rurais e o conservadorismo imperante das cidades. Como consecuencia o teatro en lingua galega foi vítima de innúmeros impedimentos para o seu pleno desenvolvemento. Por outra banda a presenza de mulleres nos diferentes ámbitos sociais era practicamente nulo. Ben é certo que noutros puntos xeográficos se estaban a realizar reivindicacións de carácter feminista mais, como veremos no capítulo 2, estas primeiras reivindicacións non viron a luz en Galiza até os anos setenta do século XX. Os primeiros movementos sufraxistas datan do século XIX e, as loitas obreiras levaron consigo que moitas mulleres se unisen ás fileiras de partidos ou sindicatos. Con todo, a conciencia feminista en Galiza non naceu como tal, como xa comentamos, até hai uns corenta anos. A comezos do século pasado existían principalmente dous tipos de mulleres: as mulleres de clase baixa e as pertencentes á burguesía emerxente. Por suposto estas mulleres, independentemente do seu estrato social, non podían contar con todas as posibilidades sociais coas que contaban os homes.

Para sermos conscientes das posibilidades que tiñan as mulleres podemos analizar algúns dos datos de alfabetización daquela altura. Por exemplo, a mediados do século XIX só 9% das mulleres do Estado Español sabían ler e escribir respecto ao 31% dos homes (Liébana Collado 2009, 5). Se a isto lle engadimos que Galiza tiña unha poboación maioritariamente rural probablemente estes datos fosen menores con respecto a todo o territorio do Estado Español. Xa no século XX, produciuse unha considerable mellora dos datos aínda que dunha maneira insuficiente. No ano 1901, sendo ministro Álvaro Figueroa, os contidos dos estudos de maxisterio ficaron unificados para ambos sexos co engado da aprendizaxe dos labores do fogar para as mulleres. Con todo, tivemos que agardar até o ano 1910 para que chegasen á universidade.

Perante semellante situación o número de mulleres que podían dedicarse á escrita estaba moi reducido. Alén diso, se temos en conta a situación diglósica destas datas, resulta moi difícil que as poucas interesadas na literatura escribisen en lingua galega. Se pertencían á burguesía procurarían o emprego do castelán como mostra de estatus. Por mor disto foron moi escasos os exemplos de mulleres dedicadas á dramaturxia en galego.

Na exigua listaxe de nomes femininos desta etapa temos a María Dolores del Río Sánchez Granados con dúas obras representadas en xaneiro do 1916. Nestas datas, en moitos grupos de teatro, eran os propios membros quen escribían as pezas para poder conseguir un certo número de representacións. Eran individuos conscientes das carencias que sufrían e das posibilidades das que dispuñan, polo que podían crear pequenas producións que se acomodasen a tales circunstancias. Tal foi o caso desta dramaturga que, segundo Laura Tato, escribe “*Costumes Novas e Parla e Parrafeio* para os alumnos das Doctrinas Sociales y Escuelas Nocturnas Obreras⁷” (1999, 72). Os textos aquí nomeados non se conservan, mais se temos en conta os títulos e o público ao que ían dirixidos probablemente fosen cadros curtos de costumes.

Outras pezas que non conservamos, pero das que temos coñecemento pola prensa, son *Boa festa*, estreada en xuño de 1915 no Colegio de la Enseñanza de Vigo e *A festa do patrón*⁸, de 1916, representada no mesmo colexio. Ambos os dous textos foron escritos pola Reverenda Madre Margarita. Moi probablemente fosen dirixidos a un público de clase baixa co emprego de personaxes das mesmas características. Aínda que non se conserven estas primeiras pegadas da dramaturxia feminina podemos concluír que, debido á condición relixiosa da autora, trataban temas referentes á doutrina católica. Como consecuencia consideramos que estaban cinguidas aos estereotipos de xénero determinados pola época.

Nunha liña diferente temos a Carmen Prieto Rouco pertencente ás Irmandades da Fala de Vilalba. Apenas indicamos o título de dous pequenos monólogos dramáticos da súa autoría como son *A loita*, do ano 1923, e o *Lexionario*, de 1925, ambos recollidos en *Horas de Febre*, unha recompilación de poemas. Se nos achegamos aos textos como curiosidade, máis que polo seu valor literario, podemos ver como enaltece a defensa da patria galega. Nos dous textos esta defensa faina a través da boca dun home que é o personaxe único e principal que emite un discurso que responde a unhas perspectivas galeguistas mais non feministas. Por suposto cómpre ter en conta o momento histórico do que estamos a falar polo que evidentemente, esta autora, tan só procuraba realizar unha achega ao teatro galego da

⁷ Escolas nadas en diferentes cidades durante a Primeira República na procura de ampliar a educación e reducir os amplos índices de analfabetismo. Chegaron a ter moito éxito até o punto de que moitos aspirantes ficaban fóra por falta de prazas. A ensinanza estaba separada entre homes e mulleres.

⁸ Tamén temos constancia de que, en 1917, *A festa do patrón* foi levada a escena polo cadro de declamación das Escolas Dominicais e, en 1921, en Vigo e Santiago polo mesmo grupo.

época, lonxe de calquera outro tipo de reivindicación feminista que posiblemente non tivese acollemento dentro da súa concepción da sociedade.

Como podemos comprobar estas tres primeiras mulleres que se aventuraron na dramaturxia en lingua galega non deixaron de ser afianzadoras do sistema. Ningunha delas procurou de xeito consciente unha mudanza da situación feminina da época. Se temos en conta a educación que recibían naquela altura non eran conscientes desta posibilidade. Sánchez Granados, ao escribir para os alumnos dos centros de Doctrinas Sociales y Escuelas Nocturnas de Obreros realizou un traballo semellante ao que fixeron homes, como o case descoñecido Miguel Palacios, autor de *A carta do Rif*. Non podemos atopar pois ningún trazo feminista dentro desta dramaturga. Por suposto, moito menos, poderemos agardar que a Madre Margarita, debido á súa condición relixiosa, fixese unha defensa da muller. Como xa dixemos, as súas obras, malia que non se conservan na actualidade, moi probablemente fosen obras cunha mensaxe católica que afianzaba un sistema patriarcal conservador. Por último, Carmen Prieto foi unha escritora cunha ideoloxía rexionalista e católica moi semellante a doutros membros das Irmandades. Tampouco atopamos neste caso, sempre dentro da perspectiva feminista que move este traballo, unha ideoloxía disidente con respecto á sociedade patriarcal da época.

Ademais dos casos anteriormente nomeados resulta imprescindible falar de Herminia Fariña Cobián, exemplo de como o poder empregou unha muller para a consolidación e lexitimación das ideas dominantes. Cómpre apuntar que esta dramaturga estreou a súas obras no ano 1927 en pleno apoxeo da ditadura de Primo de Rivera. Nestas datas o estado ditatorial rematara con todas as agrupacións teatrais ficando tan só certos coros populares que se correspondían coa imaxe folclórica que se procuraba de Galiza. Se temos en conta o contexto histórico, resulta chocante como a obra de Herminia Fariña *Margarita a malfadada* conseguiu unha amplísima repercusión na prensa da época con respecto a outras obras estreadas previamente⁹. Este texto dramático representouse coa colaboración do antigo director do “Cadro Universidade”¹⁰ e foi protagonizada pola propia autora. Numerosas autoridades fixeron acto de presenza para mostrar o seu agrado perante a estrea. Incluso na

⁹ Exemplo disto é como *O mariscal* de Ramón Cabanillas e de Antón Vilar Ponte foi prohibida a pesar dos grandísimos esforzos que foran realizados para conseguir unha ópera dirixida a un público culto. Tamén está a obra *O lubicán*, de Armando Cotarelo Valledor, que tivo escasa repercusión na prensa da época.

¹⁰ Este grupo tamén desaparecera por mor dos intereses da ditadura de Primo de Rivera.

representación que se realizou en Pontevedra o Gobernador Civil subiu ao escenario para agasallala polo seu labor. Desta maneira, foron as anteditas autoridades as que fixeron desta dramaturxia un suceso que logo foi recollido por diversos xornais.

O rebumbio que se formou en torno á obra de Herminia Fariña podería ser atribuído a que se correspondía plenamente cos intereses do sistema político daquela altura. Malia non conservar o texto podemos estudar a ideoloxía de Herminia Fariña a partir dalgún dato biográfico e das súas obras posteriores. Aínda que estes elementos non nos poden achegar unha idea plena do contido das pezas que se perderon, si que nos podemos figurar cales serían as súas posibles características. Herminia Fariña era filla do capitán do exército de terra José Fariña González polo que podemos deducir que pertencía a unha clase burguesa. Nesta época, como xa comentamos con anterioridade, semellante posición social levaba consigo unha mudanza de lingua, polo que resulta posible que a autora que aquí nos ocupa estivese a favor dunha situación diglósica. Ademais no ano 1937 publicou unha obra chamada *¡Por España y Para España! (El libro del combatiente)* onde prima a exaltación relixiosa e onde se posicionaba abertamente a prol do bando franquista.

Alén do posible contido argumental desta peza é preciso engadir que o mesmo día que estrea *Margarita a malfadada* tamén se puxo en escena a obra escrita en castelán *La Marquesa de Miraflores* que presenta e representa a vida señorial. Para os espectadores da ditadura isto era unha mostra de como debía ser a situación lingüística. Como consecuencia deste suceso desmedido Herminia Fariña no dubidou en lanzarse de pleno no que para ela sería a salvación do teatro en “lengua regional”. Convencida desta idea comezou a traballar no que ela consideraba a primeira zarzuela en galego *O avarento*¹¹, coa pretensión de levala nunha xira por diversos puntos de Galiza e de América. Mais os desexos desta dramaturga ficaron en po. Laura Tato recolle os derradeiros pasos de Herminia Fariña dentro da suposta recuperación do teatro galego:

Para que a “Agrupación Dramática Galega” de Vigo representase *Margarida a malfadada*, Herminia Fariña substituíu a comedia *La Marquesa de Miraflores* por unha outra peza galega, *O soldado Froita*. Con esta estrea,

¹¹ Durante a ditadura de Primo de Rivera precisamente as zarzuelas primaron sobre outros subxéneros teatrais.

celebrada no Teatro Tamberlik de Vigo, en decembro de 1927, rematou a súa carreira como impulsora do teatro galego (1997, 120).

Basta tan só con observar a data da primeira e da última representación para comprendermos que Herminia Fariña foi unha moda pasaxeira que o discurso dominante empregou para os seus intereses durante un tempo determinado. En marzo de 1927 comezou esta situación grotesca amparada polos numerosos artigos publicados en diferentes xornais para rematar, apenas oito meses despois, coa última das súas representacións. Por suposto a obra *O avaro* nin sequera chegou a ser representada. Esta situación é fácil de comprender se temos en conta que estamos a falar dunha rapariga nova e polo tanto cunha calidade literaria posiblemente cuestionable. O seu éxito non podía sustentarse nuns alicerces tan febles. A súa chegada aos escenarios foi permitida e facilitada debido a que se correspondía co que se agardaba dela como muller. Vemos como a primeira dramaturga con ampla sona e renome segundo os múltiples xornais, aínda que durante un tempo escaso, non foi máis que outro elemento para afianzar o sistema patriarcal conservador.

Para concluír este apartado podemos afirmar que as primeiras dramaturgas en lingua galega, con diferentes circunstancias e expectativas non foron máis que elementos perpetuadores da visión androcéntrica. Sempre tendo en conta as circunstancias da época e as posibles motivacións destas escritoras, podemos dicir que traballaron dentro do sistema. Algunhas defenderon o discurso dominante e outras levaron a termo un labor prol da alteridade galeguista, mais sempre dentro das limitacións impostas pola visión masculina.

1.2 O TEATRO DAS IRMANDADES DA FALA. O CAMIÑO CARA A UN TEATRO CULTO (1919-1923)

Como foi posible comprobar até este punto, o camiño seguido polo teatro en lingua galega estivo cheo de atrancos. Non existía un teatro profesional cun obxectivo ideolóxico que permitise a creación dunha dramaturxia culta e as posibilidades de estrea e publicación eran mínimas. Con todo, esta difícil situación do teatro galego mudou coa creación das Irmandades da Fala. No ano 1919 este grupo de intelectuais focou os seus esforzos na lexitimación da produción escénica en lingua propia. O primeiro paso foi a creación do Conservatorio Nacional de Arte Galega en xaneiro de 1919. Tratouse dun proxecto que procurou a actualización do teatro galego. Dentro dos seus obxectivos estaba a eliminación dos elementos diglósicos que decote aparecían nas dramaturxias dos grupos amadores.

Por vez primeira creouse un grupo profesional con plena consciencia da forza do teatro. A través da dramaturxia podíase mudar a concepción que existía da lingua galega como fala allea á burguesía. Para acadar tal finalidade cumpría a creación dun teatro que resultase atractivo para este tipo de público que, ademais de elementos nacionalistas, tivese certos trazos que permitisen que o espectador se sentise satisfeito e identificado. En definitiva, procurábase a consecución dun teatro que tivese un valor artístico equiparable ao que se estaba a producir en lingua castelá. En ningún momento esta empresa supuña un desprezo ao teatro popular. Os membros das Irmandades consideraban que esa parte do sistema cultural galego estaba cuberta e procuraban encher, con esta nova maneira de entender o teatro, unha carencia que estaba vixente desde *A fonte do xuramento* en 1882.

Para poder realizar esta tarefa tan ambiciosa os homes das Irmandades consideraron oportuno incluír pezas do teatro universal entre as cales primaban as do teatro naturalista portugués. Con estes obxectivos en mente, en abril do ano 1919, estreouse *A man da Santiña*, de Ramón Cabanillas que, como comentabamos no capítulo 1.1, rachou coa concepción diglósica que imperaba naquela altura ao mostrar personaxes de clase alta falando en lingua galega. Neste punto somos testemuñas da función social do teatro en todo o seu esplendor: a clara intención desta obra era convencer á burguesía e sobre todo ás raparigas novas, que tanto renegaban da lingua, de que falasen en galego. Este rexeitamento por parte das mozas mostra unha actitude patriarcal moi marcada. As cativas eran educadas en lingua castelá para poder casalas

mellor. Vemos, desta maneira, o teatro como diálogo, como vehículo para a argumentación e como base para a reivindicación social.

Mais estas pretensións non ían ficar exentas de detractores. Segundo os homes das Irmandades, por vez primeira non resultaba suficiente a presenza eventual da lingua ou de elementos idiosincráticos para considerar unha obra teatral como galega. As Irmandades da Fala definiron o teatro galego como aquel que estaba escrito en lingua propia polo que todas aquelas pezas bilingües e costumistas, que funcionaban acorde ao pensamento centralista, estiveron excluídas desta nova visión da dramaturxia. Non todas as opinións eran deste teor e, como comprobaremos, iso provocou o esborrallamento do Conservatorio.

As Irmandades da Fala tiñan unha intencionalidade certamente progresista para aquela altura. Esta perspectiva non ficaba só reducida ao ámbito teatral senón que, polo menos teoricamente, tamén se pretendía chegar a outros ámbitos culturais e políticos. Cómpre tan só achegármonos aos manifestos da Asemblea Nacionalista de Lugo e da Asemblea Nacionalista de Santiago que sintetizaban as reivindicacións do grupo. Nestas páxinas encontramos, non só a intencionalidade cultural que aquí nos ocupa, senón que podemos ver determinados trazos que poderíamos considerar como feministas. Tanto na primeira coma na segunda Asemblea un dos problemas políticos a resolver era a igualdade de dereitos civís para a muller (Risco 1920, 37-41). Con todo, salientamos o seguinte fragmento da Asemblea Nacionalista de Santiago:

Impedil-a emigración da muller galega, vergoñosamente esportada fora da patria, nas Américas prencipalmente, e crear nas escolas rurás ensiños especiaes pr'as donas (Risco 1920, 41).

Esta suposta necesidade de creación dun tipo de ensino especial para as mulleres, despois de afirmar que é precisa unha igualdade de dereitos, pode responder a tres causas:

- 1- Que coexistían diferentes puntos de vista ideolóxicos dentro dos membros das Irmandades da Fala.
- 2- Que esta vontade se limitase a dereitos políticos entendidos como dereito a voto, herdanzas, etc.

- 3- A que posiblemente non existía unha plena vontade igualitaria. Así pois só quedaría plasmado no papel mais non na práctica.

Resulta posible que calquera destas posibilidades fose a causa das dificultades polas que pasou Xaime Quintanilla coa súa obra *Donosiña*. Malia que falaremos máis polo miúdo desta dramaturxia e dos atrancos que sufriu o seu autor no apartado 1.2.1 deste estudo, considero de interese incluír neste punto certos elementos que quizais nos permitan comprender o grao de conservadorismo que existía nalgúns membros das Irmandades. En *Donosiña* vemos unha muller adúltera que engana ao esposo para quitarlle parte dos seus bens na procura de compracer ao amante. Trátase dunha moza utilizada que actúa obrigada por unha serie de continxencias amorosas. Así pois o autor non dubida en xustificar o seu comportamento a través das palabras doutros personaxes¹². Isto provocou un escándalo enorme por parte dalgúns dos correlixionarios que amosaron o seu desagrado. Desta maneira, por mor do seu contido, non chegou a ser representada no Conservatorio Nacional de Arte Galega como estaba planeado.

Esta discrepancia ideolóxica entre os sectores máis liberais e os máis conservadores provocou unha división interna que tivo como consecuencia a fundación, por parte do sector mas tradicional, da escola de teatro galego Rosalía de Castro dentro do coro popular “Cántigas da Terra”. A creación dun grupo teatral dentro dun coro popular permítenos comprender os posibles trazos ideolóxicos dos membros máis continuístas das Irmandades. Como comentamos anteriormente, o Conservatorio Nacional de Arte Galega nacera na procura dun teatro culto, polo que a escola de teatro galego, ao pertencer a un coro popular, moi probablemente se afastase destas pretensións. Alén disto, este sector máis conservador consideraba o naturalismo empregado polo Conservatorio unha liña estética contraria á súa visión do teatro como vehículo ideolóxico. Supoñemos que isto posiblemente se debese ao seu carácter explícito e a que non tiña nada que ver co tipo de dramaturxia que se estaba a realizar no resto do Estado.

¹² Segundo comenta Laura Tato (1999, 83) podemos ver unha temática semellante a esta na obra *Na casa do ciruxano*, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo, mais por vez primeira a actitude adúltera está xustificada polos demais personaxes mentres que na obra de Rivero e Sestelo trátase dunha moza descrita coma un maroutallo que acosa a un criado e resulta castigada polo seu suposto comportamento inmoral.

Como podemos supor, esta división dentro dun teatro que apenas estaba a nacer, supuxo un forte golpe para o teatro culto e tivo como consecuencia a desaparición do Conservatorio Nacional un ano despois da súa creación, ficando reducido a un simple cadro de declamación que permaneceu en activo até o ano 1923. Lois Lafuente traballou como director nos primeiros anos desta nova etapa. Procurou, na medida do posible, que o teatro en galego seguise as liñas propostas nun comezo polo Conservatorio con obras portuguesas¹³ combinadas con pezas en lingua propia. Tal foi o caso de *Entre dous abismos*, de Antón Vilar Ponte ou *A tola do sobrán*, de Farruco Porto Rei, que, como veremos no capítulo seguinte, malia non causaren o balbordo que provocou a *Donosiña* de Quintanilla, si que contiñan determinados trazos feministas que resultan de fondo interese para este estudo. Tamén se recorreu a pezas anteriores á fundación do Conservatorio que se afastaban da perspectiva culta e universalista que pretendían as Irmandades da Fala.

Entre o ano 1920 e 1921, baixo a dirección de Rodrigo García, as obras levadas a escena cada vez se limitaron máis a reposicións de pezas que foran escritas ou estreadas con anterioridade e que, por suposto, non enchían as expectativas coas que naceu no seu momento o Conservatorio. Con todo, malia contar con este repertorio cada vez máis reducido e conservador, podemos atopar unha obra que foi quen de suscitar de novo a polémica: *María Rosa*, de Gonzalo López Abente. Esta obra supuxo outro fito dentro do teatro en lingua galega máis liberal. Ao citar estes textos dramáticos procuramos amosar o grao de desacordo ideolóxico que existía entre algúns membros das Irmandades da Fala. Por suposto, como xa dixemos, para maior proveito deste estudo, trataremos máis polo miúdo no subcapítulo seguinte estas pezas de posibles tinturas feministas.

Unha importante mostra dos desacordos ideolóxicos internos que existiron durante estes anos fica patente nas seguintes representacións do cadro de declamación. Logo de estrearen *María Rosa* produciuse un retorno a pezas onde a muller retomaba o seu papel tradicional. Cito como exemplo *Rosas de todo o ano* e *Soror Mariana*, de Júlio Dantas, *Roncar sem dormir*, de Castro Soromello, e *Os dous xordos*, de Manuel Lourenço Roussado. Todas elas obras de autoría portuguesa.

Situamos entre o ano 1921 e 1922 a derradeira etapa do cadro de declamación das Irmandades (Tato 1999, 87). Dentro destes anos primaron, nun comezo, as obras

¹³ Cito como exemplo *Amanhã*, de Manuel Laranjeira; *Fim de Penitência*, de Marcelino Mesquita; e mais *Mater Dolorosa*, de Júlio Dantas (Tato 1999, 85).

portuguesas e posteriormente aquelas escritas por autores galegos. Acada o seu maior grao de febleza e pasa a chamarse Escola Dramática Galega. Nesta etapa etivo dirixida por Leandro Carré Albarelos, que xa estreara obras como *Pra vivir ben de casados...*, interpretada polo Coro Cántigas da Terra no 1917; *Enredos*, no ano 1919, ou *O corazón dun pedáneo*, do ano 1921, de fortes trazos costumistas e realistas. Se temos en conta a estética imperante nestes textos dramáticos podemos comprender o vieiro estilístico que seguiu este novo cadro profesional de actores e actrices. Produciuse pois un forte retroceso cara ao teatro da Escola Rexional de Declamación de 1903 e, o que puido ser un importante fito para o teatro galego e unha fonte de cuestionamento do *statu quo*, ficou reducido a un pequeno período onde se fixéron presentes algúns testemuños que se afastaron do conservadorismo.

Por suposto, coa ditadura de Primo de Rivera as actividades realizadas pola nova Escola Dramática Galega ficaron lexitimadas. O estado ditatorial aceptaba as peculiaridades rexionais sempre e cando non atentasen contra a unidade nacional. A Escola respondía bastante ben a esta premisa, polo que puido exercer o seu labor até o ano 1926. As zarzuelas e o teatro costumista foron unha constante durante esta primeira etapa da ditadura.

Malia ser unha época que ben podería dar para un completo estudo, non nos achegaremos polo miúdo a esta etapa. Por mor da situación política que se estaba a vivir, non podemos falar dunha renovación da dramaturxia durante este período. Á causa disto, e se temos en conta que esta investigación procura achegarse ás voces que quixeron rachar cun sistema conservador, tan só aclararemos os feitos desta altura que nos resulten útiles e necesarios para comprender os obxectivos deste traballo.

1.2.1 A REIVINDICACIÓN DAS MULLERES NO TEATRO FEITO POR HOMES

Constatamos no subcapítulo 1.1.2 que a dramaturxia realizada por mulleres restrinxíase aos límites de adecuación impostos polo sistema conservador que existía a comezos do século XX. Como consecuencia as primeiras reivindicacións feministas que agromaron dentro do teatro en lingua galega non estiveron vinculadas a mulleres, senón que foron promovidas por homes. Tamén foi posible comprobar no capítulo anterior que precisamente os conflitos existentes no Conservatorio de Nacional de Arte Galega foron consecuencia dun desacordo entre membros progresistas e membros conservadores. Consideramos de sumo interese neste apartado achegármonos polo miúdo a estes homes para comprendermos até que punto traballaron a prol da igualdade que defendía o manifesto das dúas Asembleas Nacionalistas.

Mais antes de analizar o traballo destes homes remontámonos ao ano 1884 no que encontramos a obra *Mari-Castaña* de Emilio Álvarez Gimenez. Se nos achegamos a esta breve peza podemos comprobar que entre as súas páxinas se agocha un fondo que podería ser considerado como feminista: como é ben sabido o argumento trata dunha muller nobre, María Castaña, que ante a humillación dun prelado considera necesario instigar aos seus vasallos para que se rebelen contra o poder establecido. *A grosso modo* podemos dicir que se trataba dun texto dramático onde se amosaba como o poder civil se erguía contra os abusos do poder eclesiástico. No seguinte fragmento podemos advertir a forza das palabras da protagonista desta obra:

Non é ilusión do desexo;
ben o vexo y aínda vexo
a fera xa a nosos pés.
El se ha estrevido a ferir
nosa honra y a meu marido
azoutar, pois o estrevido
Súa pena ten que sufrir
(...)

Resulta curioso ver, nesta obra de 1884, como é unha muller a que está disposta a facer o posible por restablecer a honra do seu marido. Atopamos tamén outros diálogos con contido semellante. Mais até que punto existían unhas reivindicacións a prol da muller na peza de Álvarez Gimenez? Para comprendermos a finalidade do autor cómpre sermos conscientes de que foi escrita no ano 1884, tan só un ano antes da morte de Rosalía de Castro. A escritora galega, aínda viva nestas datas, era un referente para os homes do Rexurdimento, polo tanto ese rescate dunha figura feminina que alenta aos sometidos para que se rebelen, probablemente non vaia alén dunha homenaxe para a autora de *Cantares gallegos*. Se realmente existise unha concienciación de igualdade naquela altura con certeza atoparíamos algunha obra máis con protagonismo feminino, porén temos que agardar até trinta e cinco anos despois con *Donosiña* de Xaime Quintanilla. Alén destas consideracións, salientamos o feito de que *María Castaña* foi escrita máis nunca chegou a ser representada, á diferenza doutras obras en castelán do mesmo autor.

Como consecuencia poderíamos considerar que esta obra de Álvarez Giménez apenas resultou ser unha peza que xurdiu froito dunhas circunstancias propicias. O emprego de personaxes históricos, como comentaba Manuel F. Vieites (2007, 70-71), era un elemento frecuente dentro do teatro destes primeiros anos, polo que sería absurdo imaxinar que respondese a unha vontade reivindicativa feminista.

Como xa indicamos, cómpre agardar ao ano 1919, con *Donosiña* de Xaime Quintanilla, para vermos a primeira obra en galego onde as personaxes femininas rachaban con algúns dos estereotipos sociais aos que estaba sometida a muller de comezos do século XX. Hai que ter en conta que esta peza foi escrita por un membro das Irmandades da Fala. Malia a suposta vontade anovadora que residía na ideoloxía das Irmandades, como puidemos comprobar, esta concepción non deixaba de ser, para a algúns dos compoñentes, unha actitude teórica que na práctica nada tiña que ver co conservadorismo que defendían a modo individual certos sectores das Irmandades. Por suposto falamos de conservadorismo partindo sempre da perspectiva feminista que circunda este traballo de investigación e sendo conscientes da situación histórica en que se desenvolve a produción artística que aquí tratamos. Como consecuencia do desacordo interno dentro do teatro galego desta altura, resulta comprensible que aqueles individuos que tivesen a vontade de poñer en cuestión a situación feminina

fosen enterrados en críticas, tanto internas como externas. Esta é a situación pola que tivo que pasar Xaime Quintanilla.

Donosiña ía ser estreada polo Conservatorio Nacional de Arte Galega, mais non chegou a ver a luz por varios motivos. O argumento da obra de Quintanilla amosaba, a través dunha estética naturalista, unha lea amorosa onde o adulterio e o engano primaban como temas principais: Madanela casara con Andrés para que Euxenio, o seu amante, puidese pagar as súas débedas. O que provocou maior desconcerto foi o feito de que o adulterio fose cometido por unha muller que, en numerosas ocasións, era amosada como vítima e non como culpable. Dende a perspectiva actual poderíamos considerar que Madanela tan só era unha muller que se deixou levar por unhas continxencias amorosas, mais para o público e para a crítica daquela época a percepción era diferente. Por iso podemos comprender que lles resultase contradictorio que algún personaxe, coma o sacerdote que aparece nesta historia, xustificase á protagonista: “Cando a-y-alma que peca, peca rexamente, feramente, en liña reuta, coido que, por grande que seia o pecado, non pasa de venial” (Quintanilla 1997, 83) chega a afirmar o crego quen, ademais da posible febleza moral impropia dun presbítero, aparece caracterizado coma un fondo defensor do galeguismo.

Era de esperar, como xa dixemos, se temos en conta o conservadorismo que imperaba na Galiza da época, que semellante peza teatral fose un escándalo absoluto. Reproducimos as palabras de “Un espectador” que deixou patente o seu desagrado con respecto a *Donosiña* no xornal *El correo gallego*:

Es tal el vigor de su genio y tal la exuberancia de su fantasía que acierta a engastar un tema repulsivo en una joya valiosa. Imaginaos un cuerpo putrefacto encerrado en rico sarcófago, en preciado mausoleo: el estuche es la obra del artista; el cuerpo se lo proporciona la materialidad de los hechos en la vida real; y como el sarcófago es de sutil transparencia, no puede admirarse la belleza del mismo sin condenarse a la contemplación de la gusanera que en el interior se retuerce convulsionada por la fiebre libidinosa de la carne en fermentación. He aquí en compendiosa síntesis, la impresión

producida en el espíritu ante el drama del Sr. Quintanilla:
admirable factura, detestable asunto. (Tato 1997, 22).

Alén da técnica naturalista empregada por Quintanilla, en que ningún espectador perdía o máis mínimo detalle desta lea amorosa, o feito de que fose unha muller que enganase o seu marido supuña un horrible exemplo para todas aquelas mozas, e non tan mozas, que podían asistir a este espectáculo e que cumpría que vivisen nos límites do socialmente aceptable. Mais estas consideracións non ficaron reducidas a sectores alleos aos das Irmandades. Certos membros galeguistas tamén viron en *Donosiña* unha peza de desprezable gusto. Algúns deles, co pretexto de que non tiña ningún contido moralizador, consideraron que a obra se afastaba dos intereses do grupo. Só o sector máis liberal, no que salientaba a figura de Antón Vilar Ponte, procurou que este proxecto teatral fose adiante e puidese ser representado nas principais cidades. Con todo, malia o esforzo e a publicidade coa que se adornou o evento, *Donosiña* non chegou a ser representada na Coruña. Foi cancelada o mesmo día da súa estrea. Por desgraza, nada sabemos das causas desta cancelación nin tan sequera a través da revista *A Nosa Terra*¹⁴. *Donosiña*, a pesar das diferentes posibilidades da época, non foi publicada até o ano 1997.

Semellantes circunstancias mostran o peso que probablemente tiña o bloque máis conservador das Irmandades da Fala fronte aqueles que procuraron levar á práctica os postulados ratificados nas Asembleas Nacionalistas. Se lembramos o comentado anteriormente o Conservatorio procuraba a creación dun teatro culto que resultase atractivo para o público burgués. Para sermos conscientes do papel que a muller debía cumprir neste tipo de teatro considero de interese engadir as palabras de José María Fernández Vázquez con respecto ao papel feminino neste tipo de pezas teatrais:

El personaje femenino cuando incumple las normas del código ético burgués suele salir peor parado. Mientras que el hombre recupera su condición de hombre honrado, aunque esto le provoque la muerte, o recibe el perdón familiar y por ende el

¹⁴ Esta ausencia mostra que moitos dos membros do propio grupo tiñan interese en que a produción non se levase a termo.

reconocimiento social, la mujer se encuentra desprotegida cuando ha transgredido las reglas. (Fernández Vázquez 2009)

A obra de Quintanilla rompeu con certos elementos da concepción da burguesía. A muller adúltera, malia que poderíamos considerar que é castigada coa morte, ao longo da trama vaise xustificando a súa actitude. Posiblemente o conflito coa crítica xurdise debido á ruptura co código ético burgués que nos comenta Fernández Vázquez.

Fortemente vinculada a *Donosiña* atopamos *Entre dous abismos*, de Antón Vilar Ponte. Non foi unha obra tan explícita como a de Quintanilla mais de novo púxose en cuestión o tema do adulterio a través dun argumento que nos mostra como ambas as partes dun matrimonio, Fiz e Felisa, están namorados doutras persoas. A trama comeza co velorio de Fiz e conclúe cando este personaxe esperta dun estado cataléptico e se nos revela que realmente está namorado de Lola, a irmá da súa esposa. Lola, pola súa banda correspóndeo de maneira secreta dende hai tempo. Como vemos, de novo o tema da infidelidade faise presente, non como acción consumada, mais si como desexo que habita no pensamento dos personaxes. A principal figura feminina Lola, que nos amosa os seus sentimentos xa no fin da obra, en ningún momento é censurada pola natureza das súas paixóns. Mentres ela se lamenta pola baixaza dos seus pensamentos até o punto de querer encerrarse nun convento, Fiz trata de borrar a culpa para lexitimar a liberdade do amor que sente. De feito, a tensión máxima deste texto dramático prodúcese no final aberto en que Fiz se atopa fronte á súa lexítima muller e, por conseguinte, cun matrimonio que non leva a ningures. A obra transmítenos dun xeito moi forte o desacougo perante unha vida conformada por mentiras. Isto vese reflectido na última frase de Fiz:

¡Vivo n'un fogar morto! Cando ía caer no negro abismo da eternidade (*a Lola*) salváchesme pra tragerme sin querer ô borde d'estoutro abismo terríbel e fondo que nos arreda deles (...) (Vilar Ponte 1998, 129).

Esta obra malia tratar un conflito de trazos semellantes a *Donosiña* non supuxo escándalo de ningún tipo. De feito, foi estreada polo cadro de declamación da Irmandade da Coruña en novembro de 1919 e saíu do prelo grazas á revista *A Nosa*

Terra que ficara en silencio cando a obra de Quintanilla fora suspendida. Posteriormente, segundo palabras de Insúa López, “aparece como libro editado pola Tipografía do xornal herculino *El Noroeste*” (Vilar Ponte 1998, 82), no ano 1920.

Mais a que se debe que a obra de Vilar Ponte vise a luz cando para *Donosiña* non foi posible até hai pouco tempo? Por suposto non se debe á calidade literaria. Aínda que foi unha peza que contribuíu ao teatro galego, non tivo a complexidade argumental e estrutural que Quintanilla desenvolveu con destreza¹⁵. A publicación de *Entre dous abismos* debeuse sobre todo a matices no contido e na representación. Mentres *Donosiña* mostraba, como xa comentamos, dun xeito sumamente naturalista un adulterio; *Entre dous abismos* tan só nos transmitía a presenza duns desexos que en todo momento a súa protagonista pretendía controlar. Ben é certo que se cuestiona a institución do matrimonio e a unión até a morte, mais cun fondo sentimento de culpabilidade por parte da personaxe feminina. É evidente que este comportamento é o que se agarda dunha muller que está dentro dos límites do socialmente aceptable. Podemos considerar que o substrato reivindicativo atopámolo na obra en si mesma que cuestiona a institución do matrimonio e suscita o debate do divorcio, pero non nas personaxes femininas.

Outro home que censurou o conservadorismo daquela altura foi Gonzalo López Abente. Coa súa peza *María Rosa*, estreada o 20 de febreiro de 1921 polo Cadro de Declamación das Irmandades da Fala da Coruña, cuestionou as desigualdades entre homes e mulleres. Sen entrarmos en moitos detalles, o argumento deste texto dramático trata de como un mozo, chamado Leandro, decide ir vivir á cidade e, cando regresa á casa, é recibido con alegría e gabanzas polo seu tío D. Xerome e súa curmá Remedios. Pola contra, María Rosa, irmá de Remedios e curmá de Leandro, é tratada e retratada case coma unha prostituta por tomar a mesma decisión. Leandro, malia ter feito o mesmo, reacciona igual que o seu tío. Imos ver pois como o autor, dun xeito sumamente acertado, lle outorga a palabra a dúas criadas. Mediante estas personaxes logra evidenciar a inxustiza que se está a cometer contra María Rosa por ser muller. Incorporamos un fragmento da obra para exemplificar o que aquí comentamos:

¹⁵ Lembremos as palabras que “Un espectador” lle dedicaba a esta obra. Caracterizábaa coma unha peza de “admirable factura” malia o seu “detestable asunto”.

MARIQUIÑA

¿Pro que fixo de malo mais que fuxire da
casa? ¿D. Leandro non fuxiu tamén?

ANDREA

Non compares, rapaza. Os homes, son homes;
e as mulleres, mulleres. ¿Non-o sabias?

(López Abente 1921, 43)

Alén das palabras dos propios criados, que serven de espello perante o que lle podía acontecer a calquera muller nunha situación semellante, o autor inclúe o personaxe do crego que, igual que en *Donosiña*, amosa compaixón pola moza, e fai que Leandro cuestione as súas convicións. Despois da intervención do presbítero Leandro fai un amplo monólogo no que mostra seu desconcerto¹⁶:

¿Onde van aquelas doutrinas de xustiza i-equidade que con tanta calore defendía entre os meus amigos? Ríome agora da igualdade pra os dous sexos que tanto arelaba. Na realidade, na práctica dórosa, resucita en min o personaxe reparador da súa honra lixada que aparecía no teatro dos crásicos casteláns... ¡Oh! O ridículo está facendo carantoñas diante de min. O Abade arrincoume a máscara e a lingua perdeume. Avergónzome das miñas palabras como m'avergonzo dos meus pensamentos (López Abente 1921, 65-66).

Resulta evidente que López Abente quería salientar as contradicións daqueles “irmandiños” que, tras aprobar a igualdade de dereitos das mulleres, na vida cotiá seguían mantendo actitudes patriarcais e machistas. Cómpre ser conscientes en todo momento de que a moral imperante nos anos vinte do século pasado nada tiña que ver co concepto actual, polo que era frecuente que moitas persoas que falaban dunha igualdade teórica non concibían unha igualdade na práctica. Como consecuencia, máis que procurar unha crítica a determinados sectores conservadores que eran froito

¹⁶ O monólogo é moito máis amplo que o que reproducimos aquí. Con todo, este pequeno fragmento, malia súa brevidade, amosa de xeito moi acertado o desconcerto de Leandro.

dunhas circunstancias históricas, queremos salientar a modernidade do discurso en certos autores.

Outra obra que plasmou con moito tino a unha muller que rompe co que socialmente se agarda dela é *A tola do Sobrán*, de Farruco Porto Rei, estreada en xaneiro de 1920 e publicada no ano 1927 en que salienta a personaxe de Felisa. Esta moza decide apagar a dor que lle supón a ausencia do seu amado, Alberte, a través do coñecemento e do estudo. Cando Alberte regresa encontra a unha persoa diferente que libremente cuestiona certos aspectos da sociedade. Para un conxunto social de comezos dos anos vinte fortemente vinculado a ideas continuístas e tradicionalistas non resultaba comprensible semellante actitude. Como consecuencia esta personaxe é alcumada de tola. Vexamos pois até que punto é certo:

Cando fun nena, fixen o que meus pais me mandaron. Cando deixei de ser nena, e vin que no mundo cada cousa vivía a súa vida. Eu quixen vivir a miña. Comín, cando tiveren fame; brinquei cando tiveren gana de dar brincos; cavei no meu xardín e prantei rosas pr'arricalas cando me petase. Nunca tiveren en conta as comenencias dos demais, senón as miñas comenencias; nunca andiven ó estilo da xente, senón o meu estilo. Sempre libre; sempre ó meu antoxo. Tendo toda a terra por miña (Porto Rei 1927, 35).

Como podemos observar, a “tolemia” de Felisa redúcese tan só a unhas ansias de liberdade descubertas tras a ausencia de Alberte. Obviamente semellante actitude fóra dos límites establecidos, e realizada por unha muller, era considerada, segundo o momento histórico, coma unha falta de bo xuízo. Posteriormente Felisa decide mudar por amor a Alberte. Para isto expresa ideas e opinións que se esperan dunha muller e volve a ser considerada unha persoa asisada. Aínda así, ela pregúntase até que punto compensa semellante actitude:

¿I'esto e vivir? ¿Pódese chamar a isto ter concencia do noso destino no mundo? Eisiste unha soia verdade única e simple, qu' é forza de total-as forzas; cencia nai de total-as cencias; fonte de toda idea, e razón suprema de total-as razóns, ¿e non

ê mais tolo quen mais se alonxe d'isa verdade que coma un sol
aluma o Universo? (Porto Rei 1927, 48).

Malia que Felisa finalmente se adecúa á sociedade que a rodea, Porto Rei, por boca da protagonista, deixa unha última afirmación final que fai patente a súa defensa da liberdade individual fronte ao socialmente aceptable:

Por chamarlle viño ô viño
e chamarlle pan ô pan,
dou en dicir o veciño
qu'era a tola de Sobrán.
Agora din qu'istou san
e son dina d'aloumiño
porque ô pan lle chamo viño
i-o viño lle chamo pan.

A perspectiva do autor é sumamente moderna para a época na que escribe. Poderíamos pensar que isto lle puido supor algún problema á hora de levala á escena, mais, curiosamente, no prólogo da obra afirma que “foi ouxeto de loubanzas dos xornaes e do púbrico que a coñeceu d'aquela. Loubanzas moi xustas, de certo, xa que se trata d'unha peza de literatura escénica que si cecais é pouco hábil ás vegadas no que fai ô que chamamos no argot teatral “manexo dos monecos”, en troque posee verdadeiras belezas de léxico e inxenio axeitadas a unha fábula orixinal. Pouco habería con todo que arranxar n'ela para que puidera chamárselle, amén de boa obra literaria, excelente obra <<teatralizada>>” (Porto Rei 1927, 5) Probablemente estas gabanças se debesen ao cambio de Felisa, que decide mudar por amor no canto de deixarse levar polas seus desexos de liberdade.

Con todo, estas primeiras críticas contra algúns dos principios máis arraigados na moral da época van ter que convivir, como puidemos comprobar no subcapítulo anterior, con obras de marcado teor tradicionalista que moi probablemente funcionaban como espello da sociedade daquela altura. Cómpre ter en conta que estas diverxencias ideolóxicas foran as que impedirán o pleno desenvolvemento do teatro culto que pretendía o Conservatorio Nacional de Arte Galega.

Xa para rematar con este grupo de dramaturgos que levaron á escena, dunha ou doutra forma, a defensa das mulleres, considero de sumo interese falarmos da obra *Branca* de Luís Manteiga. Trátase dunha peza teatral posiblemente realizada entre 1935 e 1936 que foi escrita coa idea de colaborar á renovación teatral que Castelao iniciara nestes anos (Tato 2003, 51-56). Debido ao levantamento de 1936 nunca chegou a ser representada. Con respecto á súa publicación, esta obra non viu a luz até o 2003, ano en que Laura Tato Fontaiña fixo a súa edición. Porén, a pesar de ficar nas sombras, tanto esta peza como o seu autor, o certo é que estamos a falar dunha das textos dramáticos máis modernos e cunha maior base reivindicativa de antes da caída da II República. Por vez primeira na literatura galega unha personaxe feminina reclama por boca propia o seu dereito á liberdade sexual e condena a reclusión social na que viven as mulleres.

O argumento da obra móstranos a dúas figuras principais femininas: Branca e Alviña. Estas mozas burguesas viven nunha casa que se atopa situada, segundo se nos comenta, lonxe da cidade. Ambas, perante o mar, comezan a falar dos seus desexos máis ocultos. Mentres Alviña confesa cohibida o amor que sente por Paulo, o irmán de Branca, a outra muller fala do desexo sexual que a consome e que non se centra nunha persoa determinada. Ademais, a casa na que viven é considerada por Branca coma unha gaiola. Síntese obrigada e sometida á vontade dos pais. A seguir, aparece Paulo que escoitou a conversa. Este novo personaxe permite que se produza un cuestionamento, por parte de Branca, das regras e das normas que as manteñen recluídas:

Si ó menos houberse un día, unha hora só na que se rachasen
tódolos veos, na que eu sentise ó home en min, na que a miña
carne escurecese no pracer, eu entraría despois na cela do
isolamento. Toda unha vida por un día, por unha hora! Na paz
d'El Señor non hai voces que respondan, hai sequedade,
morte... Non, non! (Manteiga 2003, 180).

Con esta liberdade, a figura feminina principal reclama os seus dereitos. Reivindica por boca propia unha liberdade sexual que nos anos trinta era impensable. Esta situación de impotencia irá en aumento até que no segundo cadro Branca esíxelle

ao seu irmán que a tome sexualmente. Paulo rexéitaa e Branca afirma, nun final aberto, que quere ser de todos ou suicidarse:

Arredai! Non me poñade-las mans, corpos mortos, fuxide, voume ó mundo a entregarme a tódolos homes, anque teña que cega-los ollos de vergoña, anque sinta afogos de asco, anque sinta a condenación da miña ialma. Denantes ou despois sempre haberá no mar unha ola negra que me afogue. Ollai gaivotas namoradas! (Manteiga 2003, 188).

Como é posible comprobar nestes pequenos exemplos *Branca* é unha obra que non se corresponde co seu tempo. O tema que emprega Manteiga neste texto dramático é moderno e actual. Ademais a estrutura da peza tamén se afasta de elementos tradicionais. Son dous cadros que se representan en dúas ubicacións espaciais diferentes. Non existe división de escenas.

Por outra banda e nunha liña oposta ás pezas que tratamos neste apartado, en 1922 o sacerdote e catedrático de instituto Manuel Vidal Rodríguez escribiu *O “si” de Gabriela*¹⁷ que foi “representada polo Cadro Escolar de Santiago, no Salón Teatro desta vila” (Tato Fontaíña 1997, 255). Nesta pequena peza podemos ver como Gabriela é agredida fisicamente até en dúas ocasións por non querer casar co seu curmán Forlencio. Debemos supoñer, polos trazos estéticos desta obra, que se trataba dunha peza cómica e que a agresión formaba parte do riso que pretendía o espectáculo. Non se coñece que houbera ningunha crítica negativa perante a cuestionable actitude, segundo o punto de vista de hoxe, do personaxe principal. Esta actitude, que para a nosa visión actual sería certamente censurable, naquela altura era concibido como algo dentro dos límites do normal. Se temos en conta isto é absolutamente comprensible o desconcerto que produciu no seu momento *Donosiña*.

¹⁷ Aínda que foi levada a escena en 1922, o certo é que fora publicada no ano 1920 na revista *Vida gallega*. Lembremos que nese mesmo ano foron estreadas *Donosiña* e *Entre dous abismos*.

2- ELAS EN GALIZA. HISTORIA DO FEMINISMO GALEGO

Estas liñas que aquí nos ocupan non poderían funcionar plenamente se non nos achegamos ao segundo elemento primordial que alicerza este estudo: o feminismo. Antes de mergullarnos de pleno neste concepto considero oportuno esclarecer que, como é ben sabido polos lectores e lectoras, estamos perante unha corrente sociolóxica multidisciplinar que abrangue innúmeros xeitos de pensar segundo a localización xeográfica en que nos situemos e, por suposto, segundo o momento histórico que nos envolva. Basta con aproximarnos, por exemplo, á Terceira Onda do feminismo¹⁸, nada nos Estados Unidos, para poder observar como o feminismo se esfañou en múltiples correntes para satisfacer as necesidades de diferentes tipos de mulleres. Alén disto, tamén cómpre ter presente que o feminismo expandiuse dun xeito totalmente heteroxéneo segundo o momento e a localización xeográfica. De feito, sendo absolutamente realistas, é preciso ter presente que existen países onde a presenza deste tipo de pensamento é, a día de hoxe, absolutamente inconcibible¹⁹.

Resulta necesario lembrar tamén que estamos diante dun traballo cuns parámetros limitadores e, perante un panorama tan mesto, adentrámonos nun estudo sobre o feminismo e todos os seus elementos circundantes sería, con certeza, unha empresa imposible de elaborar en tan poucas palabras. Procuraremos, así pois, circunscribirmos principalmente a Galiza, alén de polas causas anteriormente especificadas, polo feito de ser o berce de *Antígona*, de María Xosé Queizán.

¹⁸ “Becoming the Third Wave” pequeno artigo publicado no ano 1992 por Rebecca Walker.

¹⁹ Non cómpre viaxar moi lonxe para ver este tipo de circunstancias. Sinalamos como exemplo, tal e como nos comenta María Reimóndez no seu artigo “Por min e polas miñas compañeiras”, o feito de que a editorial italiana Gran-Via retirase premeditadamente o adxectivo “feminista” da súa biografía na edición que realizaron de *O club da calceta*.

2.1 OS ALBORES

Ao igual que outros movementos diverxentes á ditadura franquista o feminismo atopou o momento chave para o seu desenvolvemento no ano 1975. Ben é certo que en anos previos á transición o xugo ditatorial chegou a ser un chisco máis frouxo e permisivo, mais presente de forma inevitable²⁰. É por iso que, como dixemos, cómpre agardar a estas datas para ver como agromaron con máis forza as primeiras demandas femininas. Por suposto estes primeiros gomos comezaron a medrar no medio dun panorama social que activou certas necesidades reivindicativas. Segundo nos comenta Mónica Bar Cendón na súa obra (2010, 71-73) existen unha serie de circunstancias sociais que envolven este rexurdimento²¹:

- 1- O Estatuto de Galiza
- 2- Crise en industrias punteiras galegas coma a naval.
- 3- Sobreexplotación dos recursos naturais por parte do capitalismo caciquil.

Con todo, é preciso reflexionar até que punto o Estatuto de Galiza foi un elemento cenital dentro do contrapuntístico movemento feminista. Resulta suficiente con achegármonos a calquera documento da época para observarmos como o Estatuto foi redactado e aprobado pola Asemblea de Parlamentarios de Galiza composta por 18 membros de sexo masculino.

Pola contra, foron a crise industrial e a perda de recursos naturais os elementos chave que puxeron en cuestión o sistema. Por unha banda viron como tanto elas coma as súas parellas estaban a perder o seu posto de emprego por mor dos intereses capitalistas²². Por outro lado as mulleres galegas eran conscientes dos danos que estaban a sufrir os recursos naturais que eran a base da súa economía. Non dubidaron, desta maneira, en loitar afervoadas contra todas estas circunstancias que lles afectaron de forma directa. Se nos centramos nisto chegamos á conclusión de que os acontecementos políticos dos que nos fala Bar Cendón non son o motor das

²⁰ Exemplo disto pode ser o Movemento Democrático de Mulleres nos anos 60 que tivo unha curta presenza na Galiza.

²¹ É preciso lembrar reivindicacións levadas a cabo no século XIX por mulleres galegas como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán ou Rosalía de Castro que xa naquela altura esixían o acceso da muller á educación. Non podemos falar pois dunha nacemento *ex nihil*.

²² Como nos comenta Bar Cendón (2010.73) numerosas foron as manifestantes a favor das traballadoras de Álvarez e os operarios de Bazán, ASTANO, Vulcano, Elnosa, Barreras, Ascón ou Citroën.

reivindicacións feministas. En múltiples casos eran preocupacións que non chegaban a pé de rúa. Desta maneira, o que realmente podemos deducir destes primeiros testemuños é un chamativo substrato ecofeminista²³. A muller como individuo sometido reacciona ante a natureza que está a ser asoballada. Dunha maneira semellante ocorreu noutras localizacións xeográficas coma a India ou América do Sur onde os albores reivindicativos estiveron fortemente ligados aos problemas ecolóxicos. Basta con lermos a Vandana Shiva para observar como a pesar da distancia espazo- temporal, existe a concordancia en certos aspectos:

En lo que se refiere a la Naturaleza, supone verla como un organismo vivo. Con relación a la mujer, supone considerarla productiva y activa. En lo que hace relación con el hombre, la recuperación del principio femenino implica situar de nuevo la acción y la actividad en función de crear sociedades que promuevan la vida y no que la reduzcan o amenacen (Shiva 1995, 96).

En absoluto pretendemos afirmar que as primeiras mostras de feminismo galego camiñasen en exclusividade polos vieiros da ecoloxía; porén, como podemos observar, si que existiu esa procura dunha sociedade que se afastase de calquera tipo de ameaza á vida. Se entendemos por vida os recursos naturais que, en innúmeros casos, ocupaban laboralmente ás mulleres galegas podemos dicir que posiblemente subxaza no inconsciente feminista da Galiza unha vontade de conservación ecolóxica. Este é o pulo que precisaron as mulleres galegas para saíren á rúa.

Curiosamente estas bases ecolóxicas estaban presentes no ideario rexionalista do século XIX. Nestas datas existía unha exaltación exacerbada da paisaxe galega así como a defensa dunha idea de Galiza como terra fértil. Considero oportuno achegármonos a un fragmento do poema “Los robles” de Rosalía de Castro contido dentro de *Las orillas del Sar* para sermos conscientes destas pretensións (1982, 25-26):

²³ Estamos a falar dunha corrente filosófica e reivindicativa nada nos anos 70 e que polo tanto é coetánea as circunstancias que aquí relatamos. Por causa disto estamos a referirnos a un ecofeminismo puramente inconsciente.

Bajo el hacha implacable, ¡cuán presto
en tierra cayeron
encinas y robles!;
y a los rayos del alba risueña,
¡qué calva aparece
la cima del monte!

Los que ayer fueron bosques y selvas
de agreste espesura,
donde envueltas en dulce misterio
al rayar el día
flotaban las brumas,
y brotaba la fuente serena
entre flores y musgos oculta,
hoy son áridas lomas que ostentan
deformes y negras
sus hondas cisuras.

Ya no entonan en ellas los pájaros
sus canciones de amor, ni se juntan
cuando mayo alborea en la fronda
que quedó de sus robles desnuda.
Sólo el viento al pasar trae el eco
del cuervo que grazna,
del lobo que aúlla.

A deforestación relacionábase fundamente coa agresión á nación da mesma maneira que no ecofeminismo se relaciona coa agresión á feminidade. Consideramos, que nun país onde primaba o agro e a economía do mar estas consideracións de carácter ecolóxico foron as que mobilizaron ás mulleres nun principio.

Porén, estamos a falar tan só do lume instigador das accións feministas. Non podemos esquecernos do interese político que naceu con posterioridade. Ben é certo que este tipo de elementos ficaron nun comezo nun segundo plano, mais para poder mudar as circunstancias era preciso mergullarse de pleno nun activismo político. Por

suposto estamos a falar dun activismo que depende de grandes grupos conformados principalmente por homes cuns intereses que encabezaban as súas listaxes reivindicativas. A causa disto esta implicación inicial non é quen de satisfacer as demandas das mulleres que dificilmente conformaban un grupo con peso e poder de decisión. Remítome ás palabras de Bar Cendón para comprender a situación de insatisfacción vivida por estas mulleres:

Nestes incipientes anos da democracia, as feministas participan en todo o proceso reivindicativo dos dereitos civís, ás veces diluídas, coa sensación (ou sen ela) de ser utilizadas ou soterradas por outros movementos de clase, partidos e respostas sociais supostamente máis globalizadoras (2010, 73).

Podemos deducir a partir deste fragmento que moi probablemente as mulleres fosen conscientes de que estaban a introducirse nuns procesos de cambio sociais e políticos que as estaba a utilizar. Apenas eran carne para o engroso do partido ou do grupo reivindicativo que, no momento de acadar os seus obxectivos, devolveríaa ao lugar que supostamente lles correspondía por razón de xénero. Unha situación que vemos repetida en numerosas ocasións ao longo da historia. Resulta suficiente con afondar nas loitas proletarias do século XIX para vermos mulleres como a francesa Flora Tristán ou a rusa Alexandra Kollontai que foron rexeitadas polos seus compañeiros ideolóxicos.

Coa adquisición deste grao de conciencia vai xurdir a necesidade de agrupación entre mulleres. Por primeira vez en Galiza non estamos a falar de voces illadas que exteriorizan a súa indignación perante unha situación de constante sometemento da muller. Aparecen representantes femininas de diferentes clases sociais para condensárense e facérense oír no medio do balbordo social que se está a producir nestas datas. Desta maneira, consideran oportuno dedicar o seu tempo ao fortalecemento dos grupos asociativos no canto de seren un sinxelo apéndice dun partido político. Situamos pois, nestas datas, o nacemento das asociacións feministas que foron creadas para ofrecerem respostas ás diversas necesidades reivindicativas que están a agromar.

A partir da obra de Bar Cendón que recolle a situación política da época e, para maior comprensión da efervescencia deste momento, considero o oportuno

realizar un pequeno cadro que nos permita observar *a grosso modo* cales eran as asociacións feministas da época e as súas funcións e obxectivos.

SIGLAS	ASOCIACIÓNS	CARACTERÍSTICAS	ANO
FIGA	Feministas Independentes Galegas	Agrupación autárquica. Loita a partir da produción cultural. Feminismo de igualdade. Salienta a figura de María Xosé Queizán.	1978
	Alecrín	Denuncia desigualdades de xénero. Actividades culturais e de protección á muller.	1985
AGM	Asociación Galega da Muller	Nun comezo de ideoloxía independente. Nos anos noventa vaise achegar ao BNG. Acolle colectivoslésbicos. Declarada abertamente feminista dende un comezo.	1976
	Primeiras asociacións autónomas: Coordinadoras e Asembleas locais	Carácter ideolóxico moi diversificado dependendo da agrupación. Xeralmente créanse na procura do asesoramento á muller.	Anos 80
MDMG	Movemento Democrático da Muller Galega.	Vinculado ao PCG. Procuraba a lexitimación da súa loita a través da pertenza a un partido.	1968
CFIG	Colectivo Feminista Independente Galego	Grupos independentes do ambiente universitario de Santiago de Compostela.	1980
ADMG	Asociación Democrática da Muller Galega.	Escisión da AGM. Vinculada ao PTG. Declarada abertamente feminista dende un comezo. Nace no barrio de Teis en Vigo.	1977
MNG	Mulleres Nacionalistas Galegas.	Loita pola independencia de Galiza e da muller. Anticapitalista. Na asemblea do 1986 desvincúlase de calquera partido político aínda que as súas militantes pode pertencer libremente a calquera agrupación política.	1983
MP	Mulleres Progresistas	Vinculado ao PSOE.	1998

Das agrupacións que aquí amosamos algunhas delas xa non existen a día de hoxe. Tal é o caso de Alecrín que pechou as súas portas en 2009 despois de 24 anos

de labor ininterrompido debido a problemas de orzamento. Mais temos algúns grupos que aínda levan a cabo unha función activa na sociedade. Falamos pois do MNG que segue a traballar con constancia en temas relacionados coa muller e co nacionalismo ou a agrupación cultural FIGA que segue presente na actualidade.

2.2 NAS REDES DO SABER. FEMINISMO CULTURAL

Como dixemos con anterioridade, afondar no feminismo supón situarnos perante un crisol de posibilidades. Moitas concepcións teóricas feministas procuran exercer un activismo político a través da creación de grupos de presión, como puido ser no seu momento Alecrín, ou a través da vinculación ou cooperación con certos partidos políticos. Porén estamos a falar apenas dunha das múltiples facetas interventivas que posúe esta corrente reivindicativa. A causa das pretensións literarias que existen e persisten neste estudo consideramos de interese, e incluso de necesidade, vermos como funciona o feminismo cultural en Galiza e, por suposto, como isto se ve reflectido na literatura.

Ao longo da historia literaria ou cultural de diferentes países podemos observar como os primeiros pasos de calquera tipo militancia se realizan a través da creación de publicacións periódicas. Basta con achegármonos á Galiza do século XIX para observar cales eran as armas empregadas polo nacionalismo; ollar as primeiras revistas anticolonialistas angolanas ou a publicación *Umrabullo* creada polo Congreso Nacional Africano en contra do apartheid. Desta maneira, e co mesmo aparello metodolóxico, procúrase darlle palabra ás mulleres da época.

Destaca en primeiro termo a revista *Saia* do Colectivo Feminista Independente Galego que sae ao prelo no 1983 cunha duración de só dous números a causa da rápida disolución do grupo. Esta publicación funcionou como alicerce ideolóxico e divulgativo. Procuraban a concepción dun feminismo militante que rachase con tódolos métodos empregados con anterioridade. Dúas revistas máis viron a luz neste ano: *Andaina* de AGM e *A festa da palabra silenciada* da FIGA. Por unha banda *Andaina* foi un conxunto de opúsculos onde predominan os temas de carácter cultural ligados á denuncia. A súa periodicidade era bimestral. Por outra banda *A festa da palabra silenciada* das Feministas Independentes Galegas atopou o seu apoio nas antigas colaboradoras de *A Saia* (Cendón 2010, 85). Esta revista, capitaneada por María Xosé Queizán, mantivo unha publicación anual constante ate o día de hoxe.

Se nos centramos no labor desta escritora e activista podemos ver como o seu traballo foi principalmente teórico. Os seus textos funcionaban como alicerces para o

debate e para o asentamento das bases do feminismo cultural galego daquela altura²⁴. Alén desta participación activa na creación da *Festa da Palabra Silenciada* non podemos esquecer a relevante xeira teórica realizada coa súa obra ensaística *A muller en Galiza* onde o nacionalismo e a igualdade de xénero van imperar como dous grandes núcleos simbióticos. Aínda así, como veremos máis adiante, estas pretensións de María Xosé Queizán foron desestimadas polos propios nacionalistas.

Mais retomando de novo a publicación periódica da FIGA é preciso salientar a fonda preocupación que amosou pola invisibilidade das escritoras. Durante a relativamente curta historia da literatura galega as mulleres escritoras tan só foran un pequeno número na inmensidade de aportacións masculinas. Como ben comenta Queizán no ensaio que mencionabamos con anterioridade *A muller en Galiza*, as mulleres que expresan a súa literatura en galego contan cunha dupla represión. Isto non fica en absoluto nada lonxe da subalternidade da que falaba Spivak: a muller é un suxeito marxinal dentro da marxinalidade. As primeiras mostras desta concepción subalterna xa as podemos ver no prólogo que Spivak lle fai a Jacques Derrida cando traduce ao inglés a súa obra *Da gramatoloxía* no ano 1974. A penas tres anos despois, no 1977, María Xosé Queizán dá mostras dos seus coñecementos sobre os movementos teóricos feministas que están a ter lugar ao longo do mundo.

Así pois, nesta procura de outorgarlle voz ao subalterno durante os catorce primeiros números da revista só van escribir mulleres. Posteriormente, mantendo a súa inquebrantable liña feminista, aparecerán colaboracións de homes feministas. Mais para comprendermos mellor a forza impulsora desta revista cómpre estudar as primeiras follas do primeiro número. Achégolle pois ao lector un extracto das palabras da propia directora (1983,1):

A palabra e a escrita foron desde sempre elementos de poder, úteis de marxinação. O don da palabra foi utilizado como arma diferencial e a voz das mulleres foi negada e silenciada ao longo dunha historia masculina.

(...)

Desexamos unha cultura que nos abra novos mences, que nos permita desenvolver a propia creatividade, que nos facilite

²⁴ AGM vai empregar no seu momento numerosos textos de *A muller na Galiza* durante a realización das súas reunións.

a identidade e o coñecimento de nós mesmas, que nos axude a saír da alienación secular, que nos libere do autoodio e da marxinação, que recompoña o noso pasado omitido e afogado.

Para abrir-nos un futuro onde o progreso non signifique destrución, desastres e guerras onde a riqueza non estexa baseada na explotación, onde Galiza sexa tan independente e insumisa coma nós.

Como se pode ver en diferentes números da revista, non só foi un soporte para recoller as producións artísticas, artigos ou informacións vinculadas ao feminismo. Máis importante que todo isto foi a incipiente nacencia dunha crítica feminista que cuestionou o sistema de produción cultural patriarcal. Para sermos conscientes da importancia deste fito considero oportuno salientar o feito de que estamos perante un elemento pioneiro dentro da crítica literaria galega que coincidiu en datas coa recuperación dos estudos literarios galegos nas universidades. Naceu, desta maneira, un pensamento deconstrutivo que cuestionaba elementos que se consideraban inamovibles e incuestionables na literatura galega. Tal foi o caso da propia Rosalía de Castro que foi reivindicada coma unha figura feminista que fuxía dos numerosos tópicos que, como é sabido, se foron instalando ao seu redor²⁵.

²⁵ *Festa da palabra silenciada* nº 2 e nº3 de 1985 onde aparecen artigos de diferentes críticas que cuestionan a visión rosaliana que se tiña até esas datas.

2.3 FEMINISMO E NACIONALISMO. A VIDA NA SUBALTERNIDADE

Consideramos de interese achegármonos, aínda que fose brevemente, ao papel da muller feminista como defensora da nación galega e da súa lingua. Este interese radica no feito de que os primeiros intentos de militancia feminista estaban intimamente ligados a unha concienciación e a un sentimento nacional por parte das mulleres integrantes. Ben sexa por empatía cara ás mulleres dun estrato social baixo ou ben polos acontecementos histórico-sociais que están a ter lugar, o que atopamos é un emprego constante da lingua galega. En consecuencia tamén poderemos observar numerosas reivindicacións con respecto á nación galega. Achego un fragmento de MNG que amosa moi claramente o que aquí estamos a expoñer:

Mulheres Nacionalistas galegas é umha organizaçom feminista que se define polos seguintes principios ideolóxicos:

MNG considera o feminismo como umha luta global em si mesma. MNG considera que Galiza é umha naçom que tem negados os seus direitos políticos. O feminismo debe estar presente na formulaçom de qualquer projecto nacional que se considere libertador. MNG considera o capitalismo como um modo de produçom contrário aos interesses das mulheres e da humanidade em geral.

As leis do mercado e do máximo beneficio som contrárias aos principios de interese social e solidariedade básicos para desenvolver o projecto feminista.

Malia que o extracto que aquí amosamos está tirado dos postulados que este grupo defende na actualidade, segundo nos puidemos informar por militantes do propio MNG, non dista moito das bases teóricas que xurdiron da Asemblea de 1986. Quixera remitir tamén ao fragmento do primeiro número de *A festa da palabra silenciada* onde podemos observar como se emitiron uns postulados semellantes onde prima esa intencionalidade independentista.

Porén, unha das publicacións sobranceiras de finais dos anos setenta foi, como xa comentamos, *A muller en Galiza*. María Xosé Queizán móstranos como os

mecanismos de opresión lingüísticos e culturais funcionan dun xeito moi semellante ás maquinarias sociais que silencian á muller. Trata predominancia masculina na sociedade debido a un sistema que se perpetúa, non a través da teorización ideolóxica, senón das engrenaxes da tradición. Nesta obra podemos ver ademais como fala dos labores domésticos femininos que deben ser realizados na maioría dos casos sen gratificación de ningún tipo. A modo de adianto, poderíamos afirmar que esta crítica tamén está presente en *Antígona*²⁶, obra que nos ocupa neste estudo. A pesar de que posteriormente veremos esta temática máis polo miúdo, salientamos o feito de que a militancia teórica atopou a súa plasmación na arte e, dun xeito máis concreto na literatura.

Mais todos estes esforzos levados a cabo polas feministas, en numerosos casos, non eran ben vistos inclusive polos partidos de esquerdas. A propia María Xosé Queizán, pioneira tanto do feminismo coma do nacionalismo, chegou a ser expulsada xunto con outras compañeiras das fileiras do UPG, partido que ela mesma cofundara (Cendón 2010, 83). Neste punto cómpre cuestionarse cales eran as causas de que grupos febles coma os da esquerda emerxente preferisen expulsar un importante número de membros das súas formacións. Probablemente esteamos a falar dun problema de obxectivos. Vemos unhas palabras de Helena González ao respecto:

Da confluencia das teorías feministas con outras teorizacións das alteridades identitarias en función do xénero, a nación , a etnia ou a opción sexual , tómase conciencia da acumulación de posicións resistentes fronte a unha concepción uniformizadora das alteridades e a tendencia dalgunhas delas a antepoñerse, ben por - que se sitúan como "prioritarias" ou ben porque se consideren " máis xerais " (2002, 243).

Segundo nos comenta Helena González, a adopción dun posicionamento que simpatiza con diferentes alteridades supón un enfrontamento entre prioridades. Os homes nacionalistas galegos consideraban maioritariamente a soberanía e a

²⁶ Por suposto en *Antígona* tamén imos observar unha fonda ligazón entre o feminismo e o nacionalismo que xa promovera previamente no ensaio *A muller en Galiza*:

“Elvira enfróntase ao poder, que ademais é un poder foráneo , intrusista. É unha Antígona nacionalista” (Queizán 2008, 22).

autodeterminación como elemento principal da súa loita social. Calquera esforzo alleo a este obxectivo podería supor un inconveniente nunha contenda xa de por si dificultosa. Vemos pois, como as reivindicacións androcéntricas procuraron o engrosamento da militancia, ben a través dun discurso sometido ou dominante, ou a través dun intento de homoxeneización e aceptación doutro tipo de discursos subalternos. Mais, como resulta evidente, esta permisividade leva consigo unha serie de límites que cómpre non traspasar ou considerarse que se está a perder o horizonte de obxectivos. Estamos a falar de partidos e agrupacións compostas principalmente por homes cun obxectivo nacionalista mais non por iso feminista polo que algúns sectores do nacionalismo poderían non estar de acordo con este tipo de reivindicacións.

Vemos pois claramente como funcionan os mecanismos desta subalternidade. As feministas nacionalistas galegas van atoparon, desta maneira, unha dobre rivalidade.

3- AS DRAMATURGAS DESPOIS DE 1936

3.1 UNHA BREVE APROXIMACIÓN AO TEATRO DA POSGUERRA

O panorama co que se atopou o teatro galego despois da vitoria franquista de 1939, ao igual que outros xéneros literarios en lingua propia, foi realmente complicado. Ás dificultades propias dun país que acabara de saír dun conflito bélico, cómpre engadir a inminencia da censura que existiu, con maior ou menor incidencia, a longo da ditadura. En semellante contexto histórico naceu a primeira obra dramática en galego da posguerra: a zarzuela de José Trapero Pardo, *¡Non chores, Sabeliña!*, do ano 1943. Posiblemente a súa aparición debeuse a que se correspondía coa ideoloxía imperante na época. Era unha peza dramática cunha trama costumista que se afastaba de calquera tipo de representación da situación social que se estaba a vivir. Alén desta peza, tamén podemos atopar outras como *Amores de aldea*, de Américo Lozano, que foi estreada en Bos Aires no ano 1944.

Mais non foi até a aparición da Editorial Galaxia, nos anos cincuenta, que realmente existiu unha posibilidade real de publicación e de recuperación de pezas de teatro en galego. Entre as obras que se rescataron estaba o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, de Feixoo de Araúxo ou a coñecida peza de Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*. Por outra banda, entre os textos dramáticos escritos nestes anos encontramos, as obras de López Cid *Os cazadores de dotes* e *Os cazadores de dotes*, do ano 1954; as pezas de Xosé Ibáñez Fernández *Viaxe perdido*, do 1949, e *Chacuecadas*, a obra *Boiro* e *Andrómenas*, as tres de 1961. Tamén Uxío Carré Alvarellos fixo a súa aportación ao teatro con *Desalento*, de 1960. Con todo, malia este pequeno pulo que supuxo a editorial viguesa, o certo é que o teatro destes primeiros anos tratou maioritariamente temas costumistas. Retomaron elementos ruralistas ou rexionalistas que xa estiveran amplamente explotados nos primeiros anos do século XX.

Alén do teatro costumista de mediados do século pasado, tamén predominou un teatro de fortes trazos existencialistas. Segundo estes autores, o ser humano estaba atado ás continxencias vitais e non podía ofrecer unha resistencia perante unhas circunstancias pouco propicias. A soidade e a ruindade moral tamén eran temas recorrentes neste tipo de teatro. Moi probablemente estes primeiros homes, que retomaban de novo o teatro, reflectían a través súa literatura o desencanto polo

situación social vivida. Responden a estas características a obra de Xosé Luís Franco Grande, *Vieiro choído*; a obra de Manuel María *O auto do taberneiro e Midas*; de Isaac Díaz Pardo, *O ángulo de pedra*.

Non podemos entender o teatro desta andaina inicial sen comentar, aínda que brevemente, a presenza dos certames de teatro que funcionaron como medios de promoción. Permitiron no seu momento que se desen a coñecer determinados autores e que as obras fosen publicadas. O Certame de Teatro do Miño, celebrado no ano 1960 en Lugo, malia contar cunha soa edición, propiciou que un número considerable de escritores presentasen os seus proxectos. A participación foi bastante ampla e contaron con pezas como *A noite vai coma un río* de Álvaro Cunqueiro²⁷, gañadora do certame; *A volta de Ulises*, de Franco Grande; *Nicolás Flamel*, de Daniel Cortezón, ou *Auto do labrego* de Manuel María. Esta primeira e única edición encontrou a súa continuidade tres anos despois nos Premios de Teatro Castela. Este novo certame, do ano 1963, dependía da Asociación Cultural O Galo de Santiago de Compostela. Nas súas diferentes edicións foron premiados Ángel de la Peña, Xohana Torres e a Jenaro Marinhas del Valle.

Nos derradeiros anos da ditadura, no ano 1973, a agrupación cultural Abrente iniciou as Mostras de Teatro de Ribadavia coa vontade de impulsar o teatro en lingua galega. Creuse pois o Certame Abrente de Textos Teatrais en Galego no que se deron a coñecer, entre outros, grandes promotores do teatro como Manuel Lourenzo, Elouxo R. Ruibal e Roberto Vidal Bolaño. Malia a inminencia da censura e as súas restriccións durante a época dos sesenta, foi posible a realización do certame até oito anos seguidos. Sobre esta iniciativa podemos dicir que foi o máis importante dos certames teatrais que houbo naquelas datas. Por mor de desacordos internos, en 1980, realizouse a última edición.

²⁷ Álvaro Cunqueiro xa escribira *Función de Romeo e Xulieta*, no ano 1956, e *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, no ano 1958.

3.2 ALGUNHAS DRAMATURGAS

Como puidemos constatar no apartado 2.2 o agromo do feminismo cultural en lingua galega tivo os seus inicios nos anos oitenta. A aparición de revistas, en moitos dos casos respaldadas por agrupacións de mulleres, supuxo que por vez primeira en Galiza os estudos literarios se focasen na creación feminina. A situación social e política daquela altura permitiu esta primeira presenza de mulleres intelectuais que sentiron a necesidade de afondar en diversas disciplinas artísticas, entre elas o teatro. Desta maneira a recuperación teatral, que xa se iniciara lentamente nos anos sesenta e setenta, coincidiu coa nacemento do feminismo cultural que se estaba a producir durante os anos de transición, polo que determinadas escritoras recorreron ao teatro como medio de expresión.

Con todo, antes de achegármonos ás dramaturgas dos anos oitenta, comentaremos os textos dramáticos escritos por Xohana Torres, a quen podemos considerar a primeira dramaturga da posguerra. O seu labor pioneiro coincidiu cronoloxicamente, e foi equiparable, e nalgúns casos incluso mellor, ao traballo producido por homes que estaban a traballar pola recuperación do teatro en lingua propia. Con *A outra banda do Iberr*²⁸, do ano 1965, e *Un hotel de primeira sobre o río*, de 1968, esta escritora, que cultivou con grande destreza diferentes xéneros literarios, conseguiu facerse un oco nun mundo que principalmente estaba levado por homes.

O argumento de *A outra banda do Iberr* trataba de como os habitantes de Galandía, unha ubicación fantástica, tiñan que fuxir da súa terra por mor dunha invasión estranxeira. Esta trama, que nun comezo supomos ficticia, facía referencia, dun xeito encuberto, á situación que estaba a vivir Galiza a mediados do século pasado: persoas que estaban no exilio e que, debido á situación política que se estaba a vivir, non podían retornar malia os seus desexos. No tocante a *Un hotel de primeira sobre o río* o argumento tínxese de matices ecoloxistas: A protagonista, Ruth Soar, pon de manifesto o seu desgusto perante a intención das autoridades de vender unha fermosa paraxe para a construción dun hotel de luxo. A personaxe feminina rebélase no momento en que o poder pretende explotar libremente os bens naturais. Se volvemos ao apartado 2.1 deste estudo vemos como as mulleres dos anos setenta do

²⁸ *A outra banda do Iberr* foi gañadora do Premio Castelao no ano 1964 e publicada no 1965.

século pasado realizaron as súas primeiras reivindicacións impulsadas por unhas circunstancias moi semellantes. *Un hotel de primeira sobre o río* funcionou como espello da realidade social daquela altura. Calquera tipo de crítica social que se fixese neste momento histórico tiña que ser dunha maneira encuberta, polo que varios autores optaban pola creación de mundos pasados ou inventados para facer patente o seu desacordo. Neste liña, a obra de Xohana Torres coincide coas reivindicacións populares dos anos sesenta contra a construción de encoros en Galiza.

Ambas as dúas pezas teñen en común elementos que poñen de manifesto certos trazos feministas: Nos dous casos o argumento xira ao redor dunha figura feminina principal que se nega a vivir segundo a vontade do poder establecido. En *A outra banda do Iberr Malén*, a protagonista feminina, incluso chega a enfrontarse ao seu esposo Estífen que prefire ficar no exilio. Ruth Soar, pola súa banda, plántalle cara, con pouco éxito, ás autoridades que libremente queren abusar dos recursos naturais. “É o meu eido, de toda a vida o meu eido” (Torres 1968, 26) afirma con severidade a protagonista de *Un hotel de primeira sobre o río*. Por suposto cómpre ter en conta que Malén pertence a un estrato social alto mentres que Ruth é unha muller campesiña polo que ambas teñen necesidades e reivindicacións diferentes. Con todo, na conclusión das dúas obras as protagonistas fican privadas, por diferentes circunstancias, dos obxectivos polos que loitaban. Mentres Malén fica lonxe de da terra desexada, Ruth remata caendo na tolemia perante a incapacidade de mobilizar ao pobo. Posiblemente este final, que non satisfacía as expectativas de ningunha das dúas protagonistas, estivese influído por esa estética pesimista que atopamos en varios textos dramáticos dos anos sesenta.

As obras de Xohana Torres supuxeron un fito de suma importancia para o teatro feminista en que se centra o noso estudo. Por vez primeira unha dramaturga daba voz a unha muller para facer patentes as súas reivindicacións. Este protagonismo feminino foi, co transcurso dos anos, un recurso que empregaron outras escritoras que se declaran abertamente feministas. Tal foi o caso como veremos posteriormente de María Xosé Queizán, peza principal deste traballo.

Malia a importancia de Xohana Torres como primeira representante feminina no teatro galego dos anos sesenta, até os anos oitenta non encontramos un aumento das dramaturgas en lingua galega. Ben é certo que temos algunha achega como a obra de Dora Vázquez, *Tres cadros de teatro galego*, do ano 1973, mais foi un caso illado de trazos tradicionais e conservadores. O primeiro exemplo relevante dunha muller

dedicada ao teatro foi Dorotea Bárcena, que xa desde nova estivera en contacto con diferentes aspectos do ámbito dramático. Escribiu, xunto con Xulio Lago, *O Agnus Dei dunha Nai* que foi representada no ano 1980 e que a día de hoxe segue sen publicarse. Por vez primeira estamos a falar dunha dramaturga feminista dedicada en exclusividade ás actividades teatrais. Debido á experiencia no mundo do teatro, as súas obras caracterízanse polo dinamismo e a fluidez dos diálogos construídos segundo as necesidades escénicas. Máis adiante, coa publicación de *Mullieribus*, no ano 1994, confesaría que comezara a escribir teatro porque non había ningún papel que se adaptase ás súas características físicas:

A miña intención ó escribir *Mullieribus* ten que ver moito con esa marxinação [a da muller]. Atopeime de súpeto cunha realidade da que non tiña sido consciente: non había ningunha peza teatral cun personaxe que eu puidera representar. Esa certeza sumiume nunha profunda depresión... (Bárcena, 1994, 3).

Alén da creación dunha personaxe que se adecuase ás súas características, Bárcena procurou facer unha crítica contra o conformismo ao que a sociedade aboca a moitas mulleres. A dramaturga cuestionou o sometemento aos modelos da cultura patriarcal de occidente e, a través do protagonismo feminino, criticou unha sociedade marcada polos estereotipos. Outras obras desta autora son *Cabaret Alen*, *As troianas* e a adaptación teatral do poemario *Follas Novas*, de Rosalía de Castro, que foi estreada polo Centro Dramático Galego no ano 1985.

Na década dos oitenta, encontramos tamén a primeira aportación ao teatro de María Xosé Queizán: *Antígona*, do ano 1989. No prólogo da obra podemos comprobar que a propia autora cualifica o seu texto de ‘nacionalista e feminista’. Outros textos dramáticos da súa autoría son *A cartuxeira* e máis *Neuras*. Para evitarmos repeticións, trataremos máis polo miúdo, no capítulo 4, os recursos que María Xosé Queizán empregou en *Antígona* para conformar un discurso deliberadamente feminista.

Luísa Villalta (1957-2004), pola súa banda, malia ser unha escritora que se centrou principalmente na narrativa e na lírica, tamén deixou unha considerable achega á literatura dramática galega escrita por mulleres. Entre as súas pezas

encontramos *Concerto para un home só*, do ano 1989, ou *O representante*, de 1990. Nunha liña máis feminista, escribiu *O paseo das esfínxes*, do ano 1991, e *As certezas de Ofelia*, do ano 1999. Nestas obras predomina un emprego de protagonistas femininas e unha vontade de ruptura co sistema establecido.

Dentro das autoras que comezaron a publicar nos anos oitenta incluimos tamén a Inmaculada Antonio Souto. Nos seus textos dramáticos adoita mostrar diversos aspectos do universo feminino. Pezas destas características son *Historia do silencio*, do ano 1985, *Como cartas a un amante*, de 1987, ou *Oficio de desterro*, publicada en 1990. Con *Era nova e sabía a malvaísco* gañou o Premio Arlequín en 1990. Continuou o seu labor como dramaturga a comezos do século XXI.

Como podemos comprobar a maioría das dramaturgas das que aquí falamos fixeron a súa primeira achega ao mundo teatral en torno aos anos oitenta e noventa, e non volveron publicar outra peza teatral até anos despois o que provocou un breve período de silencio que nos últimos anos foi remitindo.

Outras autoras, non menos importantes mais con maior produción no século actual, son Marica Campo, Teresa Moure, Ana Vallés, Paula Carballeira Cabana, Vanesa Martínez Sotelo ou Lupe Gómez²⁹.

²⁹ Cómpre lembrar que non todas as escritoras das que falamos neste apartado poden ser catalogadas como feministas. Nalgúns casos incluso teñen obras que non tratan o tema da muller. Ana Vallés, Paula Carballeira Cabana ou Vanesa Martínez Sotelo, por exemplo, son dramaturgas que non empregaron un discurso feminista nas súas obras. Pola súa banda, Luísa Villalta escribiu tanto pezas que se achegaban ao discurso feminista como pezas que non o tocaban. Coa finalidade de comprendermos a situación das escritoras no teatro, este apartado procura amosar as principais dramaturgas alén da ideoloxía que inclúan nas súas creacións.

3.3 A SITUACIÓN DO TEATRO ESCRITO POR MULLERES

Antes de afondar máis detalladamente no lugar que ocupa o teatro escrito por mulleres nos últimos anos, quixera salientar o feito de que estamos a falar dunha produción artística cuns trazos especiais. Para comezar é preciso sermos conscientes de que estamos a estudar un sistema literario nunha lingua que non está normalizada en todos os seus ámbitos. Desta maneira, o teatro galego, no canto de medrar e mutar segundo as circunstancias estéticas do momento, estivo e está loitando por superar todas as carencias que o lastran.

En segundo lugar quixera incidir no feito de que o teatro, como creación literaria presenta unhas dificultades maiores que as da poesía, a narrativa ou o ensaio xa que implica outros sectores da sociedade. A poesía necesita unicamente un escritor, un lector, ou pode ser cantada ou recitada e só precisaría como espazo físico apenas unhas follas dun xornal ou revista. A narrativa necesita algo máis: no caso do conto chega un maior espazo xornalístico e, en producións máis extensas, precísase unha editorial, unha imprenta, gastos en papel e unha librería. Porén, o teatro involucra a moitos máis sectores da sociedade. Ademais do dramaturgo son necesarios actores, un local para representar, empresarios e un público. En comparación cos outros xéneros e máis complexo. De aí vén que nas literaturas emerxentes sexa o último dos xéneros que se consolide.

A esta situación precaria, con respecto á narrativa ou á poesía, segundo a época, cómpre engadirlle a realidade que estamos a vivir actualmente coa hexemonía dos recursos audiovisuais. Xa non resulta necesaria unha produción teatral para establecer un diálogo directo co público xa que a grande masa social recibe estímulos constantes e directos a partir de elementos publicitarios, televisivos ou cinematográficos.

Por outra banda, se nos centramos no número de representacións anuais do Centro Dramático Galego podemos comprobar que son moi reducidas, sobre todo nos últimos anos. Fronte ás sete producións e coproducións que se realizaron no 1985, nos últimos anos adoita haber entre un e dous títulos en cartel. Poderíamos pensar que este número de representacións tan reducido puido deberse a que estiveron moito tempo en cartel ou a que os actores precisaron varios meses para poder preparar o espectáculo. Con todo, segundo puidemos constatar por palabras dos propios membros do Centro Dramático, as producións adoitan durar un máximo de tres meses, cun mes de ensaio

aproximadamente. Esta situación debeuse, e débese, principalmente a unha falta de financiamento por parte do Goberno Autonómico. Semellante conxuntura provocou que o modelo de produción de compañía estable, que primou nos anos oitenta e noventa, non puidese manterse. A isto cómpre engadirlle que os convenios adoitan ser moito máis favorable para as compañías privadas que poden pagar por bolos³⁰ fronte á contratación por tempadas que ten que facer o Centro Dramático Galego. Ademais disto a crise económica actual supuxo unha redución dos orzamentos destinado á cultura. Desta maneira, a principal institución pública do teatro en lingua galega ten que competir con compañías privadas que son capaces de manter unha produción en cartel durante varios meses ou incluso anos. Entre as compañías teatrais dos anos oitenta, aínda vixentes a día de hoxe, encontramos Talía Teatro, Teatro Atlántico, Matarile Teatro, Sarabela Teatro, Teatro de Ningures, Teatro Morcego ou Teatro Noroeste³¹.

O noso estudo inclúe aínda un terceiro punto de marxinalidade: a escritura feita por mulleres. A esta realidade, xa complexa de por si, hai que engadirlle o feito de que as mulleres escritoras aínda son un grupo menor con respecto aos homes. Mentres teñen unha presenza bastante significativa no ámbito da literatura infantil e xuvenil con escritoras como Fina Casalderrey ou Marilar Aleixandre outros xéneros literarios son principalmente producidos por homes.

A todo isto, algunhas estudosas engaden o problema de que as autoras de teatro non son consideradas como un grupo específico. Así o explica Inmaculada López Silva:

Seguen a aparecer, coma en todos os tempos da literatura galega, dramaturgas, por suposto, mais aínda non xurdiu ningunha iniciativa aglutinante (sexa desde a crítica ou desde elas mesmas) que tenda a identificalas como grupo diferenciado por cuestións de xénero como si sucedeu nos noventa coa consideración crítica dun discurso feminino na poesía galega ou coa atención editorial consciente sobre as

³⁰ Sistema de contratación no mundo artístico que consiste na realización do pago por actuación realizada.

³¹ Malia que, en moitos dos casos, non poidan competir co Centro Dramático Galego no que se refire ao número total de producións e coproducións, as obras mantéñense en cartel, como xa comentamos, moito máis tempo.

narradoras coma produto, como demostra a publicación desde a editorial Xerais do volume Narradoras en 2000 (López Silva, 2011, 4).

Malia concordarmos con López Silva con respecto á falta de atención da crítica con respecto ás dramaturgas, consideramos que aglutinar ás escritoras por cuestión de xénero non axuda en absoluto ás pretensións do discurso feminista. Incluír ás escritoras nun grupo diferenciado probablemente provoque que se cree unha concepción desta literatura como un produto feito para mulleres cando o que realmente procura é universalizarse. María Reimóndez explica coas seguintes palabras:

Non se permite que teñamos unha voz individual e se o tentamos cómpre poñer de inmediato en marcha estratexias de aglutinación. (...)

É interesante ver a que responden estas estratexias. Semella que presentarnos como colectivo, ademais de dar a entender que todas escribimos igual (coa relevancia que isto pode ter para o público lector) tamén se entende que somos xa moitas (demasiadas) e que este espazo non nos é propio (Reimondez 2010, 18-19)

É certo que isto aínda non se produciu no ámbito teatral, mais principalmente é por falta de estudo das dramaturgas actuais. Existen aínda numerosas obras sen publicar, ou sen estrear, das autoras e autores dos anos oitenta. Por suposto, no tocante ás producións máis actuais, a crítica aínda non ten unha perspectiva temporal para afondar nelas.

López Silva inclúe, no artigo citado, unha serie de trazos cos que define o tipo de teatro feito por mulleres. Resumimos, *a grosso modo*, as características das que fala a autora (López Silva 2011, 8-9) :

- 1-A importancia estrutural das personaxes femininas.
- 2- Presenza contrapuntística dos homes.
- 3- Construción de mundos posíbeis non reais.

4- Imprecisión temporal.

5-Afastamento da reflexión metateatral.

Aínda que concordamos coa maioría de puntos que nos comenta López Silva consideramos que tanto o primeiro coma o segundo son matizables. Malia que estamos de acordo co feito de que, en moitos dos textos dramáticos escritos por mulleres, as personaxes femininas son un elemento chave, consideramos que isto pode ser unha xeneralización. Se ben é certo que en escritoras feministas o emprego de personaxes femininas é un recurso moi frecuente, cómpre ter en conta que existen dramaturgas que non teñen esta vontade e que outorgan o papel protagonista a homes. Tal é o caso de *Augas mudas*, de Inmaculada Antonio Souto; *Cadernos para un home só* e *O representante*, de Luísa Villalta; *Sempre quixen bailar un tango*, de Vanessa Martínez Sotelo, ou *Illa reunión*, de Ana Vallés; polo que neste traballo consideramos que o protagonismo de figuras femininas responde máis ao teatro feminista que ao teatro feito por mulleres. Se temos en conta esta premisa, a presenza contrapuntística dos homes resulta tamén matizable segundo a intencionalidade de cada dramaturga.

Visto o anterior podemos considerar que a realidade do teatro escrito por mulleres é certamente precaria por varios factores. Por un lado temos a situación que está a vivir o teatro galego actual que, como puidemos comprobar, non é a máis favorable e por outro aínda non existe unha maneira clara, por parte da crítica, de abordar estes textos dramáticos. Cada escritora ten unha estética determinada que responde, ou respondeu, a unhas necesidades que estaban afastadas dunha visión de grupo, polo que intentarmos ofrecer unha caracterización xeral afogaríaa voz individual das dramaturgas.

4- MARÍA XOSÉ QUEIZÁN E O DISCURSO FEMINISTA DE *ANTÍGONA*

Puidemos comprobar, até o de agora, que o teatro, dun xeito ou doutro, permite a creación dun diálogo directo entre o autor e o público. Un dos trazos da dramaturxia é a comunicación unilateral inmediata. Esta característica concédelle a calquera texto dramático a posibilidade de se converter nun vehículo propicio para unha ideoloxía ou discurso determinado. Ratificamos esta afirmación a partir das palabras da propia María Xosé Queizán:

Conclúo, pois, que o teatro é un xénero onde se dá, necesariamente, unha dimensión pública; onde o drama creado por un/ha autor/a adquire un carácter interactivo ao pasar pola modificación do dramaturxista, dos actores que a interpretan e a comprensión do público que o recibe nas butacas. Esta actividade plural é o ámbito da política, un ámbito de liberdade (Becerra de Becerreá 2007, 18).

Se temos en conta isto, calquera tipo de discurso discordante con respecto ao sistema establecido atopou, e atopa aínda a día de hoxe, un medio de expresión e de argumentación a través das representacións escénicas. O teatro, que en innumerables casos foi obxectivo da censura, posúe por si mesmo a capacidade de influír, dunha maneira máis ou menos sutil, no público. É por iso que non resulta estraño, por exemplo, que os homes das Irmandades empregasen no seu momento este xénero literario para difundir o seu aparello ideolóxico. Por suposto, o discurso feminista emerxente na Galiza dos anos setenta, non podía ficar alleo a este xénero pola súa capacidade de transmitir unha ampla información nun tempo moi reducido. Tal característica non ten nada que ver coa lectura individual doutros xéneros literarios. Evidentemente somos conscientes de que algunhas obras simplemente foron publicadas e que outras foron representadas anos despois, mais, na maioría dos casos, isto non se debe á vontade do autor ou autora, senón á falta de recursos.

Así pois, despois de termos feito un percorrido pola historia do teatro feminista en lingua galega, consideramos de grande interese achegármonos a un exemplo en concreto para poder comprender, a partir dun caso práctico, como o teatro

se transforma en vehículo do discurso feminista. Recorremos á *Antígona*, de María Xosé Queizán, coa idea de facer máis completo este estudo. A escolla, como xa comentamos na introdución, non é en absoluto arbitraria, senón que respondeu principalmente ao feito de ser o primeiro texto dramático publicado por unha das grandes pioneiras do feminismo cultural en Galiza³².

Hai unha frase que describe, con grande acerto, os obxectivos da escrita de María Xosé Queizán: “Escribo para darlle a volta ao mundo” comenta a autora viguesa (Queizán 2004, 196). Estamos a falar dunha persoa que exerceu un labor activo dentro da cultura galega, tanto a prol do nacionalismo coma do feminismo e, esa loita, realizouna principalmente a partir da literatura. O teatro tamén foi un elemento de suma importancia ao longo da súa vida. Desde moi nova estivo fondamente relacionada con mundo do teatro e incluso chegou a fundar o grupo Teatro Popular Galego na Asociación Cultural de Vigo³³ polo que, *Antígona* non é froito dun acercamento casual ao xénero dramático. Como constatamos no apartado 2.2 deste estudo, alén da súa fonda relación co mundo escénico, Queizán foi unha grande pioneira dentro do feminismo cultural. Comenta Vanessa Cerquera Ogando que as inquietudes feministas desta autora naceron a partir do seu paso pola universidade (Forcadela e Noia 2011, 259):

Tamén foi despois da separación matrimonial cando María Xosé Queizán tomou conciencia feminista. Os anos universitarios en Compostela estiveron marcados por un contexto de grandes transformacións políticas e sociais, neses momentos tiveron lugar importantes mobilizacións feministas de carácter reivindicativo: reunións, manifestacións, conferencias ... nas que a autora participou; converténdose así nunha das pioneiras do movemento feminista galego de segunda vaga.

De feito, o ano de fundación da FIGA coincidiu co remate dos estudos universitarios de María Xosé Queizán. Froito desta agrupación, como xa comentamos,

³² Somos conscientes de que *A cartuxeira* foi escrita antes que *Antígona* mais non foi publicada até o 2008.

³³ Dirixiu nestes anos a obra *A puta respectuosa* de Jean-Paul Sartre, traducida por Francisco Fernández del Riego que foi representada no teatro García Barbón de Vigo (Queizán 2008, 8).

naceu a revista *A festa da palabra silenciada* que segue a publicarse a día de hoxe. Por vez primeira creábase unha revista literaria estable que se centraba na escrita das mulleres e, sobre todo, no discurso feminista. A esta fonda concienciación cómpre engadirlle a importancia do substrato nacionalista dentro das súas obras, algo que xa ficara patente no ensaio *A muller en Galiza*, do ano 1977. Como consecuencia podemos considerar que, alén do gusto persoal con respecto ao xénero, o teatro funcionou en mans desta autora coma un recurso máis dentro do seu proceso reivindicativo. Aínda así, só escribiu tres pezas dramáticas: *Antígona*, *A cartuxeira* e *Neuras*. Ela mesma comenta que as poucas posibilidades de ser lida e representada foron as causas principais da súa escasa obra dramática (Queizán 2008, 9).

A autora recolle e reinterpreta a *Antígona*, de Sófocles, do século V a.C. A elección deste mito, sobre outros moitos que a día de hoxe seguen vixentes no imaxinario cultural, xa supuxo en si mesma unha escolla feminista. Non se decantou pola paciente Penélope, a indefensa Dafne ou a polémica Helena de Troia, cuxos destinos dependeron totalmente dun home. Estes mitos non serían útiles para alicerzar o seu discurso:

A literatura feminista ten que ser incompatible con mitos herdados. A maioría dos mitos sustentan a ideoloxía patriarcal: Neles, as mulleres representan o caos, a maldade, a natureza que hai que dominar ou superar. Por iso a literatura feminista debe crear unha contramitoloxía.

Poucos son os mitos que poden servir para este discurso. Un deles é Antígona. Baseándome nel escribín *Antígona, a forza do sangue*, unha peza teatral na que unha Antígona feminista representa o antipoder, a rebelión contra o patriarca poderoso, contra o tirano Creonte. Reclama a súa liberdade ao mesmo tempo que a xustiza para o seu país. Nela, nas súas palabras e actitudes, están definidas algunhas das miñas posicións ideolóxicas (Queizán 2000, 106).

Desta elección, totalmente simbólica, parte o discurso feminista que desenvolve María Xosé Queizán ao longo deste texto teatral. Ao mesmo tempo que

fai unha nova versión dunha das obras máis recorrentes da historia da literatura, emprega un mito que xa de por si se adecúa á súa intencionalidade.

Sitúa pois a esta personaxe na Galiza da Idade Media, en concreto no século XI, co nome de Elvira. Esta ubicación espazo-temporal en absoluto é casual xa que coincide cun acontecemento histórico real de grande relevancia para a historia de Galiza: o encerro do rei Don García, soberano galego, polo seu irmán Sancho II, rei de Castela. Evidentemente a escolla deste acontecemento histórico responde a unha ideoloxía nacionalista. A perda da autonomía de Galiza é o punto de partida da obra e o alicerce das reivindicacións que a autora quere deixar patentes.

Partindo desta contextualización constrúese o argumento: o Conde don Fruela quere mobilizar á nobreza para liberar o rei de Galiza e eliminar a presenza foránea representada polo Conde don Oveco e o seu fillo don Roi. Fruela é asasinado a mans de Roi polo que a súa irmá Elvira, que se corresponde coa personaxe de Antígona, non dubida en tomar o papel do seu irmán. A protagonista enfróntase sen temor a Oveco quen pretende subornala ofrecéndolle un matrimonio de conveniencia co seu fillo. A protagonista non cede ás pretensións do tirano e é condenada a ser enterrada viva. Antes de que se consume a sentenza, suicídase.

Alén da defensa nacionalista que existe na obra de Queizán, procuraremos centrarnos nos elementos que fan de *Antígona* unha obra feminista. Para esta fin, consideramos de interese afondar nas características dos personaxes. Tanto nun texto escrito coma nun texto representado funcionan como vehículo da palabra ou da acción. Comenta Afonso Becerra de Becerreá que “o personaxe, calquera que sexa a súa natureza, real ou fantástica, ou calquera que sexa a súa forma, sempre é unha metáfora do ser humano e as súas infindas caras. Neste sentido, o ritual do teatro vólvese un espello e un xeito de profundar na cerna e nas extensións máis insospeitadas ou evidentes das persoas e dos seus avatares” (Becerra de Becerreá 2007, 179). Se temos en conta esta premisa, non podemos esquecernos de analizar “as caras do ser humano” que nos amosa María Xosé Queizán.

Como ideóloga feminista, ao igual que outros autores dramáticos, intenta crear, a través dos seus personaxes, un discurso ideolóxico que lle resulte atractivo ao espectador. Podemos afirmar pois que posúen unha serie trazos segundo a vontade do dramaturgo ou a dramaturga. Coa fin de poder estudar máis polo miúdo a interacción e os diálogos deste texto dramático, aportamos un pequeno cadro explicativo sobre os personaxes que aparecen en *Antígona*:

Dona Elvira	“Muller nobre. Pertence a unha das grandes Casas galegas, donas de moitas vilas por todo país” (Queizán-2008, 25). Personaxe principal que encarna dende outra perspectiva á Antígona de Sofocles. A partir da morte do seu irmán, co que mantén unha relación amorosa non consumada, decide facerlle fronte ao poder do Conde Don Oveco e o seu fillo Don Roi.
Conde Don Oveco	“Ten os máximos poderes en Galicia (...) É o tirano que defende intereses foráneos” (Queizán 2008, 25). Tío político de Elvira. Representa o poder establecido e o pensamento patriarcal contra o que loita Elvira/Antígona. Correspóndese, na obra de Sófocles, con Creonte.
Bispo Sisnando	Representación do poder eclesiástico na época feudal. Procura convencer a Elvira/Antígona de que o mellor é someterse e ceder a prol do interese propio. Corresponderíase co Tiresias da traxedia grega orixinal.
Dona Aldena	“Irmá de dona Elvira. Está embarazada. Representa a muller apegada á vida, á felicidade, á tenrura” (Queizán 2008, 25). Dende o punto de vista feminista amosa todo o que cumpriría agardar dunha muller medieval. Funciona como oposición ao carácter activo da personaxe feminina principal. Trata de convencer a Elvira/Antígona de que non leve a termo a súa-vinganza. Corresponde a Ismene de Sófocles.
Conde Don Fruela	Irmán de Elvira/ Antígona e Aldena. Defensor da independencia de Galiza. Morre tratando de salvar o rei don García que está baixo o poder do rei de Castela. Trátase do Polinices da <i>Antígona</i> orixinal.
Don Roi	Fillo de Oveco. Mata en batalla a Fruela. Don Oveco quere facelo casar con Elvira/Antígona. Na obra de Sófocles correspóndese con Hemón.
Dona Rodosilde	Tía de Elvira. Personaxe secundaria posiblemente nomeada para indicar que existe unha ligazón familiar entre os dous antagonistas principais (Oveco e Roi) e Elvira. Só se fai referencia a ela en tres ocasións. Aparece sen diálogo na “Escena 3” do “Acto III”. É Eurídice na <i>Antígona</i> grega.

Dentro desta multiplicidade de figuras encontramos unha serie de personaxes que son máis atractivos para o público e outros máis detestables; estes últimos funcionan como antagonistas. Non queremos caer en divisións dicotómicas absolutas, mais é certo que dentro do crisol ético que supón cada un deles, agroman ideas que o

autor ou autora lexitima de diferentes formas. Por exemplo, Elvira/Antígona é a heroína deste texto dramático e o feito de que loite polos seus principios até a morte fai dela unha personaxe admirable para o lector ou espectador. A autora aproveita esta simpatía para incluír elementos do discurso feminista que defende. No seguinte fragmento podemos constatar como exerce a crítica María Xosé Queizán:

OVECO

As mulleres son fracas. Non son educadas para usar a forza.

ELVIRA

Ben. Mira eses campos están arados e cultivados por mulleres. Aqueles vultos de alá, ¿podes velos?, son mulleres vencidas polo peso deses grandes baldes de auga para os teus baños, dobradas por eses feixes de leña para quentar as túas estancias. ¡Óllaas ben! Esas non son fracas para servirte. (*Retírase da fiestra.*) As mulleres temos forza para parir, para cargar cos fillos no colo, incluso para arrastrar o corpo dos homes que matades nos campos de batalla e darlles sepultura. Para iso debemos ser fortes. Cando se trata de contrariar o voso poder, daquela somos febles e delicadas (Queizán 2008, 56-57).

Oveco, o antagonista amosa argumentos baleiros e consideracións baseadas en prexuízos patriarcais. Pola contra, Elvira demostra seguridade e susténtase nunha argumentación fundamentada que fai que o lector ou o público cuestione determinados conceptos que posiblemente dese por válidos até ese momento. Esa contraposición ou contraste é o que permite que se lexitime o discurso. O Conde Oveco, por exemplo, fará ao longo de toda a obra constantes afirmacións machistas que irán marcando o seu carácter: “Se non a dobreiro, eu non sería home e sería ela” (Queizán 2008, 52) declara nalgunha ocasión o conde. Ademais, no momento no que lle propón a Elvira que case con seu fillo Roi, deixa claro que se Elvira acepta, poderá exercer o poder a través do sexo: “Pero podes dominar moito con esas pequenas concesións. Se es mañosa, se tes arte, xa sabes, as que tedes as mulleres... Así obterás o que queiras” (Queizán 2008, 57).

Acontece algo moi semellante co outro antagonista, Roi. Os seus argumentos perden peso e validez no momento que mata o seu curmán Fruela, irmán de Elvira. Alén disto é presentado coma un individuo feble e sen principios en contraposición á protagonista:

ROI

Para isto está a guerra, para xustificar a razón. A guerra é o pai³⁴ de todas as cousas. Pon a todos no seu lugar: uns, arriba e outros, abaixo como debe ser.

SISNANDO

A guerra non ten o mesmo significado para todos. Ti pertences aos que teñen a guerra como un privilexio. Don Fruela, pola contra, aceptaba a guerra como un deber. Para os peóns, para os de abaixo, a guerra é un sacrificio (Queizán 1998, 40-41).

Neste punto Roi fica caracterizado claramente como antagonista. Por outra banda, ao igual que noutras obras da literatura galega, o prelado, funciona como voz intermediaria entre as partes opostas. Non podemos dicir que defenda e lexitime as accións de Elvira/Antígona mais si que procura sosegar en grande medida a Oveco e a Roi.

Máis alá da relación entre a protagonista e os antagonistas, hai que remarcar o vínculo existente entre Elvira e Fruela como parte importante na construción do discurso feminista de *Antígona*. En moitas das versións que se fixeron desta obra, a relación entre a personaxe principal e o seu irmán era certamente ambigua; porén María Xosé Queizán, aínda que non nos mostre un amor consumado, na Escena 3 do Acto I evidencia un sentimento incestuoso recíproco. Poderíamos pensar que crea este amor prohibido para instigar a Elvira a que se enfrente co conde Oveco, mais a propia autora explica no prólogo as causas que a levaron a concibir esta relación dunha maneira tan concreta:

Este é un aspecto [as relacións horizontais] de Antígona que transcende o individual para abordar o social. As relacións

³⁴ Repárese no feito de que emprega o termo “pai” e non “nai” cando “guerra” é unha palabra feminina.

entre irmáns son igualitarias. E serán modificadas por Freud, que destaca as unións verticais, de pais-fillos. O complexo de Edipo é dunha total verticalidade e propio da sociedade patriarcal.

Aquí podemos xa falar do feminismo de Antígona, a loita pola igualdade, por unhas relacións irmandadas (Queizán 2008, 20).

De feito, alén destas consideracións, nas didascalias en que se describen os personaxes, di que ambos personaxes son moi parecidos fisicamente. Os irmáns son un reflexo o un do outro e cando falta Fruela, Elvira séntese na obriga de ocupar o seu posto e tomar o relevo na súa loita contra a presenza foránea en Galiza. Esta relación “entre iguais” funciona coma unha representación da equidade entre o home e a muller. Ademais debido ao carácter fortemente nacionalista da obra de María Xosé Queizán, Elvira/Antígona non podía estar namorada de Roi/Hemón como sucedía na obra de Sófocles, xa que aquel representa a figura do tirano estranxeiro.

Por outra banda, temos a relación entre Elvira/Antígona e a súa irmá Aldena. Esta figura permite á autora presentar dúas concepcións diferentes da imaxe feminina: Aldena é unha muller que está embarazada, polo que deducimos que está casada. Ten un carácter conformista que busca o sosego e a tranquilidade lonxe de calquera heroicidade que poida supor un perigo. Porén, Elvira, é unha muller libre de calquera lazo matrimonial, alén dos sentimentos prohibidos que sente por Fruela. Isto por si mesmo xa rompe co concepto de afectos familiares tradicionais. Ademais sitúa os seus principios por riba de todo e non se deixa convencer por ningunha das ofertas que lle fai o conde Oveco. No seguinte fragmento podemos ver a personalidade antagónica destas dúas mulleres:

ALDENA

(...) Oveco, esa falsa besta, non se abranda nin cos rogos da súa muller. Fun ao pazo implorar clemencia. Estaban conmemorando a vitoria, ¡A morte do noso irmán! ¡Tiñas que velo, ebrio de viño e de triunfo!

ELVIRA

¿Como fuches capaz de pedir clemencia ao tirano? Todo menos humillarnos. Andaremos coa cabeza erguida deica o último momento.

(Queizán 2008, 78)

A presenza de Aldena, que representa a actitude propia dunha muller da época, resalta a heroicidade da súa irmá. Mentres Aldena representa a vida privada, a resignación, o medo, o conformismo e a asunción das regras da sociedade patriarcal da época; Elvira/Antígona entra no ámbito público, na política, e representa a rebelión, a valentía e a desconformidade. Poderíamos considerar, perante semellante descrición, que Elvira/Antígona é unha figura que racha con todos os trazos considerados, desde a perspectiva social, como femininos, mais realmente non é así. María Xosé Queizán fai que esta postura conviva harmonicamente co amor, coa dozura ou a compaixón, de tal maneira que tales elementos non sexan opostos entre si. “Gústame a dignidade e o amor” (Queizán 2008, 58) afirma Elvira/Antígona recollendo, nesta breve frase, as características da súa personalidade.

Malia que María Xosé Queizán nos mostre a dúas mulleres tan diferentes entre si, en ningún momento constrúe a dicotomía “muller boa /vs/ muller mala” que en determinadas ocasións se representou na literatura. Aldena e Elvira non son opostas en termos absolutos, apenas poden ser identificadas como diferentes. De feito a propia autora fala destes conceptos dunha maneira sumamente crítica:

Conforme ao pensamento dicotómico, que se corresponde perfectamente coa ideoloxía patriarcal, unha ideoloxía de carácter xerárquico que presupón a desigualdade e a inxustiza, as mulleres tamén foron divididas e situadas en posicións opostas. Así xorde na concepción relixiosa Eva ou María ou na profana , a Puta ou a Honrada, a muller pública e a privada (Queizán 2000, 103).

Aldena corresponde completamente ao concepto de muller “privada” mentres que Elvira/Antígona convértese nunha muller “pública”. En ningún dos casos ningunha delas é censurada pola súa elección. De feito, durante as honras fúnebres

que recibe Elvira/Antígona, Aldenaponse de parto e pon fin ao texto teatral co berro “Quero parir a liberdade!”.

Tamén resulta de interese a relación que se establece na obra entre Sisnando e Elvira/Antígona. Este personaxe correspóndese, na obra de Sófocles, con Tiresias. Con todo, na traxedia grega, mentres Tiresias só aparece para advertir a Creonte das consecuencias das súas decisións, Sisnando intenta persuadir a Elvira/Antígona de que case co seu curmán Roi. Estas tentativas, que se producen en dúas ocasións, facilitan que a protagonista expoña as súas reivindicacións. Desta maneira o prelado convértese nun personaxe chave para a construción do aparello ideolóxico da obra.

O discurso feminista non fica limitado a estes puntos. A autora emprega o devir cotián como medio para incluír a súa crítica. Sobre todo nos primeiros actos recrea conversas privadas nas que se fan evidentes os roles de xénero que pretende por en evidencia. A través destas conversas, de carácter frívolo, reforza aínda máis a súa crítica:

FRUELA

(...) Vós, as mulleres, sempre presunciosas, falando de vestidos, preocupadas polos atavíos...

ALDENA

É moi diferente. Nós vestímonos para agradar aos homes, para seducirvos. Unha vez que nos convertemos en esposas, contemplamos desde as xanelas das casas a vosa solemne ascensión polas escaleiras do pazo, da catedral do castelo..., vestidos con roupaxes distintas en cada caso, adubados para as correspondentes cerimoniais. A indumentaria anuncia quen sodes. Para nós a roupa é unha chamada. Enfeitamos o corpo para vos encantar.

(Queizán 2008, 32)

Aquí vemos unha rebelión contra os roles de xénero que crea a vestimenta. Este diálogo en concreto non é unha peza imprescindible para o funcionamento do argumento, mais actúa como engadido crítico ao discurso feminista que se desenvolve ao longo da obra. O mesmo acontece co seguinte fragmento:

ELVIRA

Ira non nos falta, pero non temos armas e non participamos nas cousas da guerra. Non se nos permite loitar.

FRUELA

Tedes que parir e criar fillos. A vosa é unha obriga distinta.

(Queizán 2008, 32).

Neste breve diálogo observamos como se pon en dúbida a función social das persoas segundo cuestións de xénero. Estas afirmacións tan rotundas por parte de Fruela procuran chamar a atención do espectador, ou lector, perante a inxustiza que se comete coas mulleres.

Pode resultar curioso que o home do que está namorada Elvira/Antígona responda con esas afirmacións. Mais segundo puidemos constatar na entrevista realizada á propia autora, esta maneira de pensar responde a que a obra está situada no século XI o que impedía concibir a Fruela doutro xeito. Ademais en ningún momento podemos comparar a súa actitude coa de Roi ou Oveco que se senten gravemente ofendidos polo atrevemento de Elvira/Antígona.

Polo visto até agora podemos concluír que *Antígona* é unha obra que inclúe o discurso feminista dunha maneira consciente. María Xosé Queizán, escolle deliberadamente o mito de Antígona para introducir a protagonista nun mundo principalmente masculino. A concepción dunha muller que “aliena” un mundo de homes permite o cuestionamento dun sistema patriarcal. Ademais disto, a relación que existe entre os personaxes, e a contraposición dos seus trazos, remarca as características e o ideario de Elvira/Antígona. Podemos ver, desta maneira, como diferentes mecanismos interactúan entre si para a construción dun discurso feminista dentro dun texto teatral.

CONCLUSIÓNS

A finais do século XIX os escritores rexionalistas iniciaron a lenta andaina de completar o sistema literario galego incorporando o teatro. Con todo, debido á situación diglósica que imperaba nese momento histórico, o teatro encontrou grandes atrancos para a súa representación e publicación. Estas dificultades, xunto coas complicacións que as mulleres encontraban para accederen á educación, tiveron como consecuencia que houbo un número reducido de escritoras galegas a comezos do século XX. A día de hoxe apenas podemos citar o nome de Dolores del Río Sánchez Granados, a Madre Margarita, Carmen Prieto ou Herminia Fariña Cobián como primeiras dramaturgas. Malia que estas voces femininas atoparon un oco entre a maioría masculina, non foron as pioneiras do discurso feminista no teatro galego. Todas elas, independentemente da ideoloxía que defendían, produciron a súa obra dentro dos límites dos esquemas patriarcais.

Foi precisamente grazas á renovación teatral realizada por algúns membros das Irmandades da Fala que hoxe contamos con testemuños de calidade literaria no teatro anterior ao 1936. Foron homes os que lograron que co seu traballo subisen á escena, en Galiza, temas coma o divorcio, o adulterio, a emancipación da muller ou a liberación sexual. Estes textos dramáticos escritos nun período comprendido entre 1920 e 1923, agás *Branca*, de Luís Manteiga, gardaron algúns trazos comúns. Podemos ver pois como en todas elas, ademais de aparecer unha personaxe feminina imprescindible, tocaron dun xeito explícito, ou implícito, temas que eran difíciles de tratar naquela altura. Moitos críticos, tanto pertencentes ás Irmandades como alleos a estas, non aprobaban este tipo de reivindicacións nos palcos polo que non dubidaron en deixar patente a súa postura. Esa visión disidente supuxo nalgúns casos, como en *Donosiña*, de Xaime Quintanilla, que a obra ficase esquecida e que non se puidese coñecer até finais do século pasado.

O traballo dos “irmandiños” máis liberais viuse truncado pola desaparición do Conservatorio Nacional de Arte Galega. Aínda que durante a II República Castelao procurou unha renovación do teatro, todos os proxectos ficaron cancelados co inicio da Guerra Civil de 1936. Á causa disto non se chegou a publicar, no seu momento, *Branca* de Luís Manteiga. Este texto dramático foi o máis significativo dos que podemos atopar antes do levantamento franquista, tanto pola modernidade da trama como polos elementos estruturais.

Despois do longo silencio das primeiras décadas da ditadura, non foi até os anos setenta, co comezo da democracia, cando apareceron de novo as primeiras reivindicacións feministas. Malia que nos seus inicios foron protestas de carácter político logo xurdiron agrupacións culturais que promoveron este discurso ideolóxico. Neste contexto histórico comezaron a escribir as primeiras dramaturgas feministas. Con todo, como puidemos constatar, sufriron diversas dificultades. Dentro destas complicacións no só destacamos a situación sociopolítica, senón tamén o feito de que o teatro é un dos xéneros literarios menos traballados. A semellante situación, xa complexa de por si, cómpre engadir o feito de que a literatura escrita por mulleres era, e é, escasa. Como consecuencia, o número de dramaturgas aínda é bastante reducido na actualidade. Por suposto, hai que ter en conta que non todas elas teñen unha ideoloxía feminista polo que os textos destas características aínda son menos numerosos.

Coa obra de María Xosé Queizán, *Antígona*, puidemos estudar, nun caso práctico, o funcionamento do teatro como vehículo do feminismo. Partimos do coñecemento de que a autora era unha das maiores representantes deste discurso ideolóxico en Galiza, polo que sabemos previamente que incluíu determinadas reivindicacións dun xeito consciente. Do estudo deste texto dramático puidemos tirar varias conclusións.

Para comezar, a escolla do mito de Antígona supuxo dunha maneira intrínseca unha crítica contra o sistema patriarcal representado noutros mitos grecolatinos dos que temos constancia na actualidade. Atopamos pois un fondo simbolismo na elección da temática. En segundo lugar non podemos esquecer a importancia dos diálogos como medio para expresar o discurso ideolóxico. A través deles os personaxes mostran o seu xeito de pensar e crean unha ligazón de simpatía ou antipatía co público. Desta maneira Queizán pode valerse das palabras da heroína para construír un discurso argumentado. Pola contra, como recurso de deslexitimación, os antagonistas apenas empregan argumentos e basean as súas opinións en prexuízos. Tamén foi posible comprobar que a relación entre os diferentes suxeitos da obra é un punto moi importante para a construción da personalidade de Elvira/Antígona. Mediante este recurso faise unha reivindicación da igualdade, se nos centramos na relación con Fruela; ou unha exaltación da heroicidade, se a comparamos con Aldena. Ademais disto, Queizán non dubida en empregar elementos cotiás para exercer unha crítica dos roles de xénero. En conxunto, estes elementos conforman os engraxes

necesarios para que se vehicule, dun xeito, eficaz o discurso feminista que procura defender a autora.

Con este traballo de investigación puidemos mostrar que existiron obras feministas escritas, e mesmo representadas, antes do ano 1936. Malia que nun comezo poderíamos pensar que este discurso ideolóxico foi promovido principalmente por mulleres, foi posible comprobarmos que, no caso do teatro galego, as primeiras reivindicacións viñeron da man de homes que foron criticados polo seu labor. Achegámonos a estes texto dramáticos pioneiros, nalgúns dos casos, foi unha tarefa un tanto complicada. Determinadas obras, como *María Castaña*, de Emilio Álvarez Gimenez, ou *María Rosa*, de Gonzalo López Abente, só contan cunha edición difícil de conseguir, polo que tivemos que recorrer a fontes secundarias ou a fotocopias dos orixinais da Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” desta Facultade.

Podemos concluír que a recuperación do teatro na Galiza, iniciada no ano 1882, desde a perspectiva da ideloxía que estamos estudando, aínda a día de hoxe non alcanzou a súa plenitude. En consecuencia, o teatro feminista na actualidade, lonxe de contar cunha produción ampla, atopa innúmeros atrancos para a súa publicación e representación. A crítica comeza a achegarse a estas escritoras e escritores, máis aínda falta moito que facer.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Álvarez Giménez, Emilio (1984). *Mari Castaña. Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 102.

Bar Cendón, Mónica (2010). *Feministas galegas: claves dunha revolución en marcha*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Bárcena, Dorotea (1994). *Mullieribus. Revista Galega de Teatro*, nº 10.

Becerra de Becerreá , Afonso (2007). *Dramaturxia. Teoría e práctica*. Vigo: Editorial Galaxia.

Carré Aldao, Uxío (2006). *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".

Castro, Rosalía de (1982). *En las orillas del Sar*. Alicante: Nueva Generación Editores S.A..

____. "Costumbres gallegas" (1881). *El Imparcial*, Madrid, 4.4.1881.

Cerqueira Ogando, Vanessa (2011). "Biografía de María Xosé Queizán." *Cara a unha poética feminista. Homenaxe a María Xosé Queizán* : 257-261. Web. 2013.

http://www.poesiagalega.org/uploads/media/cerqueira_ogando_2011_queizan.pdf.

Fernández Vázquez, José María (2009). "La construcción del personaje femenino en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos ejemplos". *Espéculo. Revista de estudios literarios*.. Universidad Complutense de Madrid. Web. 2013.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/perfeme.html>.

González Fernández, Helena (2002). "Encrucilladas identitarias sobre xénero, nación e literatura." *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. Vigo: Editorial Galaxia. 241-250.

Liébana Collado, Alfredo (2009). "La educación en España en el primer tercio del siglo XX: la situación del analfabetismo y la escolarización" Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. Web. 2013.
<http://www.umer.es/images/doc/n58.pdf>

López Abente, Gonzalo (1928). *María Rosa*. A Coruña: Editorial Nós.

López Silva, Inmaculada (2011). "Teatro galego e muller, teatro de mulleres e Galicia." www.culturagalega.org. Consello da Cultura Galega. Web. 2013.
http://www.culturagalega.org/album/docs/doc_221_02.pdf.

Manteiga, Luís (2003). *Teatro galego / Luís Manteiga* ; prólogo de Francisco Fernández del Riego ; edición e estudio de Laura Tato. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.

Porto Rei, Farruco (1927). *A tola do Sobrán*. A Coruña: Nós, Publicacións Galegas e Imprenta.

Queizán, María Xosé (2008). *Antígona. A cartuxeira. Neuras*. Vigo: Editorial Galaxia.

_____(2004). *Non o abras como unha flor (Poesía reunida 1980-2004)*. Vigo: Edicións Xerais.

_____(1983). "Presentación." *Festa da palabra silenciada*: 1.

Quintanilla, Xaime (1997). *Donosiña drama en tres autos e un prólogo / Xaime Quintanilla*; introducción, edición y notas de Laura Tato. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".

- Reimóndez, María (2010). "Por min e polas miñas compañeiras", en II Encontro Cidade da Coruña. Mulleres na literatura. A Coruña: Concello da Coruña. 9-25.
- Risco, Vicente (1920). *Teoría do nacionalismo galego*. Ourense: Imp. de la Región.
- Shiva, Vandana (1995). *Abrazar la vida: mujer, ecología y supervivencia*. Madrid: Horas y horas.
- Suarez Briones, Beatriz; Martín Lucas, María Belén; Fariña Busto, María Jesús (eds) (2000). "Parir o pensamento." *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Barcelona: Editorial Icaria. 103-119.
- Tato Fontaiña, Laura (1999). *Historia do teatro galego (Das orixes a 1936)*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- ___ (1996). *O teatro galego e os coros populares 1915-1931*. Universidade da Coruña. Web. 2013.
http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1075/8/TatoFontainaLaura_2_opt.pdf.txt
- ___ (1997). *Teatro galego 1915-1931*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Torres, Xohana (1965). *A outra banda do Iberr*. Vigo: Editorial Galaxia.
- ___ (1968). *Un hotel de primeira sobre o río*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Vieites, Manuel Francisco (2007). *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego no aniversario de a estrea de "A fonte do xuramento", Galicia 1882-2007*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Vilar Ponte, Antón (1998). *Entre dous abismos. Nouturnio de medo e morte / Antón Villar Ponte ; introdución, edición, tradución e notas de Emilio Xosé Insua*

López ; ilustracións de Saúl Otero. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral
"Francisco Pillado Mayor".

ENTREVISTA A MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

(17 de xuño de 2013)

- Que podería dicirnos do teatro como xénero social?

Persoalmente considero que o teatro é o máis importante dos xéneros. Consta de varios elementos que o dotan desta importancia: temos un público que recibe unha información dunha maneira rápida. Ademais acudir ao teatro é un acto social, polo que a reacción dos demais presentes na sala propicia que chegue a mensaxe dun xeito eficaz. Pola contra a lectura é un acto individual e solitario. Nesta liña o teatro é un xénero moi eficiente para calquera tipo de reivindicación.

- Considera o teatro unha “arma” útil para o feminismo?

Para o feminismo, ao igual que para outras ideoloxías, todo sistema de comunicación é útil. O problema é que actualmente non se fai moito teatro e moito menos feminista. Os medios de comunicación e internet teñen moita forza e son medios máis accesibles pero non achegan a “presenza física” que proporciona o teatro. Calquera idea que se queira facer valer, ou facer sentir, atopa un medio máis eficaz neste xénero.

- Cre que houbo unha evolución positiva do teatro feminista nos últimos anos?

Hai xente que está facendo teatro que ten en conta a situación das mulleres. É unha maneira de pensar que está máis no mundo actual e polo tanto tamén no teatro. Se entendemos o feminismo como un xeito de acabar co patriarcado, neste sentido actualmente hai máis accións ca antes.

- Que move a Antígona a loitar contra o poder establecido?

Antígona, xa desde Sófocles, é unha muller reivindicativa. Porén a grande diferenza é que a miña é unha Antígona política. No momento en que morre Fruela ela está disposta a levantarse en armas. Ela defende a vida por un lado, mais tamén a dignidade. Podemos dicir que o detonante é unha cuestión privada que se liga, de maneira inevitable, a unha cuestión política e, polo tanto, pública.

- Por que sitúa esta obra na Idade Media?

Quería situar a Antígona nun momento clave da nosa historia e decidín incluíla no momento en que Galiza perde a independencia.

- Poderíamos considerar ao personaxe de Fruela machista?

Non podemos esquecer que é unha obra situada no século XI polo que Fruela é un home que responde ás características sociais da súa época. Con todo, en ningún momento o seu xeito de actuar é comparable ao de Oveco.

- É *Antígona* unha obra que foxe dos esencialismos?

Efectivamente. Elvira rebélase contra os estereotipos de xénero. É unha obra que defende o culturalismo e procura afastarse de esencialismos.

- Supón o suicidio del Elvira/Antígona unha derrota do patriarcado?

O suicidio neste caso é un xeito de triunfo. A Elvira, como heroína, non lle quedaba outra opción para saír vitoriosa dunha situación humillante. É o único xeito que ten de retirarlle a gloria a Oveco. Hai que lembrar que ela non se deixou someter cando estaba viva e non quería permitir que decidise sobre a súa morte. Ademais o suicidio é ir en contra da relixión e das normas. É un acto de rebeldía. Nese sentido si que supón unha derrota para o patriarcado.