

Teatro histórico:

*construcción dramática
e construcción nacional*



IOLANDA OGANDO



BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Teatro histórico: *construcción dramática* *e construcción nacional*



IOLANDA OGANDO

Deseño da Capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:
DAVID RUBÍN: “Sen título” (2004).
Lapis, papel e tinta da China sobre papel,
escaneado e con cor infográfica

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»
<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© IOLANDA OGANDO GONZÁLEZ

DOI:
<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497491173>

VERSIÓN IMPRESA
ISBN

84-9749-117-3

Depósito Legal:
C - 2276/2004

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:
ANTONIO SOUTO

Distribución:
<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons
Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LORENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,
LAURA TATO FONTAÍÑA

IOLANDA OGANDO

TEATRO HISTÓRICO:

CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA
E CONSTRUCCIÓN NACIONAL

Aos meus pais

NOTA INTRODUTORIA:

Este libro ten como orixe a miña tese de doutoramento *O teatro histórico en Galicia*, dirixida pola Dra. Dolores Vilavedra Fernández e defendida en novembro de 2002 perante un tribunal composto polo Dr. Xesús Alonso Montero, o Dr. Juan Manuel Carrasco González, a Dra. Laura Tato Fontaíña, a Dra. Margarita Santos Zas e a Dra. Helena González Fernández.

No entanto, esta obra ofrece modificacións e novas perspectivas que, en moitos casos, foron interesantes suxestións dos membros do tribunal –entre eles quero expresar especial agradecemento a Laura Tato polo interese que mostrou e o ánimo que sempre me deu para editar as miñas investigacións–, ou doutras persoas a quen tamén quero transmitir a miña inmensa gratitude: Francisco Salinas, Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Emilio Xosé Ínsua, Manuel Ferreiro, Xabier Cid e Enrique Santos.

1. CONSIDERACIÓNS XERAIS

1.1. SOBRE LITERATURA E HISTORIA

É frecuente bater con enunciados como ‘literatura histórica’, ‘teatro histórico’, ‘novela histórica’... en monografías, coleccións de quiosques ou traballos académicos. Son diversas denominacións para modalidades xenéricas a que se lle apoñen –máis ou menos *intuitivamente*– determinadas características. A fundamental, que calquera das obras que se inscriba nelas utilice o *pasado* como un dos elementos da súa trama.

Mais cando se analiza máis devagar calquera desas modalidades que *nunha primeira impresión* se consideran históricas, xorde de forma inevitábel unha gran cantidade de preguntas e problemas. Alén diso, existe unha inxente literatura crítica sobre o tema, suscitada certamente por un esforzo continuo por parte de historiógrafos, críticos literarios e escritores para solucionar estas dúbidas. Resulta obvio que non é unha tarefa doada, pois o estudoso sitúase ante dous campos, o da literatura e o da historia –de etéreos límites– que nos conducen directamente á problematización ontolóxica da realidade e do mundo. Non existe, xa que logo, unha solución rápida, sinxela e unívoca para todas as cuestións que aparecen sobre esta terra de ninguén.

As primeiras e máis xerais preguntas agroman no nivel da relación *literatura e historia*. De certo, ninguén considerará estas preguntas fóra de lugar –e de feito non o están–, pero tampouco se

cae na conta do paradoxo que supón –na actualidade e no contexto xeral de funcionamento destas dúas entidades– contrapor historia e literatura. A literatura non é unha ciencia, non investiga, senón que se constitúe ela mesma como obxecto de investigación. A análise da literatura correspóndelle aos críticos, non aos literatos, e é o cerne de disciplinas como as ‘historias da literatura’, a ‘teoría da literatura’ ou a ‘crítica literaria’. Pola contra, a historia non é o *feito* en si, senón que se erixe ante os nosos ollos como unha *ciencia* que estuda *feitos* do pasado. Se se constitúe en *obxecto*, como a literatura, é xa nun nivel secundario, dando lugar á historiografía.

Malia todo isto, non hai xeito ningún de nos substraermos á comparación e delimitación das dúas actividades. Aínda máis: que a cuestión se presente tan a miúdo denota, con toda a certeza, o problema que existe para a súa distinción, provocado non só polo aspecto formal, senón tamén polo ontolóxico da literatura e da historia. Alén disto, súmase ás até agora sinaladas outra dificultade: a suma “indiferenciada” de dous terreos da actividade humana que non só resultan difíciles de delimitar sintagmaticamente no seu estado actual, mais tamén nas súas respectivamente complexas traxectorias ao longo do tempo.

Aínda así, obsérvase na recepción destes dous discursos unha primeira diferenza fundamental que funciona, xa o dicíamos, dunha maneira intuitiva na sociedade: a historia é unha ciencia que se ocuparía do estudo dos feitos verdadeiros acontecidos no pasado; a súa característica fundamental sería a procura da *verdade*; mentres, a literatura sería unha actividade artística que utiliza a palabra para falar verbo de calquera cousa, acontecida, verdadeira ou falsa, e a súa característica esencial sería a *ficción*. De feito, esta é a caracterización que Aristóteles presenta na *Poética* e que tan poderosa e longamente influíu nos preceptistas occidentais posteriores:

Do devandito resulta evidente tamén que a tarefa do poeta non é dicir o que sucedeu senón o que pode suceder e mais as cousas posibles por verosimilitude ou necesidade lóxica. Efectivamente, o historiador e o poeta non se diferencian por se expresaren en verso ou

en prosa (pois sería posíbel poñer en verso a obra de Heródoto e mais non deixaría de ser un certo tipo de historia, con ou sen verso), senón que se diferencian en que un expresa o que sucedeu e o outro, o que pode suceder. Por esta razón a poesía é máis filosófica e nobre que a historia, xa que a poesía expresa máis ben o xeral e a historia o particular (Aristóteles 1999: 77).

A mesma cita de Aristóteles, que marca tan nidiamente a distinción entre historia e poesía, reflicte os problemas que xurdirían ao delimitar os campos e propiedades de ambas. Non parece lóxico que ningún tratadista se preocupase en definir e acoutar dous tipos de discurso se estes non estivesen moi achegados. Amais diso, o mesmo autor di que “non se diferenzan por se expresaren en verso ou en prosa” senón, simplemente polo tipo de acontecementos que relatan cos seus discursos. Ambos os dous tipos de *producción/coñecemento* preséntanse como discursos escritos, e, en moitas ocasións, como discursos narrativos. No entanto, até o século XVIII, a súa relación non foi notabelmente complexa. Será a partir desta data cando as súas concomitancias e diferenzas comezan a ser de maior importancia, principalmente para o corpo de historiadores –neste momento pertencentes na súa maioría á escola xermana– decididos a converteren os seus estudos e traballos en ciencia (Gossman 1990: 228-229; Lozano 1987: 80 e ss).

Mais ante o exceso de confianza positivista na capacidade de chegar á verdade ou de manter un punto de vista obxectivo no discurso histórico, xurdirían novas ideas que cuestionan esas aseveracións. Estas voces poñen en relevo primeiramente a imposibilidade de afastar a historia do historiador. A narración histórica non só reflicte a ideoloxía dende a que se contempla os feitos do pasado, senón que non se pode conformar sen ela: non existe forma ningunha de ollar sen os prexuízos, crenzas ou sistemas de valores que a sociedade lle transmitiu ao observador (Bermejo Barrera 2000: 142). Constatase que a propia visión do mundo é inevitábel en todo discurso construído sobre a realidade, tamén sobre o pasado. Sen teoría non hai feitos que analizar, pois os feitos son obxectos reconstruídos; noutras palabras, ver é sempre un feito cargado de teoría

–*theoryladenness* no termo establecido por Hanson (Lozano 1987: 57). Mais para alén deste influxo cultural e social, verifícase unha segunda influencia de sistema de valores, procedente do sistema académico en que o escritor/historiador se sitúa, que lle infire un método de traballo e unha visión das cousas que tampouco pode ser desprezado. É a influencia do *paradigma* no sentido kuhniiano do termo, isto é, a influencia do modelo científico dominante nun determinado momento por unha cultura, dentro do cal se desenvolven as teorías. Aquelas que non se adaptaren ao paradigma establecido corren o risco de seren consideradas “non científicas”, polo que este define e linda en verdade as características de todos os coñecementos.

A estas dúas conformacións, a sociocultural e a científica, cómpre sumarles unha terceira imbricada con elas: por máis que tente evitalo, o historiador escribe sempre cunha ideoloxía marcada –explícita ou non–, polo que establece –mesmo que sexa inconscientemente– criterios parciais á hora de seleccionar e relatar os feitos do pasado (Bermejo Barrera 2000). O carácter mediatizado do discurso histórico foi xa sinalado polos relevantes traballos de Hayden White. Así por exemplo, no seu libro de 1973, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, indica que o discurso histórico non só está influído pola ideoloxía do historiador, senón tamén pola forma de facer historia do momento, ademais de ser un instrumento para a conservación de certos valores do grupo social produtor do discurso (1992: 13-14).

Por tanto, se nin a forma narrativa nin o carácter ontolóxico lle confiren á historia a súa especificidade, restaríanos só por crer que a súa singularidade reside na forma interna do propio discurso. Noutras palabras, debería ser posíbel achar e recoñecer marcas, *shifters* –en palabras de Roland Barthes (1982)– que permitan distinguir o histórico doutro tipo de discursos, nomeadamente do ficcional. As marcas de veredición son entón o obxecto de análise na procura da especificidade da historia. Émile Benveniste (1970) é un dos estudosos que tenta delimitar os tipos de marcas diferenciadas dos dous discursos. Para el a narración histórica exclúe toda forma lingüística *autobiográfica*; o locutor non está implicado no discurso,

polo que non poderán aparecer partículas do tipo *eu, ti, aquí, agora* etc., que fagan referencia á súa persoa ou á súa situación comunicativa. A obxectivización do discurso verase aumentada e confirmada pola inclusión de documentos, decisións, notas a rodapé etc., que permiten non só verificar senón tamén referencializar os obxectos narrados polo discurso histórico. A narración que non é histórica, e que el denomina simplemente “discurso”, poderá incluír todas as referencias deícticas, e utilizará tempos diferentes aos da narración histórica, máis encadrados no presente e no futuro –tempo que nunca poderá aparecer na narrativa histórica.

Porén, no seu traballo do 1982, Barthes analiza estes *shifters* para concluír finalmente que non son marcas específicas do discurso histórico. En efecto, a práctica demostra que resulta imposíbel establecer un lindeiro claro e definitivo entre un e outro discurso. Nun texto de carácter histórico e noutro de carácter ficcional atópanse marcas distintas que funcionan como orientadores xenéricos de lectura. Pero, fóra dos extremos, existen moitos textos ambiguos que ofrecen serias dificultades para se encadraren nun ou noutro¹.

Derrubados todos estes posíbeis piares da distinción entre discurso histórico e discurso literario, asentouse definitivamente a dúbida sobre o carácter dos obxectos referidos polo discurso histórico e polo

¹ Relacionado con este asunto, Cabo Aseguinolaza (1996: 95-96) cita e explica a investigación de Murray Hayward –*Genre recognition of history and fiction*– como exemplo disto que agora falamos. Explica que Hayward, despois de escoller varios fragmentos de obras históricas e novelísticas pouco coñecidas, fixo probas de recoñecemento dos textos cun grupo de lectores de boa formación cultural, que souberon na súa maioría adscribilos ao xénero a que pertencían. Máis Cabo matiza e contextualiza os resultados: “...a nadie se le oculta que una conclusión de esta índole es cuando menos precipitada. Dos aspectos de la prueba nos ayudan a comprobarlo. El primero tiene que ver con la selección de *corpus* de textos: son todos de autores americanos, fueron escritos entre 1900 y 1975 y se descartan cuidadosamente los pertenecientes a géneros ambiguos como puedan serlo la novela histórica, la novela postmoderna, la autobiografía, las memorias, diarios etc. [...] El otro aspecto destacable se refiere a las razones que las personas sometidas al experimento aducen para justificar sus decisiones sobre los fragmentos. Así, por ejemplo, la identificación de la presencia de estilo directo, de nombres propios o de marcas gramaticales de primera persona con el carácter ficticio del texto al que pertenecen es argüida por un buen número de los participantes, y además con buenos resultados por lo general”. O exemplo que ofrece este profesor é, sen dúbida, moi valioso. En primeiro lugar, pola constatación de que, a nivel teórico e a nivel práctico, tanto para o autor do traballo como para as persoas enquisadas, é o criterio establecido por Ranke e a súa escola o que aínda hoxe en día predomina á hora de distinguir o discurso histórico do literario. En segundo, pola necesidade que sente Murray Hayward de demostrar que historia e literatura son discursos diferenciados a nivel formal, inquantaz a que agocha a consideración da súa *non-distinción* en moitos estudos do século XX.

discurso literario —o estatuto do real e do ficcional; do verdadeiro e do falso. Por isto, a maioría dos autores que se achegaron a estes aspectos concluíron a imposibilidade de establecer unha distinción efectiva e clara entre historia e narración a nivel formal. Tamén Hayden White é desta opinión, e é adoito lembrado e citado o seu artigo “The historical art as literary artefact”, onde demostra o vencellamento que existiu dende sempre entre os dous discursos. Mais xa moitos anos antes o historiógrafo Collingwood facía a seguinte reflexión:

Aquí llega a su punto culminante la semejanza entre el historiador y el novelista. [...] Cada uno de ellos se interesa por construir una imagen que es, en parte, narración de acontecimientos y, en parte, descripción de situaciones, exposición de motivos, análisis de personajes. Cada uno de ellos se propone hacer de esta imagen un todo coherente donde cada personaje, cada situación, está tan ligada al resto que este personaje en esta situación no puede menos de actuar de esta manera y no podemos imaginarlo actuando de otra. La novela y la historia tienen que ser igualmente coherentes, nada es admisible en ninguna de ellas si no es necesario, y el juez de esta necesidad es en ambos casos la imaginación. Tanto la novela como la historia son auto-explicativas, auto-justificantes, son el producto de una actividad autónoma o auto-autorizante; y en ambos casos esta actividad es la imaginación *a priori*.

En cuanto obras de la imaginación no difieren el trabajo del historiador y el del novelista (Collingwood 1952: 238).

E non só dende a historiografía, tamén dende a perspectiva da teoría literaria, Villanueva chega a unha conclusión semellante:

La única diferencia que se puede registrar entre textos como los mencionados y los pertenecientes a la historiografía de la época atañe a la cualidad de sus respectivas sustancias de contenido. La novela —que no puede todavía ser llamada así, ni de ninguna otra forma pues no hay una palabra específica para ella— es ficción (*plásma*) (Villanueva 1991: 116-117).

A profusión de citas e opinións que se teñen verquido até o momento é enorme e lévanos a concluír que a fronteira entre a historia e a ficción non é tan nidia como semella no seu funcionamen-

to práctico. Os críticos dubidan do estatuto ontolóxico do narrado pola historia porque, para alén da consideración do que é realidade ou mentira, abóndalles con indicar que o discurso histórico se descobre mediatizado por algunha ideoloxía, interesada e cargada de silencios –tantos ou máis que os feitos que se narran. Aliás, conséntase que a historia é unha narración, a forma de intelixibilidade do pasado na sociedade. E, finalmente, cando se procuran as marcas de historicidade que distinguen o discurso histórico da literatura, descóbrense que ningunha é tan clara e contundente como para poder establecer límites claros.

Malia todo, é innegábel que a historia e a literatura seguen a funcionar como discursos únicos e diferenciados na sociedade. A súa separación é real e verdadeira: abonda con ollar os programas do ensino, a división feita nos andeis das librarías, a credibilidade e as expectativas que un libro de historia e outro de ficción provocan. En realidade, xeralmente non se procura con este procedemento de definición e comparación restarlle validez á historia, senón simplemente pór en relevo que non se pode ter unha confianza cega na súa obxectividade e asepsia. Pola contra, esta demostración non só non a invalida como discurso social, senón que a insire no seu tempo e no seu espazo, tanto no nivel do produtor como no do receptor. Ben é certo que hai moitos autores, principalmente escritores literarios, que reivindicán a literatura como fonte de coñecemento do pasado máis completa e verdadeira que a historia. Baséanse fundamentalmente no marcado carácter ideolóxico que a historia, como discurso oficial próximo ao poder, mantivo dende as súas orixes². Mais aínda así, a consideración resultante é a da utilidade e necesidade do coñecemento que proporciona a historia que, lonxe de se invalidar pola constatación da súa *humanidade*, sae reforzada polos instrumentos de análise e control que sobre ela se poden aplicar.

Contodo, aínda non dispomos do mecanismo que permita establecer os criterios para incluírmos un texto nun ou noutro tipo de discurso. O funcionamento da historia e da literatura depende

² Volveremos sobre este aspecto ao describir as funcións do teatro histórico.

dunha serie de factores que non son nin a súa especificidade discursiva nin o carácter ontolóxico das súas afirmacións. A solución intúese nunha das ideas que sobre este tema proporciona Jean Molino ao sinalar que é “l’intention de l’auteur et de ses lecteurs ou auditeurs, ce qu’on pourrait appeler la typologie pragmatique du récit” (1975: 204). Esta mesma perspectiva é a de Villanueva (1991: 125), aínda que deixa o papel pragmático exclusivamente nas mans do lector. É dicir, sen lle tirar importancia á intención do autor, coida que o lector será quen finalmente sitúe o texto do lado do real (histórico) ou da ficción (literario). A diferenza entre o discurso histórico e o literario é pragmática. A caracterización de ambos os dous discursos provén do pacto que se establece ao defrontarse a eles: no caso da literatura o pacto de ficción leva cara á suspensión da busca de verdade ou coincidencia cos referentes externos. O texto pervive pola súa propia coherencia, non pola que manteña co referente externo e común para o lector. De novo estamos a distinguir literatura e historia como discursos, pero desta vez con mecanismos moito máis achegados ao seu carácter referencial na sociedade. Con efecto, a historia e a literatura son discursos diferentes porque así o entende o colectivo en que se producen, tanto por parte do autor como do receptor. Este é o que finalmente sitúa e clasifica os textos onde corresponder.

A literatura non é o mesmo que a historia, e o seu funcionamento na sociedade actual é diferente ao do discurso dos acontecementos pasados. Pero cómpre, no entanto, lembrar e comprender que os dous tipos de discurso non se afastan polas súas características formais nin polo estatuto ontolóxico dos obxectos de estudo dun e doutro. A separación provén da vontade que ten o autor cando escribe, e da recepción –o horizonte de expectativas, o pacto de lectura...– dependente do público. O mesmo conclúe Celia Fernández Prieto cando tenta fixar a diferenza entre estes dous discursos, introducindo ademais un apoio teórico de grande interese:

Historia y Literatura son sistemas de modelización secundarios [...] Es decir, se trata de modalidades de comunicación que se definen y

se reconocen por su función socio-cultural, y que se construyen mediante un doble código: el código lingüístico común y otro código específico fijado por la propia comunidad que crea, define, interpreta y usa esta clase de discursos. La función socio-cultural así como la codificación de sus propiedades discursivas varían según se transforman los contextos históricos y los presupuestos culturales, científicos, estéticos e ideológicos de esa comunidad. Por tanto, el atributo de “histórico” o “literario” aplicado a un texto es una sanción pragmática, relativa al contexto cultural en que se relata. De ahí que las calificaciones de los discursos se transformen y lo que en un tiempo se acepta como histórico, en otro se catalogue como literario (Fernández Prieto 1998: 38).

Segundo a teoría de Walter Mignolo (1978), o código lingüístico organízase orixinalmente nun sistema primario de prácticas comunicativas orais e cotiás en que os roles do emisor e do receptor son intercambiábeis. No segundo sistema de modelización secundaria o emisor e o receptor non teñen papeis indistintos, ben por ser unha comunicación oral unidireccional como unha conferencia, unha aula...; ben por ser unha comunicación escrita. Dentro deste segundo sistema é onde se inclúen a literatura e historia. Son formacións discursivas que se constitúen en textos, entendendo por textos “cualquier forma discursiva verbo-simbólica, que se inscribe en el sistema secundario y que, además, se conserva en una cultura” (Mignolo 1978: 56). Pero, á parte de seren estruturas verbo-simbólicas que en principio teñen procesos e mecanismos diferenciados, o que finalmente os sitúa nun ou noutro discurso é a recepción, como “proceso individual pero dependiente de la colectivización de las normas”, colocando o discurso en “cualquiera de los órdenes posibles” (Mignolo 1978: 58).

Finalmente, estamos perante unha cuestión de produción e recepción a nivel xenérico. Quere isto dicir que, como os xéneros, a literatura e a historia son sistemas de emisión e comprensión que posibilitan e limitan a escrita dun ou doutro tipo. Eses xéneros, a súa constitución e transformación teñen un marcado carácter socio-histórico, como indica no seu interesante estudo Fernández Prieto (1998: 23). Neste sentido, os dous eidos funcionan a modo de

supra-xéneros que son producidos e recibidos en función dunha serie de trazos sincrónicos e diacrónicos. É dicir, a condición histórica dos xéneros favorece e limita asemade a súa recepción. Todorov (1988: 38) sinala un aspecto moi importante sobre este tema: os xéneros funcionan ao nivel do receptor, aínda que este non sexa consciente. Así pois, todas as marcas xenéricas procedentes tanto da parte dos produtores como das institucións ou da parte dos receptores e os códigos, son as que finalmente inscriben os textos nunha ou noutra modalidade.

O interese que para o noso estudo teñen estas conclusións é evidente. Ao concluír que a diferenza é de carácter xenérico –entendendo por isto a delimitación no proceso de escrita e recepción dun texto literario– ábrese unha vía de grande axuda para distinguir teatro, novela e historia. No caso das dúas últimas, narrativa histórica e narrativa ficcional, o criterio xenérico pode apoiar fundamentalmente verbo da recepción e non tanto con respecto á produción. Mais no caso do teatro, as delimitacións xenéricas no proceso de produción están moito máis marcadas, nomeadamente polo seu destino escénico final. Ben é certo que as clasificacións e delimitacións en xéneros foron cuestionadas no último século, mais é incontestábel que o xénero teatral segue vixente tanto no eido da produción como no da recepción. E, como é doado de comprender, as condicións impostas polo sistema xenérico á hora de escribir teatro ou historia son moi diferentes. A nivel xeral, o lector que podería chegar a recibir como historia unha novela se non coñece os referentes externos e axeitados, dificilmente vai confundir unha peza de teatro –aínda que teña un carácter marcadamente histórico– cun texto histórico. A modalización do narrador é necesaria no discurso histórico, que nunca poderá facer intervir directamente os protagonistas dos acontecementos sen a súa mediación. Neste sentido, o proceso é relativamente semellante na novela –sexan os feitos ficticios ou históricos. Fronte a isto, o narrador-modalizador é imposible na obra dramática, creación caracterizada pola inmediatez; noutras palabras, caracterízase polo “estilo directo «libre» -es decir, no regido por «voz» superior alguna– de los diálogos” e asimesmo pola

linguaxe “necesariamente «impersonal» de las acotaciones” (García Barrientos 2001: 42).

Atendendo a isto, o teatro comporta unha serie de trazos inherentes coñecidos polo público que impiden que este poida confundir, nin sequera a primeira vista, o teatro coa narrativa histórica, sexa ficcional ou non.

Estas conclusións axudarannos, daquela, a situar o inicio do noso estudo: o xénero teatral inclúe un determinado tipo de textos, e dentro del, o subxénero do teatro histórico abranxe aqueles que, gardando as condicións xenéricas de toda a escrita dramática, recolle, de forma moi variada, elementos procedentes do discurso da historia.

1.2. SOBRE AS CARACTERÍSTICAS DO TEXTO DRAMÁTICO

Malia termos máis ou menos clara a distinción fundamental de carácter xenérico entre teatro e historia, até aquí obviamos o problema que ten en si propia a definición de “teatro”. Nas reflexións anteriores, falamos dos problemas de delimitación de dous discursos narrativos de carácter escrito e, a estas alturas, moitos lectores terán reparado en que, se agora falamos de teatro..., que ocorre coa indispensable finalidade escénica? A que se refire o concepto *texto dramático*? Que características ten? Finalmente, cal é o obxecto de estudo? Cómpre, xa que logo, ir do máis xeral ao particular, precisando a terminoloxía dramático-literaria e deixando, por un momento, o termo “histórico/a” en suspenso. Despois de establecidos e aclarados todos estes termos, caracterizaremos e, se for o caso, definiremos cada un dos termos en relación ao seu tema “histórico”.

Os problemas terminolóxicos dos conceptos englobados polas expresións “teatro”, “obra teatral”, “texto escénico”, “texto espectacular”, “texto dramático”, “drama” etc., son múltiples e veñen perseguindo a teoría teatral dende hai tempo. Tamén as diversas propostas de síntese e solución. No noso caso, seguiremos a última proposta de García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de*

teatro, coa axuda doutros importantes estudos, claro está; plano que cubrirá terminoloxicamente a primeira parte do libro permitiúndonos facer unha achega sistemática e coherente aos *novos* conceptos aquí tratados: “drama histórico”, “teatro histórico”...

Fique así entendido que nos postulamos “escenocéntricos”, entendendo que o teatro é a “actuación por excelencia” (García Barrientos 2001: 32). A conformación fundamental do teatro provén das súas convencións representativas: primeiramente, da necesaria presenza no tempo e no espazo dos dous “suxeitos” imprescindíbeis da comunicación teatral: actor e público; en segundo lugar, do necesario desdoblamento de cada un dos “elementos representantes” que, ao mesmo tempo que *son*, se converten nun *outro representado* (2001: 29). Consideramos, así pois, o *drama* como “el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados. [...] ...se puede concebir el drama como *la acción teatralmente representada*”³. Como este mesmo autor sinala, esta concepción significa que non só se considera todo o representado nin o significado sen máis, senón o que se representa dunha maneira, dun “modo” característico: “el propio del teatro”(2001: 29). Neste marco, García Barrientos describe unha estrutura xeral para situar o drama no proceso teatral (Escenificación → Drama → Fábula), onde o drama é o punto de intersección entre o contido diexético –o coñecido normalmente como “argumento”– e a escenificación propiamente dita. Así, o drama resultará “la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa” (2001: 30)... Drama será, polo tanto, a concepción xeral de todo o espectáculo onde xogan un papel fundamental catro elementos: actor, público, espazo e tempo, os catro piares que analizaremos con profundidade para tentar caracterizar con propiedade as obras teatrais de asunto histórico e, asemade, a relevancia desas características nas obras históricas da literatura galega.

³ A itálica é do autor.

De por parte, é imposíbel estudar un drama na súa totalidade porque dificilmente se pode evitar o seu carácter efémero. Desta maneira, deberemos achegarnos e utilizar os diferentes tipos de textos –que se converten en documentos– para coñecer o teatro. Isto implica que os nosos estudos se verán condicionados non só polo momento histórico en que se produciu o drama, senón tamén polas condicións do sistema teatral, sempre moi *dependente*, polas súas peculiares características de produción, de elementos externos á creación artística.

Non é difícil entender que o sistema teatral galego se desenvolveu sempre en precario, razón que non só impediu a representación de moitos espectáculos⁴, senón que tamén condicionou á produción textual de moitos autores, causando, con toda seguridade, a case total ausencia, até hai ben pouco, de persoas dedicadas de maneira constante ao teatro. Compréndese entón que é difícil chegar á análise de verdadeiros “textos dramáticos” no sentido que lle dá García Barrientos (2001: 33). Mais este mesmo autor sinala que existen dúas maneiras de plasmación dun drama, o espectáculo e a obra literaria (2001: 41), sendo esta última a maneira esmagadoramente maioritaria para a conservación do “drama” na literatura occidental. Tendo en conta todos estes factores que, aínda que heterónomos, inflúen decisivamente na forma e na vida do sistema teatral, e mesmo permanecendo moi conscientes da importancia deste *destino* da obra literaria teatral, non podemos deixar de matizar as afirmacións de García Barrientos e achegarnos á perspectiva de Juan Villegas en *Nueva interpretación del texto dramático* (1991), que camiña cara a unha solución un pouco menos categórica. O autor chileno salienta que as obras teatrais⁵ son literatura e que, xa que logo, teñen un sentido en si mesmas (Villegas 1991: 6). Aínda sen esquecer a relación que se establece entre esa particular forma de creación literaria e o seu destino escénico, o texto dramático é unha “clase de texto literario” (*ib.* 1991: 6) que pode recibirse de manei-

⁴ Ou que provocou unha representación moito posterior á data de escrita e/ou de publicación, que pouco ten que ver co sistema teatral do momento.

⁵ Villegas utiliza o termo “texto dramático” para referirse ás obras literarias de carácter teatral, fronte a “texto teatral”, que englobaría todos os outros elementos: maquillaxe, escenario, dicción, iluminación, vestuario... No noso traballo utilizaremos “texto dramático” neste sentido.

ra silenciosa, a través da súa lectura, aínda que estea determinado pola súa “virtualidade teatral⁶” (*ib.* 1991: 16).

Escenocéntricos na práctica, o noso estudo non quere esquecer nin obviar o carácter escénico final que teñen as obras ás que se achega no seu percorrido, mais si pretende reivindicar o carácter autónomo e literario dos textos dramáticos. De feito, nun sistema cultural eivado como o galego, eses textos funcionaron e foron recibidos en moitos casos como libros e non como espectáculo, sen deixaren por iso de exercer unha forte influencia, como ocorreu c’*O Mariscal* de Villar Ponte e Cabanillas⁷.

Polo demais, os elementos que García Barrientos delimita para a análise da obra de teatro seméllannos absolutamente pertinentes e nidios para llos aplicar ás obras teatrais, polo que nos servirán de guía para trazar as diferentes características dos textos dramáticos de carácter histórico que, por comodidade e tradición, denominaremos “teatro histórico” no seu conxunto, ou “drama histórico” para cada unha das obras literarias. Así pois, queremos deixar claro que, sen desatender as súas potencialidades espectaculares concretas –realizadas ou non–, este traballo se centra en textos literarios escritos.

1.3. SOBRE A FINALIDADE ÚLTIMA: O TEATRO HISTÓRICO EN GALIZA

Aínda que parte do noso estudo se centre na lectura do texto dramático como obra literaria, isto é, nas súas formas, un dos aspectos que máis nos interesan e atraen á hora de facermos esta análise é o da súa función no sistema cultural galego. Queremos delimitar e pór en relevo as relacións históricas, sociolóxicas e ideolóxicas que as obras teatrais de asunto histórico estableceron e establecen coa sociedade galega do(s) seu(s) tempo(s).

⁶ Esta “virtualidade teatral” é a que configura o texto dramático, a que se manifesta a través das convencións xenéricas propias do teatro que responden á súa finalidade escénica.

⁷ *O Mariscal. Traxedia histórica en verso*. Aínda que o manuscrito aparece asinado en Mos no ano 1920, non sería publicado pola editorial Lar até 1926.

Os traballos de autores como Bourdieu, Even-Zohar, Casanova ou Villegas –este último centrándose no teatro– teñen demostrado suficientemente o inserimento dos textos literarios no seu contexto socio-histórico así como o seu funcionamento *non literario* dentro da sociedade en que se producen. Tamén na literatura galega este aspecto é apuntado por autores como González-Millán, Figueroa ou Fernández Pérez-Sanjulián. Así mesmo, esta colaboración entre literatura e sociedade foi sinalada polos estudosos das configuracións e concepcións dos estados e das nacións que xurdiron a partir de finais do século XVIII, como Anderson, Said ou Thiesse. Pola nosa parte, apoiarémonos nestes dous tipos de focaxes –aínda que, claro está, cobre maior relevo a perspectiva literaria– para descubrir e caracterizar as funcións que o teatro histórico tivo e ten no sistema cultural galego e a súa contribución na creación e espallamento de mitos e valores fundacionais da nación galega, o seu carácter ideolóxico e fundacional. De por parte, seguir a traxectoria das súas funcións axudaranos a completar o deseño da evolución do campo literario galego e, dentro deste, do sistema teatral. Só nos resta, por tanto, precisar a periodización utilizada para analizar sintagmática e paradigmaticamente os textos de teatro histórico galego.

1.4. SOBRE A PERIODIZACIÓN DO TEATRO GALEGO

Non é obxecto deste traballo presentar un estudo exhaustivo das periodizacións propostas até a data, mais precisamos saber se nos poden axudar a encadrar no seu contexto cronolóxico e temático as diferentes obras con que imos traballar. Como é doado de entender, establecer este marco permitiranos comprender con máis profundidade cada un dos textos que analicemos, e, ademais, nunha evidente consecuencia, axudaranos a enriquecer a perspectiva xeral de cada un dos períodos.

Os relativamente recentes estudos⁸ de Laura Tato e Manuel F. Vieites permítennos achegarnos ao cerne desta cuestión de maneira

⁸ Os dous primeiros –cronoloxicamente falando– son senllos traballos da profesora Laura Tato. O primeiro deles é o titulado *Historia do teatro galego*, centrado no teatro anterior a 1936 e publicado en

rápida e focar directamente as súas propostas. Nunha primeira descrición, podemos ver que o esquema de periodización proposto por Laura Tato é o seguinte:

- Período precursor (1808-1882)
Teatro bilingüe
- O teatro rexionalista (1882-1919)
- O teatro coas Irmandades da Fala (1919-1923)
- O teatro na Ditadura de Primo de Rivera (1923-1931)
- O teatro na II República (1931-1936)
- O teatro na posguerra
- Continuadores
- Enlace
- Abrente e últimas promocións

A proposta de Vieites é parcial e significativamente diferente:

- Os precursores (1812-1868)
- Movemento Dramático Rexional (1868-1918)
Os iniciadores (1868-1903)
Os continuadores (1903-1918)
- Movemento Dramático Nacional (1919-1936)
Movemento inaugural (1919-1936)
A xeración do vinte e cinco (1921-1936)
O grupo Nós (1928-1936)

1999. O segundo, con data do ano 2000, é o artigo titulado “O teatro desde 1936”, publicado no volume do “Proxecto Galicia” de Hércules de Ediciones: *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. Nestes dous estudos, que abranguen a totalidade do teatro galego, establece unha sistematización periódica da literatura dramática. O terceiro, máis centrado neste tema, é o artigo de Manuel F. Vieites, aparecido no ano 2001 no *Boletín Galego de Literatura* e titulado “Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo”, onde, despois de analizar as divisións máis salientábeis que se fixeron con anterioridade a esta data, propón unha nova periodización, aínda que segue, case con exactitude, as mesmas divisións e motivos que xa explicara no seu traballo anterior, *Manual e escolma da Literatura dramática galega*, editado en 1996. Debido a que o artigo pasa nalgunhas ocasións moi por riba da caracterización das etapas, botaremos man aquí deste último traballo, así como doutro dos seus libros, *La nueva dramaturgia gallega*, publicado en 1998, en que tamén trata estas cuestións.

- A dramática silenciada (1936-1952)
- Dramática social e novas tendencias (1952-1968)
 - As novas tendencias (1952-1968)
 - A dramática social (1961-1968)
- A Nova dramaturxia (1969-1999)
 - O grupo de Ribadavia (1969-1977)
 - A promoción dos oitenta (1977-1985)
 - A promoción dos noventa (1985-1999)

No noso traballo imos facer un corte transversal ao longo de toda a historia do teatro galego, seguindo un aspecto característico que, polo tanto, debería manter basicamente os mesmos trazos que o resto da produción non histórica. Deste xeito, en cada división que adoptásemos para o noso estudo, teríamos que achar reflectidas cada unha das características do movemento xeral. Mais decatámonos de que ningunha das dúas propostas cadra plenamente coas obras que imos tratar. De por parte, un estudo transversal das obras que integran o corpus do teatro en Galiza —neste caso o teatro histórico—, debe ter como obxectivo achegar máis luz sobre o problema da cronoloxía en xeral. É por iso que, sen inventarmos nada novo, tentaremos fixar os períodos en que se inscriben as obras, botando man para iso destas propostas e elaborando unha nova con base nas dúas, mais con matices que nos levan a tratar algúns períodos dende unha perspectiva un pouco diferente.

Nas propostas citadas existen divisións, cos correspondentes motivos para a elección das datas inaugurais e finais, que coinciden, e que adoptaremos xa sen máis dúbida para a nosa. Son as seguintes:

1. Ambos os dous traballos consideran importante o ano 1919 para o inicio dunha nova etapa do teatro galego, aínda que para Laura Tato o fundamental desta data sexa a fundación do Conservatorio Nazonal de Arte Galega (1999: 78) e Manuel F. Vieites saliente a estrea do espectáculo *A Man da Santiña* (2001: 78). Aceptamos esta división aínda que tomando como efeméride

máis relevante a creación do Conservatorio que, como indica Tato, é un punto de inflexión na vida teatral galega, tanto a nivel escénico como literario.

2. Ambos os dous autores poñen fin a unha etapa no ano 1936, co estourido da Guerra Civil, data obviamente incuestionábel.

3. Na nova etapa que se abre tras o levantamento do 36, os dous autores coinciden en separar o teatro do exilio do resto da produción do país⁹.

4. As dúas propostas recollen como data inaugural, que rompe co silencio provocado pola Guerra, o ano 1952, cando se publica *O desengano do prioiro* de Ramón Otero Pedrayo¹⁰.

5. Manuel F. Vieites toma 1969 como data inicial da Nova Dramaturxia, debido a que é nese ano cando Manuel Lourenzo comeza a producir espectáculos a partir dos seus propios textos (2001: 78). Pola súa parte, Laura Tato non sinala unha data concreta mais considera que esta nova etapa que denomina como “Abrente e últimas promocións” se inicia arredor da aparición do Teatro Independente (2001: 479-481), cuxa aparición sitúa a finais da década dos sesenta. Tamén para nós se observa un punto de inflexión nesta época e, a efectos prácticos, consideramos 1969 un ano relevante para marcar o inicio do “teatro de Abrente” aínda que non consideramos que sirva igualmente para marcar o final do “grupo de enlace”, senón unha nova forma de convivencia teatral con tres liñas diferenciadas: “teatro do culturalismo galeguista”, “enlace” e “abrente”, que tomarán novas faces, formas e estruturas a partir de 1981, como veremos. Estabelecidos estes fitos significativos na periodización do teatro galego, trataremos agora aqueles diverxentes para tentarmos encontrar os máis axeitados e perfilar unha clasificación completa que nos sirva para levar adiante o noso traballo.

⁹ Laura Tato non se detén a comentalo, pero o volume no que se inclúe o seu traballo sobre o teatro do 36 en adiante presenta outro estudo dedicado exclusivamente á produción do exilio; Manuel Vieites propón tamén unha división única para este teatro.

¹⁰ Laura Tato engádelle a isto a publicación nese ano de *A serpe* de Jenaro Marinhas del Valle (2000: 459).

O TEATRO PRECURSOR

En primeiro lugar, talvez non cumpriría que nos detivésemos na delimitación nin na caracterización do teatro dos precursores, pois a única obra que encontraremos desta época é *María Pita*, da autoría de Xan da Cova, e como moi atinadamente conclúe Goretti Sanmartín Rei, “con calquera das dúas divisións [a de Manuel F. Vieites e a de Laura Tato], as obras de Xan da Cova aquí analizadas, escritas en 1861 e 1862, pertencen ao período precursor do primeiro Renacemento” (2002: 46). Mais é necesario que decidamos cal é a data final deste período para delimitar con claridade o período posterior.

Laura Tato sinala como momento inaugural do “teatro precursor” a Guerra de Independencia, isto é, un aspecto externo ao propio teatro. Para a finalización escolle 1882, cando, na súa opinión, arrinca o “teatro rexionalista” coa representación d’*A fonte do xuramento*, obra-símbolo dun cambio de actitude nos escritores da época, que por primeira vez consideran o teatro como un xénero que se debe cultivar e dignificar, provocando unha evidente viraxe no xénero dramático galego. Nos dous casos o contexto socio-histórico –a guerra dos franceses e o xurdimento das ideas rexionalistas– está a provocar unha mudanza no campo literario. Á súa vez, Manuel F. Vieites utiliza como data de inicio do período precursor o ano 1812, coa escrita –nin publicación nin representación– d’*A casamenteira*, é dicir, un feito literario; e apunta como data de finalización desta etapa o ano 1868, coa desaparición da censura borbónica, isto é, un feito histórico que afecta directamente o sistema teatral.

Na nosa opinión, se temos en conta que o período precursor é certamente singular, xa que posuímos diversos indicios que apuntan a que a actividade teatral era maior do que a que hoxe en día conservamos e podemos estudar, coidamos que é máis axeitada a escolla dos fitos que marcaron ou provocaron cambios no rumbo da dramaturxia galega e en galego. Seguindo estas consideracións, pensamos que 1808, coa *guerra do francés*, marcou a aparición de novas

circunstancias que favorecían a representación de obras en galego. Isto ha ser máis significativo para o teatro galego do período que a simple datación dun texto única e exclusivamente teatral. Para alén diso, esta data ten ao seu favor que coincide con outras periodizacións que se propoñen para a cronoloxía xeral da literatura galega¹¹. Concordamos polo tanto coas opinións de Goretti Sanmartín:

Todas as historias da literatura e os estudos máis específicos sobre o teatro galego dan conta da existencia de pequenas representacións populares realizadas a comezos do século XIX co obxectivo de chamaren o pobo a se sublevar contra o inimigo francés. De feito, os primeiros textos escritos en galego no século XIX ofrecen esa temática como motivo fundamental. Así, *Un labrador aos soldados do novo alistamento*, romance anónimo de 1808 en que un labrego chama os mozos alistados a loitaren contra os invasores ou as *Proezas de Galicia* de Xosé Fernández Neira, editado en 1810, onde se realiza unha louvanza das xestas heroicas dos galegos na guerra. Nacen tamén agora os famosos *Diálogos*, xénero característico da primeira metade do século XIX (2002: 40-41).

Canto á data de finalización do período precursor, semella máis conveniente situala no ano 1882, tempo en que unha vontade clara por parte dalgúns autores, como Francisco M^a de la Iglesia, de mudar a situación e o carácter do teatro que se estaba a producir até o momento, incidindo, desta maneira, en toda a produción literaria, e moi marcadamente no teatro histórico.

A DRAMÁTICA REXIONALISTA

Atendendo ás nosas consideracións anteriores, establecemos a data de inicio deste período en 1882 e alongámolo até 1919, cando se pode dar por inaugurada unha nova etapa. Canto á denominación, optamos por unha concepción xeral de toda a actividade espectacular e literaria, mais tendo en conta, así mesmo, un certo artellamento ou carácter *programático* nas actividades dramáticas

¹¹ É o caso de Carballo Calero (1981: 31), Dolores Vilavedra (1999: 95-96), Dobarro Paz e Rodríguez (2001: 93-94), Gómez e Queixas Zas (2001: 94)...

dos autores que producen nesta época. Esta relación das actividades literarias co contexto ideolóxico e social do momento explica que manteñamos o xa recorrente cualificativo “rexionalista”.

A DRAMÁTICA NACIONALISTA

Xa dixemos que nos semella máis axeitado marcar como fito significativo para o inicio do seguinte período o ano 1919, como indica Laura Tato, coa “creación do Conservatorio Nacional de Arte Galega [que se anunciaba] en xaneiro de 1919” (1999: 78) e non pola estrea de *A man da santiña* de Cabanillas. De feito, esta representación é coa que inícia a súa andaina o propio Conservatorio. Por tanto, debemos ver primeiro a fundación da institución para logo comprender a aparición desta significativa obra. Seguimos a insistir en tentar ver alén da simple publicación ou representación dunha peza, e procurarmos as vías que fan posíbeis eses textos. Mais, a diferenza destes dous autores, non queremos establecer ulteriores divisións entre 1919 e 1936, preferindo falar de tendencias dentro do teatro. Poderíase, en todo caso, facer unha división máis xeral entre un movemento “inaugural ou dos iniciadores”, que se enfrontan máis aos movementos anteriores e poñen en marcha o novo proxecto de teatro, e un segundo grupo de escritores, que poderíamos denominar “continuadores”, caracterizados por se achegaren ao teatro cando o campo literario está máis asentado e comezan a dar mostras de novas procuras nas obras. Por último, e ao igual que co período anterior, pensamos que “dramática nacionalista” dá conta do carácter programado que a actividade teatral ten neste período, e, asemade, reflecte o contexto social e ideolóxico que arrodea, e en boa medida provoca, esta consciencia.

TEATRO NO EXILIO

Chegamos así ao corte radical que supón a Guerra Civil que leva consigo necesariamente un novo período. Cómpre, como resulta evidente, facer capítulo á parte co teatro do exilio. Aínda que a primeira vista o criterio poida semellar puramente espacial, en rea-

lidade é sistémico. Por unha parte, debemos ter en conta que a partir da Guerra Civil unha gran parte do sistema literario galego vai cara ao exilio. Pola outra, aínda que o teatro producido nos países de acollida dos exiliados galegos poida compartir moitos trazos co que se ha escribir uns anos máis tarde en Galiza, o feito de seren persoas que están a producir fóra do país, que introducen as súas obras no sistema literario de forma clandestina –sen pasar as máis das veces pola barreira da censura– ou que escriben para representacións que se farán nos seus países de residencia, onde tampouco han pasar esas barreiras, ten que modificar substancialmente as condicións de escrita e produción. No caso do teatro galego é máis que diáfano este feito: a única obra de teatro histórico escrita no exilio, *A soldadeira* de Luís Seoane, ofrece unhas perspectivas ideolóxicas que de ningunha maneira poderían ser editadas de igual maneira na Galiza da ditadura franquista. Por outra parte, a mesma diferenza de sistema provoca que o autor traduza e publique en castelán a súa obra¹², aparecendo na súa versión galega moitos anos despois.

TEATRO DENDE 1952 ATÉ 1980

Dentro de Galiza, e como indica toda a historiografía, non se produce nada de relevancia até a década dos cincuenta. Aínda que nos poida semellar que hai unha certa incongruencia co resto da formulación dos fitos elixidos para as periodizacións anteriores, debemos ter en conta que esta publicación obedece tamén a un factor condicionante do sistema teatral: a aparición de Galaxia e con ela do sistema editorial. É moi significativo que esta empresa decidise tirar do prelo un texto como *O desengano do prioiro* no ano 1952.

A partir de aquí, faremos unha proposta diferente –aínda que en parte siga a de Laura Tato (2000b: 459 e ss)– para a periodización do teatro posterior á Guerra Civil. Nela estableceríamos unha primeira división que iría de 1952 até 1980, e outra que iría dende 1980 até os nosos días. As datas marco deste novo período

¹² *La Soldadera*. Bos Aires: Ariadna, 1957.

son fixadas pola aparición de *O desengano do prioiro* de Otero Pedrayo¹³ e o Estatuto de Autonomía, data esta última que semella moito máis importante que 1975 ou 1978. De feito, e como veremos, tamén isto se pode percibir no teatro histórico, onde a produción muda radicalmente entre a obra *Pedro Madruga* de Cortezón¹⁴ publicada en 1981 –lembremos que a aprobación do Estatuto de Galiza se produciu en decembro de 1980– e a seguinte obra histórica: *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño¹⁵. Ademais das características temáticas e estilísticas sobradamente diferentes, non debemos esquecer que a segunda delas aparece no sistema pola representación que fai o Centro Dramático Galego no ano 1984. É dicir, estamos a falar das repercusións do nova situación institucional do teatro en Galiza. Ademais, lembraremos que 1980 marca o final da Mostra Abrente, no que se percibe tamén o remate dunha etapa: aparece unha gran cantidade de textos nese ano, mais curiosamente non acontece o mesmo nos anos inmediatamente posteriores.

Delimitado este período dunha maneira máis xeral, poderíamos aínda establecer tres grupos que coinciden a grandes trazos cos que propón a profesora Laura Tato, aínda que con denominacións diferentes que a seguir explicamos.

Teatro da culturalismo galeguista

A Guerra Civil española supón unha verdadeira quebra nas esferas política, nacional, económica, literaria e humana da vida de Galiza. Despois da barbarie, nada queda indemne. Neste contexto,

¹³ Vigo, Galaxia, 1952.

¹⁴ *Pedro Madruga. Representación histórica* é o último texto de Daniel Cortezón escrito antes da aprobación do Estatuto de Autonomía de Galiza, e foi publicado no ano 1981 por Edicións do Castro. Aínda que o autor explica (1978: 11 e 1999: 30) que tanto *Os irmandiños* como *Pedro Madruga* forman parte dunha triloxía, a verdade é que aínda non apareceu –máis de vinte anos despois– o terceiro texto.

¹⁵ *Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas* foi escrito por este autor para un espectáculo do Centro Dramático Galego. Este texto supón un fito inaugural en dous sentidos: é a primeira obra dun autor galego representada pola compañía institucional e, aínda que non fose publicada até o ano 1992 pola editorial de El Correo Gallego, podemos dicir que inaugura o teatro histórico deste novo período.

se toda a produción literaria se ve afectada, case aniquilada, pola guerra, no caso do teatro a situación é moito máis grave, pois non só se couda o discurso literario, tamén o discurso escénico que, como xa sinalamos, é o que en última instancia lle dá sentido e finalidade ao primeiro. A evolución que o teatro experimentara durante as tres décadas e media transcorridas no que se levaba de século fica absolutamente detida, castrada polo levantamento militar do 1936. Deste xeito, a representación das obras teatrais galegas convértese nunha meta imposible ao non permitir o réxime franquista o uso público do galego. Cómpre sumarlle a isto a falta de recursos económicos e humanos, a represión e mais a censura –tanto política como lingüística–, factores que provocan un deserto teatral no país. As únicas actividades dramáticas no ámbito galego que restan nestes primeiros anos da ditadura franquista son as do exilio –como xa veremos– e mais algunhas representacións a cargo de coros populares de tipo folclórico (Tato 2000: 445). Só comezan a aparecer timidamente algúns textos a partir de 1952, ano de publicación de *O desengano do prioiro* de Ramón Otero Pedrayo e mais *A serpe* de Jenaro Marinhas del Valle, como xa sinalamos.

É importante que notemos tamén que, malia haber varios dos textos deste “teatro da culturalismo galeguista” posteriores a *A Soldadeira* de Luís Seoane, redactada en 1956, este texto do exilio está máis próximo temática e estilisticamente do teatro posterior producido polos autores do “grupo de enlace”. Observamos en ambos unha maior preocupación político-social que non aparece nos textos dos escritores destes primeiros anos de produción dramática na posguerra. De feito, ocorre no teatro o mesmo que no resto do campo literario: mentres o escrito na Galiza da posguerra continúa nalgunha medida o labor destes homes na preguerra, a literatura do exilio é sempre precursora de novidades que logo pasan ao subsistema do interior. Como exemplos podemos lembrar que a poesía social de Lorenzo Varela –e tamén a de Luís Seoane– preceden á obra de Celso Emilio Ferreiro; ou que as novas técnicas narrativas son incorporadas por Eduardo Blanco Amor antes da aparición da Nova Narrativa Galega.

Agromaron poucas obras dramáticas nos primeiros anos da ditadura franquista, e cando apareceron non tiñan entre as súas expectativas unha rápida posta en escena que as fixese chegar ao público en xeral. Non existe un grupo compacto e homoxéneo de autores dramáticos con trazos comúns. Moi polo contrario, son escritores máis ou menos consagrados noutros eidos, que se achegan tamén ao da creación dramática de maneira esporádica, polo que os seus textos van aparecendo ao longo destes anos de maneira irregular. Non quere isto dicir que non sexan autores preocupados pola creación dramática, mais en ningún caso dedican a maior parte da súa obra a este xénero, como si ocorre nos grupos posteriores.

Os escritores do “teatro do culturalismo galeguista” teñen como trazo común comezaren a escribir –sexo o xénero que for– antes da Guerra Civil, polo que inevitabelmente son debedores da súa produción anterior. A despreocupación pola escena e polas implicacións que a representación pode ter sobre o texto é outra das marcas definidoras do grupo e da situación, obviamente provocada polas condicións precarias en que se encontra o campo literario e nacional durante a ditadura. E, xa por último, e, para eles, o teatro segue a ser unha forma de construción da nación, polo que se converte case nunha “obriga” para completar todos os eidos culturais galegos (Vieites 1996: 40). Acontece isto mesmo no caso do teatro histórico. Contamos dentro desta modalidade xenérica con tres cultivadores moi importantes na literatura galega, homes que se achegan de forma máis esporádica á literatura dramática, aínda que en todos os casos se senten atraídos pola creación teatral e polas súas posibilidades expresivas: Ramón Cabanillas, Álvaro Cunqueiro e Ramón Otero Pedrayo. Estes tres autores abordan a produción dramática de carácter histórico de forma diversa, mais sempre de acordo coa época histórica en que se produce esta achega.

Grupo de enlace

Ao facermos a clasificación dos autores que escriben no período comprendido dende 1936 até 1980, establecemos un grupo

diferenciado que denominamos “grupo de enlace”, seguindo as consideracións de Laura Tato:

Tomamos prestada da lírica esta denominación para designar unha serie de autores que servirán de elo entre o que intentara ser a dramaturxia de preguerra e as novas promocións do Teatro Independente e que, en moitas ocasións, serviron de modelo ou son precedentes da obra destes últimos. Incluiremos nela a un grupo de dramaturgos que deron á imprenta a súa obra durante as décadas dos cincuenta, sesenta, setenta e mesmo oitenta, mais que non participaron como protagonistas da renovación que implicou o Teatro Independente. E con isto non queremos dicir que non estivesen presentes como dramaturgos ou que non participasen nas acendidas polémicas que se produciron nestes anos; sen embargo, en boa medida escriben para o teatro porque son conscientes de que a normalización dunha cultura e da súa literatura pasa tamén polo xénero dramático, ou porque consideran o teatro como un medio de normalización lingüística e de concienciación nacional (2000: 462).

Pertence a este grupo unha serie de autores que teñen como característica fundamental escribir de forma excéntrica á escena¹⁶. Desta maneira, o grupo de enlace comparte co anterior o sentimento afastado –en termos relativos– da escena. Porén, diferénciase en que, nestes textos, a preocupación social e política está moito máis acentuada. Este interese pola temática social conectaríaos claramente coas liñas teatrais posteriores e co teatro que xa se viña facendo no exilio. De feito, Manuel F. Vieites denomina este grupo como “dramática social” e di deles:

Unha das máis frecuentes preocupacións deste grupo, certamente moi heteroxéneo, vai ser o conflito social que enfrenta os individuos nados dunha sociedade oprimida como a galega; arredor desa realidade conflictiva, que se manifesta na falta de liberdade do individuo e dun grupo que se sente diferenciado e que loita pola recuperación dos seus sinais de identidade, vaise construíndo, moi de vagar, un corpus dramático que posúe unha serie de trazos característicos.

¹⁶ Constitúe unha pequena excepción Agustín Magán, máis próximo á escena que os outros dous, pero que escribe un teatro moito máis achegado temática e formalmente ao destes autores que o dos autores do grupo posterior.

O texto dramático serve para realizar unha reconstrución crítica da realidade, analizando aqueles factores que determinan e condicionan esa realidade, e convértese nun instrumento de loita, de intervención; mais procúrase non só un produto socialmente útil senón un produto literariamente válido (1996: 43).

Entre os autores deste grupo, preocupados fundamentalmente pola denuncia social a través do teatro, tres fano utilizando o drama histórico: Daniel Cortezón, Manuel María e mais Agustín Magán. Estes escritores, que seguen en certa medida o camiño aberto por Jerano Marinho del Valle (Vilavedra 1999: 263), continúan tanto a nivel temático como a nivel formal a vía que iniciara varios anos antes Luís Seoane c' *A Soldadeira*. Como veremos, a utilización de recursos formais como o distanciamento e o teatro épico brechtianos, a desmitificación de personaxes nobres que até ese momento foran referentes importantes para a construción do imaxinario nacionalista, a presenza do pobo como colectivo protagonista da historia..., son características novidasas no teatro que se produce en Galiza, pero xa foran adiantadas polos textos de Seoane no exilio.

Novamente aparece a diferenza fundamental entre a escrita baixo a ditadura e a escrita en países onde non operaba o sistema represor e censor que existía en Galiza nese momento. De feito, aínda comprenderemos mellor a relevancia do contexto histórico-político en que se producen as obras se pensamos que o primeiro texto histórico destes autores, *Prisciliano* de Cortezón, foi escrito en 1961 para un concurso en Bos Aires e que non sería publicado até o ano 1970 en Galiza. E aínda máis, nos nove anos que transcorren entre estas dúas datas non aparece ningún texto histórico na Galiza interior.

Grupo de Abrente

O fito fundamental deste grupo é a Mostra de Teatro Abrente –convocada pola Asociación Cultural homónima en Ribadavia

dende o ano 1973 até 1980— aínda que non o único. Non debemos esquecer que Manuel Lourenzo traballaba e escribía varios anos antes da inauguración de Abrente. De feito, a mostra xorde porque existe unha certa actividade anterior. Así e todo, non deixamos de recoñecer a enorme importancia que este certame había ter en todos os niveis da vida teatral galega, polo que concordamos co resto da crítica en denominar este grupo como “Abrente”. Unha das súas principais características é a preocupación dos seus autores polas posibilidades de representación escénica. Neste grupo inclúense nomes como Xosé Agreló Ermo, Euloxio Rodríguez Ruibal, Roberto Vidal Bolaño, Manuel Guede, Camilo Valdeorras, Manuel Lourenzo... Por suposto, non quere isto dicir que desaparecesen os autores dos grupos anteriores nin que estes só sexan importantes até a aparición do Estatuto. Moi polo contrario, o seu traballo superponse e resulta de grande relevancia despois do ano 80.

Os novos autores que aparecen xa nos anos finais da ditadura franquista teñen maior percepción de que existe a posibilidade da escena, polo que mudan algúns criterios estéticos e se achegan á creación que se está a producir no resto de dramaturxias europeas —aínda que nalgúns casos cheguen ás nosas latitudes desfasadas ou demoradas. As novas condicións que os dramaturgos achan para a produción teatral provoca que percibamos un desinterese xeral pola historia no teatro, que mudará relativamente só a partir do Estatuto de Autonomía e da institucionalización do sistema teatral galego. As mostras de teatro histórico anteriores a esta data son menores e case nunca foron publicadas. Ademais, no caso de aparecer a historia no argumento destas obras —é o caso de *O cabodano* de Euloxio Ruibal— é utilizada de forma diferente, dándolle valor á innovación formal ou á incorporación de novos temas no teatro máis que a recreación do histórico no teatro.

Concluimos así que os integrantes deste grupo non se amosaron vivamente interesados polo teatro histórico. Ningún dos textos históricos desta época foi publicado até o día de hoxe. Entre estes dramas están os seguintes títulos:

- *Erros e ferros de Pedro Madruga* de Manuel Lourenzo, estreada en 1972;
- *Pedro Pardo chamado por outros o gran mariscal* de João Guisám, presentado no certame Abrente no ano 1975;
- *Historia de unha reconquista contada á miña maneira* de Teodoro Piñeiro Alonso;
- *Coplas de Pardo de Andrade* de Manuel Lourenzo, estreado en 1980;
- *Pedro Madruga, Conde de Caminha, señor de Soutomaior* de Miguel Gato, estreada en 1980; e
- *Rosalía* de Rosario Castells, estreada en 1980.

O TEATRO DENDE 1980 ATÉ OS NOSOS DÍAS

Laura Tato (2000b: 479-480) opina que, debido á falta de perspectiva histórica, aínda é difícil facer unha clasificación desta etapa. Certamente, non transcorreu o tempo suficiente para recoñecer o alcance e a colocación de cada un dos elementos do sistema. Mais, quizais poderemos facer unhas consideracións xerais que na sua base coinciden cos criterios que empregamos para lindar e caracterizar a etapa anterior.

A aprobación do Estatuto de Autonomía de Galiza en 1980 sinala o inicio dun período en que se desenvolverán as novas institucións propias de Galiza e un marco autonómico que permitirá o xurdimento de novos alicientes para a produción cultural en galego: o ensino da lingua, a aparición de premios e certames convocados por institucións públicas como forma de investiren en cultura, a consolidación de efemérides e fitos significativos para Galiza... No eido literario, este novo contexto é verdadeiramente condicionante. No seu traballo *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, Xoán González-Millán debuxa un panorama xeral da evolución da litera-

tura no novo marco político¹⁷ destes anos e sinala que se percibe “un lento distanciamento do discurso literario con respecto a determinadas esixencias de posicionamento ideolóxico, xunto co abandono de determinadas funcións e a incorporación doutras novas, como consecuencia dunha mellor articulación do discurso político canalizado a través dos partidos e dos movementos sociais” (1994: 25). Posibilítase entón a aparición de textos que xa non responden á imaxe do escritor comprometido case de forma exclusiva co galego e a nacionalidade galega, procurando novos camiños temáticos e formais. É por isto que González-Millán constata como se vai producindo “...o nacemento dun novo imaxinario que ofrece como maior novidade a multiplicación dos eixes de construción sémica, en contraste coas fixacións da produción inmediatamente anterior (1994: 135)”. Conclúe, polo tanto, que neste novo contexto

Os autores pasan logo a enumerar un decálogo definidor deste novo horizonte do discurso literario, caracterizado por unha decidida vontade do “eu”, que contrasta co peso coral, non necesariamente polifónico, de períodos anteriores. En resumo, coas liberdades políticas nacía unha literatura aberta e inestable, reflexiva e cultural, “unha literatura con oficio”, síntese dun proceso creativo no que a conciencia reflexiva era tan importante como a forza do imaxinario (González-Millán 1994: 144).

O mesmo ocorre no terreo teatral, onde as obras procuran novas formas de construción ou novos imaxinarios, e onde nin os textos nin os espectáculos se xustifican xa por estaren escritos en galego, como sinala Manuel F. Vieites (1998: 75). Tamén este aspecto se deixará notar nas obras de temática histórica que aparecen na

¹⁷ En realidade este estudoso marca a fronteira no ano 1975, ao centrar as súas avaliacións nun dos eidos máis fortes da nosa literatura nestes anos: a narrativa. Coincidimos basicamente coas conclusións que este autor tira para a literatura en xeral, aínda que insistimos en atrasar a data até o ano 1980 no caso do teatro. De feito, non debemos esquecer que o teatro necesita máis que os outros xéneros dunha situación política e económica estábel para o seu pleno desenvolvemento ao ter como finalidade un espectáculo que precisa un maior investimento económico e unha posibilidade real de espectadores. Por outra parte, o carácter público do espectáculo fáino máis vulnerábel á censura e prohibicións, co que é un dos xéneros máis prexudicados en situacións represivas e un dos que máis tarda en rexurdir cando a normalidade se restabelece.

época. Neste sentido, atopamos temas novidosos ao son da revisión de vellos argumentos, con obras que procuran a construción ou a destrución de novos imaxinarios a través dos temas do pasado: a visión feminina e feminista –que non sempre é coincidente–, a crítica ao nacionalismo dende perspectivas heterodoxas e, como non, o ataque ás novas institucións autonómicas a través de parábolas históricas.

Nun plano máis obxectivo, o marco autonómico permite a aparición de novos engados para a creación dramática, literaria ou espectacular. Así, dous dos fitos fundamentais son a creación da compañía institucional, o Centro Dramático Galego, en 1984, e a do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais no ano 1989. Estes dous organismos han influír poderosamente en todos os aspectos da vida teatral galega. Ademais, o establecemento de subvencións para as compañías profesionais, a posibilidade de coproducións entre o CDG e esas compañías, a aparición dos circuítos teatrais, o xurdimento dalgunhas editoriais que tentan publicar teatro –aínda que sexa tamén de forma asistemática na maioría dos casos¹⁸–, o desenvolvemento do teatro escolar e universitario, a creación de revistas teatrais... determinan de forma decisiva os camiños que a produción dramática terá nestas décadas en Galiza. Por suposto, non esquecemos a situación de precariedade en que o teatro estivo e aínda está malia todos estes avances, razón pola que moitos autores seguen a percibir a escrita teatral como un berro no deserto e senten que máis lles vale afondar por outros xéneros antes do que crearen para os caixóns¹⁹.

Malia todo, non podemos deixar de constatar a aparición de escritores, directores ou actores grazas a algunhas destas causas. Por tanto, tampouco a escrita dramática deste período se pode subtraer á nova situación política e cultural do país. Debemos reparar neste

¹⁸ Nos últimos anos en Galiza a edición de textos dramáticos depende en exceso do determinado interese que unha editorial teña en tirar do prelo este tipo de literatura. É o que vén acontecendo con Baía, Tris-Tram...

¹⁹ Unha completa e interesante panorámica sobre a situación do teatro galego nos anos noventa pode seguirse no traballo de Cilha Lourenço e Carlos Vizcaíno (2001).

sentido que practicamente todos os textos históricos que achamos dende 1980 até hoxe responden a algún destes motivos: premios, encargos de compañías, teatro escolar, produción para compañías propias... De feito, tampouco podemos esquecer que algúns textos de temática histórica son producións puntuais para festas conmemorativas de determinados fitos do pasado promovidos por asociacións locais ou concellos. É verdade que, en xeral, estes textos non foron publicados, pero entretecen o panorama do teatro histórico galego da época. Deixamos así descritos –aínda que de forma simplificada– todos os factores que determinan unha mudanza fundamental para o novo período. Porén, fáltanos incidir nun aspecto esencial: debemos dar cunha forma de agrupamento e sistematización do teatro que se produce neste período e que exprese a diversidade de propostas.

É obvio que non se pode establecer unha periodización definitiva da produción teatral posterior a 1980 cun traballo transversal como este, mais a división máis estendida nos traballos actuais que tratan este tema –“promoción dos oitenta” e “promoción dos noventa”– non acaba de parecernos axeitada. Esta periodización aséntase principalmente en criterios cronolóxicos: a idade e a data de aparición de cada autor na literatura dramática galega. Non negamos que resulta unha sistematización atraente na medida en que permite utilizar un criterio doadamente obxectivable, ademais de que axuda a manter certa coherencia coas clasificacións cronolóxicas e xeracionais que se foron utilizando nos anteriores períodos. Mais este non resulta un instrumento operativo no teatro posterior a 1980, pois que o criterio de idade ou de primeira publicación non dá conta da evolución real dos autores e autoras de teatro. Para alén diso, esquece un dos trazos definitorios deste período, a convivencia entre escritores e teatros de moi diversas idades e procedencias, simultaneidade que non só non é conflitiva senón que leva en moitos casos a unha estreita colaboración, polo que as influencias se establecen reciprocamente. Por outra parte, a evolución destes escritores non depende tanto da súa idade como da súa peculiar traxectoria dentro do panorama escénico.

Poremos un exemplo relativamente claro. Toda a crítica teatral considera que se contan tres grandes nomes na literatura dramática galega moderna: Euloxio R. Ruibal, Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño. Os tres pertencen ao grupo de novos dramaturgos que xorde a finais da década dos sesenta e na década dos setenta, que se denomina xeralmente Abrente. Pois ben, seguir a manter este agrupamento na súa produción posterior a 1980 é un pouco arriscado, xa que neste tempo non estará determinada por un criterio xeracional, senón por outro factor máis importante: a súa relación coa escena, co sistema teatral galego. Así, mentres Euloxio R. Ruibal pasa un longo período sen escribir, tanto Lourenzo como Vidal Bolaño seguen a producir e a intervir directamente na vida escénica. Aliás, moitos dos textos destes dous autores son representados –en compañías propias ou alleas– mentres a obra de Ruibal fica, até o momento, afastada case por completo dos escenarios. E este non é un aspecto casual, senón que influirá directamente nas características das pezas.

Igualmente nos causa dúbidas a proposta “dos noventa”: Ana Vallés, autora desta promoción, naceu en 1959 e estrea o seu primeiro texto en 1993. Un ano antes, Andrés Álvarez Vila e Xosé Cid Cabido, nados en 1959 e 1958 respectivamente, gañan o premio Álvaro Cunqueiro de Teatro. Con todo, estes dous autores están incluídos na “promoción dos oitenta”. Xan Cejudo é incluído como autor no grupo Abrente por nacer 1947, mais só ten un texto coñecido até o momento, *O ceo de pedra*, de 1994, escrito con Camilo Pardo, autor tamén deste único texto, incluído na “promoción dos noventa”, por ser de 1963.

Na nosa opinión, Álvarez Vila e Cid Cabido non se diferencian de Ana Vallés por idade ou ano de aparición dos seus textos, senón porque os dous primeiros contactan de forma puntual co sistema teatral galego, mentres Ana Vallés vive directamente vencellada a unha compañía. Gustavo Pernas (1959) non se afasta de Alberto Avendaño (1957) polos dous anos que van de *O galego, a mulata e o negro* (1991) a *Fin de acto* (1989), senón pola súa forma de participar e integrarse na vida escénica do país, o que provoca

que escriban por e para causas diferentes. Tampouco é maior a diferenza “promocional” entre o Núñez Singala (1963) que escribe *O achado do castro* en 1990 e o Suso de Toro (1956) que escribe *Unha rosa é unha rosa* en 1997 –son da promoción dos noventa e dos oitenta respectivamente– que a que existe entre Núñez Singala e Cándido Pazó (1960), que publica *O merlo branco* en 1991 e pertence, por tanto, á promoción dos noventa. Tamén no caso do teatro histórico esta división entre autores dos oitenta e dos noventa semella inoperante. Todas as análises demostran que difire moito o teatro histórico de Millán Picouto do feito polos seus compañeiros xeracionais –Manuel Lourenzo ou Vidal Bolaño–, e que se achega ben máis ao producido por Eduardo Fra Molinero ou Cortezón. E seméllanos que o teatro de Kukas (1954) está máis próximo do de Cándido Pazó que do doutros autores da promoción dos oitenta á que debería pertencer tanto por idade como pola data de aparición dos seus primeiros textos.

Para nós, o criterio definitorio é basicamente a súa relación co sistema teatral, en maior ou menor medida institucionalizado: é dicir, se estamos perante un autor que traballa decote nunha compañía, traducindo textos teatrais, facendo adaptacións, escribindo por encargo... etc., ou se permanece afastado deste mundo e é simplemente a figura do autor de teatro sen máis intervencións no proceso teatral. Neste sentido, seméllanos que se achega máis a produción de homes e mulleres que escriben para compañías de teatro que a escrita daqueles que proveñen dunha mesma promoción ou idade. De por parte, coidamos que a utilización deste criterio permitirá dar conta da verdadeira convivencia literaria e espectacular das diversas xeracións nestas décadas, ademais de axudarnos a comprender a distinta evolución de cada un deles.

Con certeza, sabemos que non estamos a propor un criterio definitivo para a clasificación do teatro galego, mais cremos que si estamos a achegar unha nova proposta que pode arrequentar os posteriores debates e traballos, de forma que a combinación das diversas ideas acabe por nos proporcionar un panorama aceptábel para todos. Distinguimos así, un grupo de autores que non participan

directamente da vida teatral, pero que escribiron animados pola nova situación histórica do país, e que denominaremos *teatro extrasistémico*, e outro daqueles que continúan ou comezan a traballar na vida escénica de Galiza, e que denominaremos *teatro sistémico*.

Sen posibilidade de perspectiva suficiente para facermos unha clasificación ou periodización definitiva, eliximos este criterio que agrupa os textos por un trazo extraliterario e xeral mais que nos permite así dar conta de dous feitos: a influencia extraliteraria que os textos sempre reciben e mais a convivencia e influencia –por veces mutua– de autores de moi diferentes idades e tendencias.

CONCLUÍNDO...

En resumo, a nosa proposta de periodización para o teatro galego da época contemporánea é a seguinte:

1. Teatro precursor (1808-1882)
2. Dramática rexionalista (1882-1919)
3. Dramática nacionalista (1919-1936)
4. O teatro da posguerra (1952-1980)
 - o teatro do culturalismo galeguista
 - o grupo de enlace
 - o teatro de Abrente
5. O teatro a partir do estatuto de Autonomía (1980-2001)
 - o teatro extrasistémico
 - o teatro sistémico (o teatro na escena)

No tocante ao noso estudo, esta é a periodización que, respectando os trazos de toda a produción dramática en xeral, mellor semella acaer para o noso percorrido polo teatro histórico galego. Esperamos que en efecto motive novas opinións e novos traballos sobre o tema que sigan a profundizar nos trazos e formas do teatro galego.

2. QUE É TEATRO HISTÓRICO? DEFINICIÓN E DELIMITACIÓN

Se é claro que tanto a nivel formal como a nivel pragmático o “texto dramático” e o “discurso histórico” son obras ben diferenciadas, xorde un interesante campo de traballo con pezas que semellan romper con este afastamento e que responden a nomes un tanto paradoxais como “drama histórico”, “teatro histórico” ou “peza histórica”. Isto é, remiten o receptor da obra ficcional cara ao ámbito da realidade pasada. Ante este tipo de denominacións algúns dos críticos teñen sinalado que “teatro”, “drama” ou “peza” –termos que se inscriben no terreo da literatura– son os substantivos e que, por tanto, a historia fica como simple cualificativo: “histórico/histórica”. Noutras palabras, o substantivo inscribe o obxecto na clase “literatura” e o adxectivo actúa simplemente limitando o alcance total do substantivo. Mais, que alcance ten esta delimitación? Que tipo de obras literarias se inclúen debaixo deste binomio? Cales son os seus trazos?

Para responder a estas preguntas cómpre acudir aos tratados en que se caracterizaron –máis ou menos parcialmente– estes aspectos. Malia ser certo que non proliferan en traballos sobre o xénero na súa totalidade, si contamos cunha extensa nómina de estudosos que se achegaron ao teatro histórico ao trataren a obra dun escritor concreto ou ao analizaren o teatro dunha literatura determinada. E en todos estes contributos, por diante do carácter inmanente, funcional ou estrutural dos textos, o primeiro e máis recorrente elemento definidor destas obras é de natureza temática. Comezaremos xa que logo por este aspecto, afondando posteriormente nas súas outras dimensións.

2.1. DEFINICIÓN TEMÁTICO-ARGUMENTAL

Por máis variadas que sexan as consideracións sobre o teatro histórico, en todas elas subxace a idea de que unha peza de teatro pode ser cualificada de “histórica” cando basea o seu contido argumental nese discurso denominado historia. A mestura dos dous ámbitos é a fundamental caracterización deste tipo de obras, e así o reflicten as definicións de moitos autores que se achegan a elas dende perspectivas, intereses, sistemas literarios e épocas históricas ben diferentes, como Samuel T. Coleridge en 1836²⁰, Roland Barthes (1957), Jacques Lafaye (1957), Lennart Breitholtz (1958), Kalist Morawski (1962), S. Elfraki (1988), Irena Filipowska (1988), Francisco Rebello (1997) ou Juan Villegas (1999)²¹.

Non é difícil reparar en que non incluímos até agora as consideracións dos autores que ademais da historia do pasado como fonte do teatro histórico tamén consideran que a historia pode ser do presente. Tampouco falamos daqueles estudosos que opinan que se pode facer teatro histórico con temas mitolóxicos. Son estas, dúas cuestións que suscitan moita controversia na caracterización desta modalidade xenérica –nomeadamente a primeira– que trataremos polo miúdo ao falar do distanciamento temporal. Pero xa a modo de resumo, temos unha primeira caracterización do teatro histórico ao incidir en que é aquel que utiliza para a elaboración do seu argumento os feitos da historia. É dicir, unha obra histórica é un texto literario en que o autor –dentro de todas as convencións do xénero– reconstrúe²² unha acción que aconteceu nun tempo pasado e ademais foi recollida no discurso histórico. Esta característica temática é a que lle proporciona a súa especificidade ao teatro histórico. Deste xeito pódese comprender que, aínda coincidindo basicamen-

²⁰ Seguimos a edición destes artigos que se encontran en Coleridge (1965: 419).

²¹ Con todo, a nómina de autores que tocaron nalgún momento este aspecto é moito máis extensa. Así, pódense tamén consultar as opinións de autores como Menéndez Pelayo (1942: 33) Gouhier (1960), Domenech (1979), Padilla Mangas (1984), Cuddon (1987), Cattaneo (1989), Sang Jang (1990), Ruiz Ramón (1997), Spang (1998), Galán (1999), Hernanz Angulo (1999), López Mozo (1999), entre outros moitos.

²² A forma, o significado ou a estrutura da reconstrución son aspectos moi importantes que iremos vendo nos seguintes apartados.

te con calquera outra forma de teatro, se afasta delas nunha cousa: o referente no mundo²³ non é un signo directo exterior compartido como tal polo autor e o receptor. Moi polo contrario, o referente común que permite a actualización do signo na representación teatral é un discurso narrativo sobre os acontecementos da humanidade. Ese discurso narrativo –como xa vimos– comporta unha serie de características propias, entre as que destaca unha esencial: a esixencia de verificabilidade e de obxectividade, xa que anda sempre á procura da verdade sobre algo que aconteceu. O feito de que o referente no mundo e o referente común sexan un discurso narrativo sobre o pasado implica inevitabelmente unha serie de esixencias que singularizan o teatro histórico face a outros subxéneros teatrais, a nivel temático, estrutural e funcional.

Noutras palabras: este referente no mundo –real e pasado– provoca unha primeira mediación, anterior ao propio texto e á representación. Así, se o teatro remite a un referente externo compartido por autor e receptor, o teatro histórico remite a un mundo que xa está mediado por outro sistema de representación. Esta mediación prodúcese aínda que o receptor non coñeza en profundidade o feito ou personaxe recreado na obra, pois o autor utiliza sempre instrumentos que ancoran a ficción do lado do histórico. Normalmente, canto maior sexa o descoñecemento do público máis serán os mecanismos textuais que subliñen os trazos históricos do argumento. Estes mecanismos poden estar pensados para unha lectura individual –prólogos, didascalias...–, para unha representación²⁴ –vestiario, música, decorados...– ou para ambos os dous niveis –diálogos, presentación de personaxes, relato de feitos históricos, inclusión de citas documentais...

Para finalizar, falta só puntualizarmos un aspecto que non por obvio deixa de ser importante: no binomio “teatro histórico”, aquel

²³ No sentido sinalado por Anne Ubersfeld en *Live le théâtre* (1996: 28-29).

²⁴ Neste nivel xoga tamén un decisivo papel a decisión do director escénico ou da compañía que representa a obra, xa que poden incidir na historicidade da peza, mesmo engadindo elementos que non foron indicados polo escritor.

que amosa a substancia, o ser fundamental deste tipo de obras é o nome, teatro, literatura. O teatro histórico é ante todo, teatro. O adxectivo só nos ofrece unha característica –aínda que moi importante– que limita o conxunto de pezas teatrais: é un tipo de teatro que se achega á historia. Ou noutras palabras, o teatro histórico é unha obra literaria onde van imperar as leis –ou as non-leis– da literatura e non as da historia. A súa especificidade temática vén dada por esa especial relación que se establece entre a realidade pasada e a ficción. Mais cómpre non esquecer que nesa relación funciona sempre, e por riba de todo, unha xerarquía clara onde predomina o seu carácter ficticio sobre o histórico.

2.2. A FORMA DO TEATRO HISTÓRICO DEPENDE DA CONCEPCIÓN DA HISTORIA

Partindo, pois, da definición de que teatro histórico é aquel que toma os seus temas nun discurso narrativo característico, o da historia, resulta patente que a forma adoptada por este teatro estará intrínseca e inevitabelmente relacionada coa concepción que o autor, e/ou a sociedade en que escribe, teñan do discurso histórico en que se basea (Elfakri, 1988: 21 e 43). Só se se considera isto, é posíbel comprender que algúns estudosos como Patrice Pavis (1992: 8) apunten cara á non existencia efectiva destes dramas. Esta suposta imposibilidade provén do cuestionamento do carácter do discurso histórico: se non existe como tal –de novo da problematización da historia–, tampouco pode haber teatro histórico:

La teoría de la enunciación y de la escritura dramática disuelve la categoría del drama histórico, al menos aquel que no se define más que por una temática supuestamente histórica. En este punto la historia no tiene ya la evidencia de una referencia exterior, de una reserva de hechos y de lecciones, que imponen su marca a la escritura dramática. Más bien es la escritura la que manda sobre todo lo demás y la que se organiza a partir de su inscripción en la práctica del relato y de la escena. En ese momento puede, esta escritura, encontrar en su camino materiales históricos y apeteecerle darles forma a su manera (Pavis 1992: 19).

Tendo en conta o cuestionamento das características da historia como discurso e como ciencia, é posíbel entender que a non especificidade do discurso histórico fronte ás outras narrativas anula a peculiaridade propia do teatro histórico, que por definición bebe directamente del. Mais entendendo que a historia segue a funcionar como discurso diferenciado do teatral, Berenguer apunta que esta mesma problematización á que alude Patrice Pavis non anula a súa existencia, senón que lle outorga unha maior complexidade, principalmente no último cuarto do século XX (Berenguer 1999: 112).

Mais existe aínda outra circunstancia que contradí a opinión de Pavis. En efecto, neste mesmo artigo, Berenguer describe as fortes dependencias –denominadas mediacións– do teatro coa sociedade. Se se aceptar que o teatro ten unha dependencia tan grande do contexto socio-histórico e cultural en que se produce, será necesario observar este último para averiguar se existe a posibilidade de teatro histórico. Por esta razón, e aínda que as apreciacións de Pavis non son en absoluto gratuítas, confírmase que a historia segue a funcionar na sociedade como un discurso diferenciado cuns trazos xenéricos –formais e fundamentalmente funcionais– definidos. Noutras palabras, se o discurso histórico é recibido como tal dentro da sociedade, tamén o será o teatro baseado nel, por causa das especiais relacións –mediacións– entre o teatro e sistema cultural de que procede e para o que se dirixe. Isto é: hai teatro histórico. Outra cousa é que se lle poida dar a volta a toda as construcións discursivas humanas até lle encontrar as costuras –e mesmo descoserllas– e así cuestionar a esencia de cada unha, e con elas, a do teatro histórico. Mais non se pode anular en ningún caso o funcionamento xenérico de ambos os dous discursos na sociedade e, polo tanto, tampouco a do teatro histórico.

Por estes vieiros, transloce outra das consecuencias desta relación: unha determinada concepción da historia implica unhas formas concretas de teatro histórico, que variarán segundo os autores e os seus posicionamentos ideolóxicos, os campos literarios –no noso caso o teatro histórico terá unha determinada peculiaridade por mor de se inscribir nun sistema non normalizado– e as épocas en que se escri-

ben. Así, por exemplo, na literatura dramática galega preséntanse diferenzas importantes entre os diversos textos que proveñen dunha crenza positivista no discurso histórico, como as obras do século XIX ou as do primeiro terzo do século XX, e aqueloutros que cuestionen a realidade da narrativa histórica, feito que se trasloce na conformación dos dramas. É este o caso da maioría dos textos publicados polos autores do grupo de enlace en adiante. Cómpre, no entanto, aclarar unha cuestión: esta literatura bebe na maioría dos casos dun discurso histórico “alternativo”, é dicir, que non se corresponde co discurso mantido no espazo público dominante e oficial, o que provén do poder estatal. Isto pode favorecer o cuestionamento do discurso histórico en xeral desde moi cedo, como se ve claramente en *Hostia*, de Cotarelo Valledor, ou *O Mariscal* de Ramón Cabanillas e Antón Villar Ponte. Mais este cuestionamento prodúcese nunha parte do discurso, cando son capaces de confiar nun discurso histórico semellante pero escrito dende instancias galegas. Será só a partir da produción do “grupo de enlace” cando se perciba un cuestionamento xeral da historia para facer ver que non só foi escrita por axentes externos senón tamén por axentes –externos e internos– procedentes ou achegados ás clases dominantes, galegas ou non.

2.3. FRECUENCIA DA HISTORIA NO TEATRO

O cultivo deste subxénero teatral estivo e está moi estendido ao longo da historia da literatura occidental, como aprecia Francisco Rebello na entrada “teatro histórico” que fai para o *Dicionário do Romantismo português* cando explica que “desde os mais recuados tempos a História [...] forneceu aos dramaturgos matéria-prima para as suas efabulações” (1997: 138). Tamén Allardyce Nicoll (1964) no seu traballo *World drama: from Aeschylus to Anouilh* de 1949²⁵ salienta o amplo cultivo en diversas literaturas durante o século XX. Cada un dos estudosos que se achega ao teatro histórico dunha literatura nunha determinada época apunta ao feito do extenso número de dramaturgos que se inspiraron na historia.

²⁵ Utilizo a tradución ao castelán editada en 1964 co título *Historia del teatro mundial*.

Cómpre só fixarnos no teatro de Shakespeare, nalgunhas das obras máis importantes de Lope de Vega, na relevancia d'*A Castro* de António Ferreira en Portugal e no teatro doutros países durante todos estes séculos, na presenza da historia nas obras de Molière, Racine ou Voltaire...

Porén, a grande vaga de teatro histórico chegou fundamentalmente canda o romantismo á literatura occidental²⁶. *Hernani* de Víctor Hugo, peza fundamental e case fundacional no novo teatro do século XIX, marca un fito que continuarán unha longa pléiade de dramaturgos románticos. Así, por exemplo, no ámbito portugués, unha das obras máis sinaladas de toda a súa literatura teatral é *Frei Luis de Sousa* de Almeida Garrett. E despois dela, é case ofegante o número de autores que seguiron este exemplo –aínda que non atinxisen nunca a calidade que ten a peza de Garrett (Oliveira Barata 1991: 295). Rebello sinala, ademais, que o cultivo foi tan estendido que chegou a ser case unha epidemia. Precisamente, o andazo dános a imaxe da falta de calidade de moitas destas pezas románticas ou ultra-románticas que aproveitaron a fonte da historia para atraer o público sen que os autores se preocupasen en verdade de recrear a época en que situaban a ficción²⁷:

A pretexto de continuarem a explorar o filão do drama de raiz nacional, os seus epígonos inundaram os palcos nacionais con dramas históricos que, a breve trecho, se tornaram «o pesadelo das plateias», no comentáριο justo de Andrade Ferreira. [...] Sem terem comprendido as intencións de Garrett ou a teorización de Herculano sobre a estética do Romantismo, exposta no «Repositório Literário» em 1835, os nossos dramaturgos sacrificaram sistematicamente à exploração da «cor local», dada através do emprego de expressões e vocábulos arcaicos no diálogo, dos acessórios e do vestuário, a articulação das situações e das personagens com as coordenadas sociais, políticas e económicas de uma época que artificialmente supunham recriar (Rebello 1997:139).

²⁶ Como veremos máis adiante, este auxe na época romántica non é casual, sendo este un momento de reivindicación e procura das esenciais da nación, polo que amosar a historia nacional será un dos piares fundamentais na constitución desas esenciais.

²⁷ Tamén Luciana Stegagno incide neste aspecto (1964: 193).

A mesma intensidade no cultivo deste subxénero se produce no campo literario español²⁸, no francés²⁹ e noutros campos literarios europeos, nomeadamente durante o século XIX. Na nosa literatura, Carvalho Calero sinala tamén a frecuencia da historia como fonte para as obras ficcionais: “O teatro histórico-lendário foi bastante cultivado. Recrear do ponto de vista actual acontecementos que tiverom importancia para Galiza, foi um anseio mui lógico dos dramaturgos galegos” (2000: 117). E con efecto, como se pode verificar, a historia é un dos temas recorrentes para os dramaturgos galegos desde os inicios da nosa dramaturxia moderna no XIX. Semella entón innegábel a importancia cuantitativa deste subxénero teatral na historia da literatura.

A antecitada abundancia de pezas provocou –sobre todo a partir do século XIX, cando se comeza a considerar que a historia é un dominio científico completamente afastado do terreo da ficción– moitas críticas, que apunta á mestura imposíbel de dous eidos, e á falta de respecto cara á fidelidade histórica. As críticas proceden moitas veces dun seguimento ríxido e mal entendido das ideas da *Poética* de Aristóteles que aconsellaba asuntos diferentes para os dous terreos, sendo estas adoptadas de forma demasiado estrita por moitos preceptistas posteriores. Face a estas críticas, son varios os dramaturgos e estudosos que recollen as consideracións negativas que se fan sobre o xénero e que, por tanto, se esforzan en lexitimar e defender o seu cultivo.

²⁸ Francisco Martínez de la Rosa sinalaba no ano 1830 (edición de 1962: 189) que dende os seus mesmos inicios se pode constatar a presenza do teatro histórico na literatura española. Así mesmo, Juan Manuel Escudero (2000: 15) confirma este gran cultivo do xénero no teatro aurisecular, ao igual que Delys Ostlund (1997: 7), Romero Tobar (1994) ou Félix San Vicente (1996) referíndose ao romantismo. Á súa vez, Cabrales Arteaga en *La Edad Media en el teatro español, entre 1875 y 1936* sinala o aumento deste tipo de teatro durante a época romántica e no posterior ao romantismo –o teatro neorromántico– con certas características moi semellantes ás que Rebello, Oliveira Barata ou Stegagno Picchio sinalan para o drama ultrarromántico portugués (1986: 10). Xa no que toca ao século XX, son moitos os críticos que volven incidir na frecuencia do teatro que utiliza a historia como fonte. César Oliva (1999: 63), Vilches (1999: 90), Hernanz Angulo (1999: 93), Berenguer (1999: 112), Nel Diago (1999: 252) ou Spang (1998: 9), entre outros, apuntan á querenza que o teatro español do século XX ten pola historia.

²⁹ Así o sinalan críticos como Lennart Breitholtz a propósito do teatro histórico antes da Revolución; Fernande Bassan, sobre os románticos franceses; Kalist Morawski, Sonie Elfakri, sobre o teatro histórico en Francia durante a primeira metade do século XX, ou Irena Filipowska (1988: 5).

Entre os máis recentes exemplos de críticas á mestura de literatura e historia están as opinións de Peter Szondi, quen afirma o carácter antidramático do teatro histórico e, xa que logo, a súa imposibilidade. Segundo este autor, o drama é unha entidade de carácter primixenio, e non pode ser a exposición –secundaria– doutra cousa –primaria–. O drama para el só pode ser exposición de si mesmo, a súa acción ten que ser orixinal e existindo só a medida que vai xurdindo na representación. Por iso, segundo as súas palabras, o drama non pode constituírse como unha cita ou unha variación de algo anterior (1994: 20).

Fronte a estas pexas, a consideración maioritaria dos cultivadores e preceptistas de todas as épocas concordan en sinalar que o teatro histórico é arte ante todo, polo que pode tomar como base argumental aquilo que o autor considere oportuno³⁰. Unha das liñas de defensa é lexitimar este subxénero malia non aparecer explicitamente recollido nos tratados poéticos clásicos. Neste sentido, unha das opinións máis importantes e conscientes nas literaturas próximas á galega é a que Francisco Martínez de la Rosa elabora en “Apuntes sobre el drama histórico”: “Inútil de todo punto sería empeñarse ahora en defender la existencia de tales dramas; ¿quién osará en el día conderarlos, porque no se hallen expresamente comprendidos en la sabia distinción de Aristóteles o de Horacio?” (1962: 189). Contodo, a vía preferida polos defensores do teatro histórico é a posta en relevo do seu carácter marcadamente artístico, da súa natureza literaria. O importante para os defensores deste subxénero dramático é o seu carácter ficcional. Deste xeito, Buero Vallejo opina que o dereito á imaxinación escénica para o dramaturgo é indiscutíbel, mesmo se contradí o verdadeiro decurso da historia xa que

...no es improbable que lo que nos parece una traición a la verdad histórica sea, no sólo invención que permite acercarse más certeramente al personaje y a su mundo según fueran en su posible relación

³⁰ Non debemos esquecer, por outra parte, que a defensa que moitos dos autores poden facer deste tipo de teatro ten outro tipo de razóns sistémicas, como veremos.

intrahistórica, sino intuición de hechos parecidos a otros auténticos que en el futuro puedan descubrirse como contradictorios de otros supuestamente dados hoy por ciertos (Buero Vallejo 1981: 19).

Así, Buero aínda afonda na explicación e afirma que as críticas que se lle fan ao teatro de carácter histórico só aparecen cando a historia recreada non segue fielmente os significados da *versión oficial* da mesma:

Por todas estas libertades, que se admitieron sin dificultad en el autor tradicional cuando éste dejaba intactas ideologías y versiones conservadoras, el dramaturgo no tradicional suele arrostrar imputaciones de inexactitud, arbitrariedad y mala fe. De este modo se intenta minimizar el alcance de obras que han alumbrado una parcela histórica desde ángulos no habituales, mediante el pretexto de denunciar en él hipotéticos errores objetivos que a veces ni siquiera lo son. Lo que de hecho molesta de tales obras no son sus supuestos errores, sino la propuesta de interpretación anticonvencional que entrañan (Buero Vallejo 1981: 19).

Os autores situados nesta liña fan unha rotunda defensa da literatura como discurso que pode completar, corrixir ou mesmo substituír a narrativa histórica. Como xa vimos, na literatura galega cóntanse diversos exemplos de autores que reivindicán a importancia da súa visión face á do discurso histórico. Claro está que estas defensas teñen tamén motivos subxacentes non sempre confesados, mais por agora, chéganos con sinalar algúns dos exemplos de reivindicación da *verdade* literaria fronte á que presenta a historia.

O primeiro exemplo encontrámolo n' *A Torre de Peito Burdelo* de Galo Salinas Rodríguez³¹. No prólogo que o Marqués de Figueroa lle fai á primeira edición verque algunhas opinións sobre a obra e a

³¹ *A Torre de Peito Burdelo* apareceu publicada no ano 1891. É a primeira peza de teatro histórico galego que foi publicada e a súa redacción é polo menos do ano 1890, pois no mes de setembro dese ano recibiu o primeiro premio do “Certame científico-artístico-literario” (Salinas 1995: 8), organizado polo Liceo Brigantino da vila de Betanzos. Publicouse na Coruña no ano seguinte, na imprenta estenotípica de V. Abad, situada na rúa de San Nicolás. Non se volvería facer ningunha reedición até o ano 1994, máis dun século despois, nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, baixo a responsabilidade de Xosé Ramón Freixeiro Mato, que é asemade o autor dun pequeno estudo introdutorio que acompaña a edición.

relación entre o historicamente certo e a literatura. Salienta que, malia que xa no século XIII se escribira a peza *O canto d'o Figueiral* “que inspiró á Gonzalo de Berceo y otros poetas castellanos; que, ya en nuestros días, recogió la novela” (1891: VIII), o feito non aparece recollido nos tratados históricos³². Alédase, polo tanto, o marqués de Figueroa porque de novo alguén volve lembrar a historia dos seus antergos, a pesar de que haxa “quienes suprimen de nuestros anales esa página, igualmente gloriosa para el pueblo y para los esforzados varones que le guiaron á la lucha, fundándose en la *no existencia* del famoso *tributo*” (1891: VIII)³³. Esta liña en que se centra unha parte do prefacio, desenvólvese na procura da autentificación dos feitos históricos que se lles atribúen aos seus devanceiros, e deste xeito dános a súa opinión sobre a verdade e a fidelidade na obra artística:

A Vd., autor de un drama que tiene por argumento un episodio que confirma la existencia del tributo, bástale con la verdad artística; á mí, encariñado con esa tradición, cuyo valor y eficacia más se siente que se prueba, no me basta sino con la verdad histórica. Por eso insisto en reivindicarla; que ya sobre ello escribí... (Marqués de Figueroa 1891: X).

E aínda apunta máis adiante:

Aunque la torre de *Peito Burdelo* distase tres leguas de Betanzos, enclavada en el monte de Beira, término de la hermosa comarca mariñana, bien hizo V. en poner la escena en Betanzos, pueblo de grandes recuerdos históricos, que también los tiene del *tributo*, pues allí está el *Valdoncel*—que V. menciona— donde se supone reunían las *doncellas*, y próximo al puerto adonde anclaban las *galeras*, primera ominosa prisión de las destinadas al harem³⁴ (*ib.* 1891: XI).

A pesar de que o prologuista semella dicir que a verdade histórica é esencial na vida real, en realidade está disposto —polo seu

³² Como veremos, isto non é exactamente certo (*vid.* nota 41)

³³ As cursivas están así no orixinal.

³⁴ As cursivas están no orixinal.

propio interese persoal– a aceptar como históricos uns feitos coñecidos esencialmente pola tradición oral e non demostrábeis por documentos.

A mesma opinión semella manter Otero Pedrayo nunha peza que, sen ser propiamente histórica, utiliza diversos personaxes extraídos desa narrativa: *O desengano do prioiro*. Este texto de 1952 transforma a historia nun dos seus elementos temáticos até converterse en obxecto de análise dos personaxes. Neste caso, o discurso histórico é asunto de burla para Otero, presentándoo como algo obsoleto e dependente en exceso de papeis e probas científicas, mentres esquece o que lles pode achegar o coñecemento persoal aos historiadores. É por isto polo que a “alquí tara madrona” lle ao di erudito: “Esculca, esculca, moucho erudito, / Noutros pelexos gárdase a Historia” (1998: 134). O diálogo máis interesante neste sentido é o que manteñen o “erudito local”, a alma de don Ouropeso –un vello fidalgo da zona– e a alma de Frei Don Veremundo:

Don Ouropeso

Non teña medo de nós, hierofante das fumosas bocanadas da erudición. ¡Si, somos o pasado, xiquer un pouco mirrado e comesto dos vermes e morto de sede, nesta vila onde, de non ter o cerebro amortallado polas tebras hiperbóreas, houberan posto Marlowe e Goethe a taberna de Auerbach!

[...]

O erudito local

Moi agradecido pola confianza, mais débolles dicir que a historia contemporánea non é da miña especialidade... e pra recoñecer a vostedes como personaxes históricos preciso dos documentos.

Frei Don Veremundo

¡Documentos! ¿Non abonda o noso bafo de sepultura e esta crus de cabaleiro de Malta, que xa parés gravada na caixa do peito e non no traxe?

Don Ouropeso

¡Ningún historiador do mundo tivo a sorte de enxergar testemuñas resucitadas doutro tempo! (Otero Pedrayo 1998: 35-36).

Ao historiador satirizado por Otero non lle vale con iso, precisa de documentos, non é capaz de ler máis alá dos papeis:

O erudito local

Dispensen, mais non pasan sen documentos. A Historia necesita cita de documento ó pé de páxina.

Don Ouropeo

¡Demos o leven con esa alfándega académica, garda de portas da Historia! (Otero Pedrayo 1998: 136)

Otero Pedrayo está a nos ofrecer unha visión moi nidia sobre a súa concepción do discurso histórico: cómpre tamén deixarse levar pola intuición, ler por tras dos papeis. De feito, Ramón Villares (2001: 36-37) sinala, ao analizar a produción propiamente histórica de Otero Pedrayo, que a sabia mestura entre o rigor e a intuición converteu a obra histórica do escritor ourensán nun clásico e nunha referencia fundamental nos nosos días. E esta será a perspectiva que manteña ao construír as súas outras pezas históricas, nomeadamente *Rosalía*.

Nesta mesma liña de necesaria relectura a través da intuición e da reconstrución da verdade histórica da literatura incide tamén Álvaro Cunqueiro na interesantísima obra inacabada *Palabras de víspera* (1974). No prólogo, o autor declara que ten a intención de volver sobre a historia, mais de forma diferente, humanizando os seus protagonistas. Estes deixan de ser figuras que pasaron ao discurso oficial sen seren analizadas, descritas ou cuestionadas, e convértense en personaxes de que se ofrecerá un punto de vista máis rico, matizado e complexo, lendo tamén entre as liñas das versións oficiais. En efecto, Cunqueiro recolle un acontecemento moi concreto, o xuramento de Santa Gadea feito por el-rei Afonso; e dun personaxe, o Cide, dende unha perspectiva ben diferente á mitificadora da historiografía española. Compróbase en expresións como “os casteláns baixan a cabeza” e o “Cid, no desterro, soio pensa en volver á amizade de Afonso [...] e nunca máis se lembra de Sancho”, que deben entenderse nun posicionamento ante a historia diverxente do dos historiadores da cultura española. Ten xa o terreo preparado para

defender a asunción da verdade artística como necesariamente certa. Talvez non vai ser a verdade “real” a que o autor reproduza na obra, mais si unha verdade que afonda nos motivos, pensamentos, remorsos, paixóns etc., que moven a historia. De aí que diga que “Afonso, nas vísperas de xura, tivo que ter consigo mesmo algunha verba. Era o menos. Verbas de sí pra sí”³⁵. En opinión de Cunqueiro, eses feitos existiron necesariamente, malia non seren os que aparecen no discurso histórico tradicional.

Abondan estas significativas manifestacións para ver que tamén no teatro galego os autores se preocuparon en defender a verdade artística do teatro histórico, sendo outro exemplo interesante de toda a literatura dramática de carácter histórico o prólogo que aparece asinado por “Os autores” na primeira edición d’*O Mariscal*, en que xustifican e contextualizan a súa propia visión da historia, diferente da historiografía tradicional.

³⁵ No ano 1983 a Agrupación Teatral Tespis representou un espectáculo baseado en textos de Álvaro Cunqueiro que tiña o título *Verbas de si para si* (Lourenzo e Pillado, 2000: 106) co que podemos imaxinar que algunha relación debe ter con esta obra. As cursivas da cita son miñas.

3. CARACTERIZACIÓN TEMÁTICA

Establecidos estes supostos primeiros sobre o teatro histórico –a súa definición máis xeral, a súa relación coa concepción do discurso histórico, a súa frecuencia e a lexitimación que se lle fixo, describiremos e sistematizaremos os trazos das obras que conforman o teatro histórico, clasificándoos en primeiro lugar como:

a) **características temático-argumentais**, é dicir, todas aquelas relacionadas coa construción do argumento da peza, da fábula;

b) **características estruturais**, isto é, os elementos que constrúen e conforman a organización interna da peza, tanto a nivel textual como argumental. Estes elementos son os que en moitas ocasións fornecen a información histórica que lles falta aos receptores.

Os trazos argumentais do teatro histórico teñen que ver directamente coa súa relación co discurso da historia e son fundamentalmente tres:

1. a **fidelidade ao discurso histórico** de que procede o tema. Sitúo esta característica en primeiro lugar non tanto pola súa maior importancia respecto ás outras –que de feito non ten–, senón porque nos permite enlazala directamente co derradeiro aspecto tratado no apartado anterior: a súa lexitimación e a consideración de que o teatro histórico é ante todo arte.

2. o **distanciamento temporal** entre o momento da escrita e o momento en que se sitúa a acción. É doado comprender que é moi importante a análise e delimitación deste trazo no teatro que bebe da historia, xa que esta é a construción discursiva do pasado.

3. os **temas** propios do teatro histórico. Dentro deste apartado trataremos un asunto moi relevante, aínda que en moitas ocasións non foi –nin é– tratado polos críticos –ben porque non se tomou en consideración ben porque se pensou que era obvio: a pertenza do argumento ao discurso histórico propio do colectivo emisor e receptor da peza histórica.

3.1. FIDELIDADE AO DISCURSO HISTÓRICO

O feito de que o teatro asente os seus alicerces no discurso histórico ten unha serie de implicacións. Unha das máis importantes é o deber de manter un certo seguimento desa peculiar narrativa. O que nos toca a nós é delimitarmos en que grao debe cumprir as obrigas de verificabilidade e verdade que se lle existen ao discurso dos historiadores. De certo, a fidelidade que se debe manter respecto ao discurso histórico de que se recollen os argumentos da acción –e por tanto a necesidade de gardar uns mínimos de verdade– é un dos grandes problemas preceptivos á hora de caracterizar este subxénero. Tanto é así que, como xa vimos, foi un dos aspectos que lles permitiu a moitos críticos negar a validez do drama histórico.

Aínda así, dúas consideracións semellan mitigar estas esixencias nunha obra artística de carácter histórico. Primeiramente, que a historiografía moderna acolleu no seu seo o cuestionamento da verdade e da obxectividade do propio discurso histórico, idea que se instaura tamén entre os escritores, que queren procurar as *outras* verdades. A segunda consideración que atenúa as esixencias para un drama histórico é o seu carácter ficcional. O teatro histórico, xa o dixemos, é antes que nada, teatro. Así pois, xoga con todas as marxes de liberdade e ficción que comporta un discurso literario. É por iso que algúns estudosos –Sommer (1991), Unzueta (1996), Ainsa (1997) ou Fernández Pérez-Sanjulián (2003)– sinalan que a literatura permite falar de cousas máis complexas do que o discurso histórico ou, noutras palabras, dicir o que á historia non lle está permitido.

Porén, estas dúas ideas non anulan o feito de que o adxectivo “histórico” limite a extensión deste tipo de obras e, alén diso, lles sume algunhas esixencias. Unha delas é unha mínima fidelidade ao referente externo de que provén. Ou en palabras de Henri Gouhier:

Ainsi prise dans sa pureté intentionnelle, on voit bien ce que l’adjectif «historienne» introduit: il n’est nullement question de transformer le dramaturge en historien, de lui imposer les devoirs méthodologiques de l’erudit, de lui imposer les devoirs de stricte fidélité aux faits que l’interprétation la plus libre ne cherche pas même à esquiver. Il ne s’agit pas d’identifier écrire l’histoire et écrire sur l’histoire, mais du postulat commun aux deux tâches qui commentent l’une et l’autre par regarder l’histoire: ce postulat est que le milieu n’est pas autour de l’individu mais qu’il est dans l’individu comme l’individu est en lui, si bien que cette réciprocité signifie un lien existentiel et que l’individu ne peut re-exister, serait-ce dans un personnage de théâtre, sans les marques extérieures du temps qu’il a vécu au présent et qu’il revit au passé (1960: 21).

Debemos por tanto, examinar cales son os mínimos que se lle esixen nas diversas épocas e cales as “desviacións” que se lle poden permitir, aínda que sen nos deter na (re)creación de escenas en que se amose a vida privada dos protagonistas ou os seus pensamentos, materia que necesariamente deberá encher o autor dramático para enriquecer os datos fornecidos polo discurso histórico –como *Macías, o Namorado* de Uxío Carré Alvarellos³⁶, *Xoana* de Manuel Lourenzo³⁷, *Raiñas de pedra* de Cándido Pazó³⁸ e, en xeral, case todas as obras situadas no período posterior a 1980.

Cómpre salientar primeiramente que os requirimentos tamén varían segundo a perspectiva e intencións do escritor ou crítico que

³⁶ *Macías, o Namorado. Monólogo en verso*, A Coruña, Imprenta Roel, 1921. Este texto de pouca extensión estaba xa escrito no “Outono do ano 1919” (1921: 7), data que aparece na dedicatoria que o propio autor asina no libro.

³⁷ *Xoana* é a primeira obra de temática histórica publicada doutro dos grandes nomes do noso teatro contemporáneo. Aínda que non foi publicada até 1991 nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, estreouna en 1985 a compañía de Dorotea Bárcena, actriz a quen se lle dedica a peza.

³⁸ Aínda que foi finalista do premio Álvaro Cunqueiro de Teatro no ano 1991, non sería estreado (Olomoltranvía) e publicado (Galaxia) até 1994.

analiza esta cuestión. É por esta razón que algúns autores se interesan polo maior ou menor seguimento do discurso histórico orixinario e, nese contexto, distinguen entre teatro histórico e teatro historicista, sendo este o que utiliza a historia de maneira libre para defender teses ideolóxicas ou opinións contemporáneas (Fulgencio Lax 1999: 11; Rodríguez Méndez 1999: 39; ou Romera Castillo 1999: 25). Contodo, esta non é a opinión xeneralizada. Moi pola contra, a maioría favorece no teatro histórico a liberdade creadora sempre que se manteña a *fidelidade á esencia*. G. Lukács é o maior defensor desta idea que logo seguen numerosos estudos. O crítico húngaro cre que

La expresión ideológica necesariamente intensificada en el drama puede rebasar mucho más el horizonte verdadero de la época y conservar, sin embargo, la necesaria fidelidad frente a la historia, con tal de que no lesione la esencia del contenido histórico de la colisión, sino que, por el contrario, la plasme en forma intensificada (Lukács 1971: 182).

Por suposto, a *esencia* dos feitos ten que ver coa súa interpretación dende a perspectiva do autor ou crítico, mais ten como trazo común en todos eles que permite variar e mudar os acontecementos con tal de que se manteña. O crítico húngaro describe con gran tino a súa teoría sobre este problema e afirma que pola necesidade que ten o drama histórico

...de convertir en sus héroes en “individuos históricos” tiene que presentarse con cierta premura el problema de la fidelidad a los hechos históricamente dados. Ya que por la misma naturaleza de las cosas resulta que estos “individuos históricos” son en su mayoría figuras conocidas de la propia historia, y puesto que la forma dramática exige necesariamente profundas transformaciones de la materia histórica dada, tuvo que surgir en la teoría del drama la pregunta por el comienzo de la libertad del dramaturgo frente a su material histórico y por el límite hasta el que pueda llegar sin suprimir por completo el carácter histórico de la plasmación (*ib.* 1971: 193).

O autor ten que atender ante todo á esencia da colisión reflectida na obra teatral, mais manexando con liberdade os feitos parti-

culares (*ib.* 1971: 201-202). Así e todo, isto non anula a obriga de que o dramaturgo coñeza profundamente o discurso histórico para poder chegar á verdadeira solución artística, posto que canto maior sexa o seu coñecemento da época histórica “mayor será la libertad con que se moverá en sus materiales, y tanto menos se sentirá dependiente de hechos particulares conservados por los testimonios tradicionales” (*ib.* 1971: 203). Lukács foi longamente seguido por moitos dos críticos e autores posteriores. Por exemplo, aínda que bastantes anos posterior, a opinión que mantén Buero Vallejo coincide no esencial coas opinións do húngaro:

Ahora bien, para alcanzar la interpretación histórica de fondo que permita negar la tradicional y adelantarse a ella, manteniendo sin embargo el derecho a llamar “histórica” a la obra, hay que ejercer especial tino al mezclar aspectos inventados o destacados con la fidelidad, nunca vulnerable del todo, a los hechos históricos (Buero Vallejo 1981: 19).

Esta mesma consideración seguen outros moitos autores e críticos como Iglesias Feijoo (1988: 239), María Pilar Pérez-Stanfield (1987: 89), Nel Diago (1994: 192-193) ou Ana Padilla Mangas (1984: 206-207). Mais aínda así, existen uns requirimentos mínimos: unha peza histórica debe tomar os feitos dunha época pasada, e por tanto debe respectar alomenos os acontecementos cronolóxicos fundamentais, sobre todo os coñecidos polo público que vai recibir a obra. Ou, como de forma moi gráfica resume Juan Mayorga, sempre se lle pode pedir ao autor un mínimo “respeto a los muertos”:

Ello no significa que al dramaturgo no se le pueda pedir cuentas respecto de la información que transmite. El dramaturgo puede sentirse no obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico; puede decidir que en el escenario se presenten sucesos nunca acaecidos, se unan personas que nunca se conocieron, se fusionen espacios distantes, se altere el orden en que ocurrieron los hechos... Pero si el dramaturgo no se somete a la ley de las pruebas documentales, sí le cabe, en todo caso, una responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente (Mayorga 1999: 10).

A fidelidade non lle impide ao autor que poida obviar algúns feitos, salientar outros que sexan considerados menos relevantes, ou mesmo darlles unha perspectiva absolutamente contraria. No entanto, deberá respectar, como mínimo, as datas e a orde en que aconteceron os feitos –aínda que a secuencialidade en que estructure despois a acción dramática dependa exclusivamente da súa vontade como creador. Claro está que este respecto do discurso histórico varía grandemente entre as obras. Nalgunhas obsérvase un gran coitado polo detalle histórico, mentres noutras impera a finalidade ideolóxica ou de revisión, razón pola que, aínda que non en todos os casos, o autor vai utilizar aqueles datos que lle resulten máis útiles para os seus obxectivos, e pasará por riba doutros máis pequenos ou discordantes coa súa perspectiva.

No caso da literatura galega a fidelidade ao discurso histórico ofrece varios problemas. O feito de se desenvolver nun sistema cultural non normalizado implica que non existe un discurso histórico escrito *en e sobre* Galiza durante moitos séculos. Será só no XIX cando aparezan os primeiros estudos importantes sobre a historia galega –da man de homes como Tettamancy, Martínez Paadín, Vicetto, Murguía... Porén, este discurso histórico é só coñecido por homes letrados da época, xa que os principais transmisores e fixadores da historia –escola, creación de monumentos, fixación de efemérides etc.– tampouco funcionan de maneira normalizada. Desta maneira, os autores van sempre contra corrente, pois que, como fontes para a construción dos seus dramas, escollen discursos non aceptados oficialmente e, nalgunhas ocasións, reescriben os acontecementos do pasado de maneira contraposta á tradicional. Así, ao igual que ocorre coa escolla da lingua, a mesma escolla dunha recreación da historia galega é un fito marcado que rompe coa verdade do discurso histórico aceptado pola maioría. De aí que, como xa vimos, teñan que xustificar en moitas ocasións o seu desvío do camiño andado polos outros. Nos textos de teatro histórico galego existen exemplos de seguimento da historia comparábeis e agrupábeis segundo as súas formas e obxectivos.

Encontramos, así, un primeiro conxunto en que se observa que, sen chegar a reescribir ou mesmo modificar os feitos transmitidos polo discurso histórico oficial, eliminan algúns datos ou acontecementos transmitidos por esa narrativa. É o caso de *Mari-Castaña. Unha revolta popular* de Emilio Álvarez Giménez³⁹. Con certeza, son poucos os datos conservados sobre esta revolta acontecida en Lugo no ano 1386 polo que dificilmente se pode facer un estudo exhaustivo da fidelidade da peza. Mais obsérvase que o autor finaliza o drama de maneira claramente favorábel para os protagonistas da protesta, sen incluír no drama que tanto María Castaña como a súa familia foron sancionados posteriormente. Desta maneira, Álvarez Giménez acaba a obra cunha clara mensaxe vitoriosa e heroica, pasando por alto a continuación dos feitos reais, que habían diminuír o efecto mitificador e exaltador da peza.

Nesta mesma liña semella camiñar *Pedro Madruga* de Xan Cuveiro Piñol⁴⁰. Autores como Carvalho Calero (1987: 201) ou Henrique Rabuñal (1994: 86-87) teñen sinalado a falta de veracidade no retrato de Pedro Madruga e, sobre todo, no final da obra. Mais non é esta a única infidelidade á historia no texto, xa que tamén é falsa a liñaxe que lle atribúe a Inés Henríquez Monroi, filla, en realidade, de nobres de clase alta. No primeiro caso, o carácter máis pacífico e conciliador amosado polo protagonista non concorda coas actuacións reais que a historia recolleu desta figura, pero consegue crear un personaxe máis amábel para o potencial público

³⁹ *Mari-Castaña. Unha revolta popular. Drama histórico nun auto y en verso* é a primeira peza histórica da “dramática rexionalista”. En comparación coas outras obras de temática histórica que se escribiron por estes anos, foi moi pouco coñecida, xa que non se publicou até o ano 1984, no mínimo cen anos despois de que fose escrita (Ed. de Xosé María Álvarez Blázquez, A Coruña, *Cadernos da Escola Dramática Galega* nº 50, decembro de 1984.) Sabemos que gañou o primeiro premio nuns Xogos Florais celebrados no ano 1884 en Pontevedra. Así, aínda que non podemos afirmar que a escribira con anterioridade, neste ano xa a tiña acabada.

⁴⁰ *Pedro Madruga. Drama histórico nun auto e tres coadros en verso*, A Coruña, *Cadernos da Escola Dramática Galega* nº 70, marzo de 1988. A súa data de publicación non estaba moi clara. O propio Carvalho Calero sinala que ademais de 1897, data que el considera acertada, existen tamén outras opinións que a situarían en 1878 e 1887 (1981: 414). Teresa López e Xosé María Dobarro, responsábeis da segunda edición desta peza no ano 1988 –tamén, como no d’*A Torre de Peito Burdelo*, case un século despois da súa publicación– precisan de forma definitiva este asunto, situándoa no ano 1896 (1988: 1).

que puidese recibir esta obra, axudando a mellorar a imaxe do nobre galego. No segundo caso, seguramente a causa desta falta de “verdade histórica” se deba a un intento do Cuveiro Piñol de imprimir un maior dinamismo a través do conflito que suscita o namoramento entre don Álvaro e Inés.

Outro dos grupos pódese establecer coa manipulación directa dos acontecementos relatados polos libros de historia, na procura de novos significados ou nun intento de ofrecer trazos diferentes dos feitos ou personaxes descritos. É o caso de *O Mariscal* de Antón Villar Ponte e Ramón Cabanillas, *A Torre de Peito Burdelo* de Galo Salinas e *A Soldadeira* de Luís Seoane.

Aínda que no seu estudo sobre *A Torre de Peito Burdelo* Henrique Rabunhal precisa (1988: 145) que non é pertinente deterse en cuestións de veracidade xa que non lle van sumar ou restar valor á peza, explica o coñecemento que había nese momento do feito histórico que Salinas recolle para a súa obra. Así, Rabunhal apunta claramente a Florencio Vaamonde como a fonte de que se nutre o drama saliniano. En primeiro lugar, porque era un home “vinculado ao mundo intelectual e ideolóxico de Galo Salinas” (1988: 145). E ademais, porque as “analogías [d’*A Torre de Peito Burdelo*] com a descriçom de Vaamonde som contundentes e clarificadoras neste ponto.” (1988: 146). Por esta razón, Rabunhal reproduce a descrición que do feito fixo Vaamonde:

Segundo Vaamonde à morte de D. Silo (783) proclamou-se rei a D. Afonso II. Mas Mauregato ocupara o trono de Galiza obrigando ao rei legítimo a fugir a Arava. Abd-el-Raman impom a Mauregato a obriga de lhe entregar anualmente, em conceito de tributo, cem donzelas cristás, cinqüenta nobres e cinqüenta «prebeas». O povo a seguir pretendeu abolir aquela vergonhenta vassalage. Na perspectiva de Vaamonde coubo-lhes aos Figueroa a glória de rematar com o tributo (Rabunhal 1988: 145).

Porén, Rabunhal sinala algo moi importante que nos dá unha nova perspectiva do feito histórico e da obra de Salinas:

O próprio Vaamonde [...] acaba duvidando da existência do tributo que pudo ter existido apenas na imaginação de D. Rodrigo e «na do vulgo ñorante d'aquela idade de ferro». Do que nom duvida Vaamonde é da Batalha das Figueiras. O campo das Figueiras no seu ver pode estar em Cachinhas (Valdoncel), em Sam Miguel de Figueroa ou em Armunho (Lubre, concelho de Betanços) (*ib* 1988: 146).

Tamén Eladio Rodríguez nega a existencia deste tributo ao investigar no nome que popularmente se lle dá á torre:

Peito bordel o *peito burdelo*, pecho tributo de cincuenta doncellas nobles y cincuenta plebeyas que Mauregato, rey de León, Asturias y Galicia, se obligó a dar anualmente al rey de Córdoba. [...] A juicio de varios investigadores, el nombre de *peito bordel* no tiene la significación que sirvió para inventar la leyenda, pues *borde*, del verbo *borderar*, es lo mismo que *solear*, o sea poner segunda yunta a la que va tirando de un carro para ayudarla a vencer alguna cuesta. Esta servidumbre, que todavía subsiste en nuestros campesinos, debió utilizarse para levantar o reparar la torre, que por eso se llamó de *peito bordel*, pecho de ayuda, dando lugar después a que el *borde* gallego se tomase por el *burde* castellano, de donde sin duda viene la falsa tradición (1961: 118-119).

É importante ter outro dato máis en conta: o libro de que supostamente Galo Salinas tira esta descrición é *Resume da historia de Galicia*, publicado en 1898, case unha década máis tarde. Parecen, por tanto, moito máis axeitadas as posíbeis fontes que sinala Xosé Ramón Freixeiro Mato (1984: 4-5). Este estudoso inclúe unha serie de “textos complementares”, entre os que destaca a descrición da historia que aparece no tomo IV da *Historia de Galicia* de Benito Vicetto. Aínda no caso de entender que este acontecemento pode ser máis lendario ca verídico, no seu momento foi extraído do propio discurso da historia, co que se reafirma que *A Torre de Peito Burdelo* se escribiu como un drama histórico⁴¹. Ademais, con todas estas consideracións consolídase a idea de que o autor sabía perfec-

⁴¹ Esta é a proba (*vid.* nota 32) de que, aínda que o Marqués de Figueroa afirmaba no prólogo de *A Torre de Peito Burdelo* que este feito non estaba recollido polos tratados históricos, a historia do tributo das cen doncellas aparecía cando menos en dous tratados históricos escritos en Galiza. Isto amosa en parte que estes tratados non eran de difusión xeral para todos os posíbeis receptores do teatro baseado nesa historia.

tamente cal ía ser o público da súa obra, e que daba por sabido que era un tema que procedía non só da narrativa propiamente histórica, senón tamén das lendas populares do colectivo.

Pola súa parte, *A Soldadeira* de Luís Seoane é un interesante e complexo exemplo de como a fidelidade á historia nestas obras pode influír nas consideracións da crítica. Dende unha perspectiva completamente diferente ás anteriores, esta peza toma como argumento a primeira loita irmandiña do ano 1431 liderada por Roi Xordo, personaxe histórico que aparece na obra. Todos os críticos repararon na utilización do discurso histórico que fai Seoane. E malia todos concordaren en crer que a historia é un pretexto ou unha forma de explicar a situación política e social do momento, as opinións diverxen á hora de consideraren *A Soldadeira* como teatro histórico. Así, por exemplo, Xavier Seoane caracteriza esta obra como unha peza histórica e apunta que o que Luís Seoane “pretende, en definitiva, é chegar a construír as bases para un posíbel teatro histórico en Galiza, un verdadeiro teatro nacional” (1994: 199). Tamén consideran esta peza como histórica Alonso Montero (1994: 106), ou Requeixo e González no estudo introdutorio á segunda edición da peza (1996: 23-24). Tato (2001: 171) considera histórica esta obra e sinala as influencias que outra obra histórica galega, *O Mariscal*, tivo na creación desta nova peza. Polo contrario, Ricardo Palmás non a inclúe na categoría de obra literaria histórica, pois considera que a intención real da peza é outra:

A Soldadeira, na súa tese, tenta mostrar a permanencia temporal das estruturas de poder, a opresión que elas exercen e a rebelión que remata por ter como resposta. Persistencia que se ve subliñada pola introducción de personaxes modernos –o labrego máis novo, o máis vello e o terceiro, sen idade determinada–, que non son a penas un recurso para distanciar ó espectador (1994: 152).

Á súa vez, Xosé Díaz fica nunha postura intermedia, e define *A Soldadeira* como unha “obra diacrónica” (1994), isto é, que se sitúa en dous tempos afastados no tempo, mais non a chega a caracterizar tampouco como histórica.

As causas destas dúbidas para incluír *A Soldadeira* como un drama histórico proveñen de certas peculiaridades que vemos na obra: fóra de Roi Xordo, o resto dos personaxes non están historicamente documentados, aínda que son posíbeis nese contexto. Outra das razóns argüídas é a aparición dos tres campesiños actuais e mesmo a dos “falsos cabaleiros de Sant-Yago” que rompen coa verosimellanza. Porén, non é impedimento para seguir considerando histórica a obra, posto que un dramaturgo pode introducir anacronismos para subliñar algún aspecto que lle interesa. Así pois, a obra está situada no pasado, tempo explicitamente manifesto polo autor cando di que a acción se sitúa no século XV (Seoane 1996: 43).

Outro dos problemas que os críticos e estudosos lle apoñen a esta obra é que non garda unha verdadeira fidelidade histórica. Aínda que ao responder ás características dun texto propositadamente preñado de carga ideolóxica –calando ou variando algúns feitos para salientar a mensaxe última que o autor procura ao escribir o drama histórico–, o texto mantense esencialmente fiel aos feitos históricos reais⁴². O resto é, por suposto, liberdade creadora que, de forma obrigada, predomina nunha obra literaria aínda que tome a historia como base para o seu argumento.

Un terceiro grupo de obras sería o daquelas que modifican a historia ou recollen aspectos ocultados por este discurso para ofrecer novas lecturas posíbeis. Algunhas delas ofrecerán relecturas permitidas pola falta de datos sobre algunha determinada figura ou acontecemento. Este é o caso de *Hostia* de Armando Cotarelo Valledor⁴³.

⁴² Pódese consultar o relato feito por Galíndez de Carbajal que Anselmo López Carreira cita na súa obra para apoiar a documentación deste acontecemento histórico (1992: 26). Esta crónica permítenos comprobar que *A Soldadeira* mantén o fío básico dos acontecementos, aínda que falte o cerco final no castelo de Pontedeume.

⁴³ Esta é a única peza do autor que non foi estreada en vida. Foi editada no ano 1926 na Editorial Lar da Coruña. Con todo, como indica na terceira páxina desta edición “Ista pantasía tráxico-histórica foi lida no Seminario de Estudos Galegos o 21 de Mayo de 1924” (1926: 3). Alén disto, xa fora publicada no xornal *Galicia* o 25 de xullo de 1924. A única representación que coñecemos até o momento desta peza é a que se levou a termo no ano 1996, con este mesmo título, a cargo do Centro Dramático Galego e baixo a dirección de Manuel Lourenzo, quen –cunha peculiar dramaturxia– incluíu a peza de Cotarelo dentro doutra propia facendo un exercicio de teatro dentro do teatro.

Cómpre subliñar que non era a primeira vez que a figura de Prisciliano ía ser revisitada na historia do pensamento galego, mais si a primeira que se facía dende unha perspectiva literaria. No que toca ao estudo da figura, había achegas que fixeron autores como Frei Martín Sarmiento, o cura de Fruíme ou López Ferreiro –relixiosos os tres–, observando fundamentalmente a condición de heresiarca de Prisciliano. Imbuídos pola ortodoxia católica en que militan, contiñúan a xulgar de maneira negativa este personaxe e ademais renegan da súa condición de galego, sen quererem ter entre os anterigos coñecidos alguén que cualificaban de “monstro” ou “execrable”. Mais, como apunta a profesora Dolores Vilavedra, no traballo introdutorio que lle fai á edición de *Hostia* no ano 1996, vese “un significativo cambio de rumbo na valoración da figura de Prisciliano” a partir da “*Historia de Galicia* de Manuel Murguía. [...] Foron os homes da época Nós os que retomaron sen prexuízos e cunha [sic] evidente afán mitificador o tratamento da figura” (1996: 67).

Así, ademais de Cotarelo, van achegarse máis ou menos profundamente a Prisciliano autores como Vicente Risco, Otero Pedrayo e, sobre todo, Castelao⁴⁴. López Silva sinala moi atinadamente que a intención destes autores era facer unha revisión da figura e achegala a Galiza para “**reivindicar** e **humanizar** a figura de Prisciliano, partindo como presuposto básico dunha intensa admiración cara a esta figura⁴⁵ (1996: 239). López Pereira explica o resultado:

Nesa visión romántica de Galicia e o galaico, que caracterizará a Xeneración Nós, Prisciliano aparecerá como “un prototipo del panteón céltico, de toda heterodoxia”, ata o punto de chegar a considerar resucitado en Prisciliano o druísmo céltico. É esta unha postura que poderíamos denominar de “valores poéticos”, coa que veremos que pode entroncarse perfectamente a de Armando Cotarelo. [...]

⁴⁴ Castelao é un dos autores máis referidos a este respecto ao dedicarlle mesmo algunha semblanza en *Sempre en Galiza*.

⁴⁵ A negra é do autor.

Frente ao espírito doutrinal e dogmático, marcado pola Igrexa, que guiara o pensamento do Cura de Fruíme e de López Ferreiro, chataado de herexe a Prisciliano, os nacionalistas, agora, procurando o contrapunto que pode reivindicar a figura da vítima de Tréveris, chegan a consideralo como o arquetipo representativo das virtudes da alma galega e adaptador do celta ao mundo católico (1987: 221).

Pero xa dicíamos que o primeiro –e único neste momento– que contribúe á reivindicación e relectura de Prisciliano dende a literatura é Armando Cotarelo Valledor, quen, por outra parte, era un gran coñecedor da figura, como se ve nas palabras de Filgueira Valverde cando di que “nos cursos 1923 e 1924 preparou con moita detención as conferencias que se refiron ó priscilianismo [...] A documentación que axuntou, sobre o manexo directo das fontes, foi mui cumprida”⁴⁶. Para alén diso, cómpre salientar un feito importantísimo pola súa pouca frecuencia neste tipo de teatro: Cotarelo inclúe no final do libro unha nota en que aclara as fontes que se utilizan para escribir a obra:

As fontes que serviron pra a composición desta obrinha son as seguintes: ESCRITOS de Priscilián; AUTAS do Concilio de Zaragoza; HINO de Arxirio; CARTAS de San Xerónimo; COM-MONITORIO de Orosio a San Agustíño; CRÓNICA de Sulpicio Severo e CRONICÓN de San Próspero de Aquitania.

Tívoise tamén en conta cuasi todol-o escrito en col do célebre here-siarca galego, tal que os traballos de Xirves, López Ferreiro, Menéndez Pelayo, Paret e os escelente libro de Babut.

[...] A fórmula de consagración de diaconesa está traducida do testo latino conservado por Martigny (Cotarelo Valledor 1926: 29).

Nunha peza teatral, non é en absoluto frecuente a explicitación das fontes históricas utilizadas. Neste caso, a inclusión dos documentos que Cotarelo empregou como fontes incide no aspecto documental que lle quixo dar á obra. Deste xeito, supomos que este afán pon en relevo que, por máis que contradiga algunhas lecturas

⁴⁶ Citado polo traballo de Araceli Herrero Figueroa (1984: 78).

oficiais, a relectura non é inventada nin fantasiosa. Así, López Pereira sinala que “nom renúncia à fidelidade histórica, nem sequer à língua latina que usa com profusom e bom dominio” (1986: 268). Á súa vez, Vilavedra aclara que o achegamento literario ao tema histórico condiciona o seguimento e a selección das fontes, aínda que coída que “Cotarelo as manexou con prudencia, esquivando os xuízos interesados e procurando, na medida en que os imperativos da ficción o toleran, ser coherente co rigor científico” (1996: 63). No entanto, encontramos outros trazos máis dificilmente xustificábeis que Cotarelo non ten problema en desculpar ou rebater con firmeza. Defende por exemplo a Prisciliano da acusación de utilizar os evanxeos apócrifos e –aínda que de maneira indirecta– dos rumores que dicían que obrigara a Prócula a abortar (1926: 13), polo que a súa xustificación documental ten que ver tamén coa defensa destas acusacións.

O outro aspecto matizábel é a crítica ten denominado “prudencia”. Non semella que a defensa a ultranza que se fai do personaxe, para alén da súa extrema idealización, sexa prudente. Ben construída si, de tal xeito que por veces pasen desapercibidos os mecanismos deste proceso de exaltación. Aínda así, hai unha clara selección dos datos. Termos moi presente esta perspectiva interesada do argumento priscilianista axudaranos a situar de forma máis axeitada a inclusión das fontes históricas no final do libro. Como xa dixemos, o intento de facer que a súa versión resulte completamente verosmellante provoca que Cotarelo Valledor crese que lle cumpría aclarar o traballo documental que subxace a toda a relectura. O autor subliña así que a súa revisión non utiliza a imaxinación, senón que se configura a partir dunha reconstrución propiamente histórica. A necesidade de salientar isto provén, con certeza, do feito de Cotarelo sentir que estaba a se afastar das lecturas máis tradicionais e asumidas.

Con todo, o tratamento da figura de Prisciliano sería un dos temas que, seguramente, máis daría para traballar no plano da literatura histórica galega. Esta figura, tratada adoito de forma literaria,

convertida ou reivindicada como o cadáver soterrado na capital galega no canto do Apóstolo Santiago, é un deses mitos que se veñen configurando con máis frecuencia nos últimos anos na literatura galega, como se comproba noutras pezas posteriores que retoman a historia priscilianista. López Silva (1996: 238) salienta que a gran “dificultade interpretativa” á hora de estudar esta figura, “favoreceu sen lugar a dúbidas o dirixirse polo camiño da recreación literaria”. Posibelmente máis do que isto sexa a falta de datos exactos sobre a vida deste personaxe e, nomeadamente, o seu carácter heterodoxo e galego os que facilitaron que os autores se sentisen atraídos pola idea de recrearen a vida dos priscilianistas e do seu líder espiritual. Mais non se debe esquecer que isto lles proporciona(ba) unha gran liberdade á hora de trataren os feitos e as teorías priscilianistas. Isto é o que nos impide analizar con exactitude a maior ou menor fidelidade do texto á historia, pois finalmente o único documentábel é o seguimento dos discursos literario e relixioso que se escribiron con anterioridade, e das súas consideracións sobre o mártir. Podemos tamén, e nalgunha medida fixémoslo ao lembrar os traballos anteriores a este, analizar as relacións textuais no discurso cultural galego.

Hostia é un dos textos máis significativos das moitas relecturas de Prisciliano que permiten os documentos históricos. Cotarelo aproveita a historia para reescribir a versión oficial de forma máis libre e poética, e constrúe un discurso novo, que eleva a categoría do seu heroe e o fai máis interesante para o público. Vistos todos estes aspectos, non estamos de acordo coas consideracións de Carvalho Calero ou Manuel Lourenzo que para *Hostia* prefiren o termo “liturxia” ao de drama histórico. *Hostia* é un drama histórico, aínda que revestido de características peculiares que, como veremos máis adiante, son debidas á súa función.

E da man da complexa e fecunda –literariamente falando– figura pasamos ao cuarto grupo de obras que fan tamén relecturas do discurso histórico máis asentado, aínda que desta vez o será sobre o discurso xa elaborado dende o propio sistema literario galego. Xustamente a primeira destas obras é outra peza centrada arredor do

“mártir” de Tréveris, *Prisciliano* de Daniel Cortezón⁴⁷, peza que ofrece unha nova perspectiva sobre este personaxe que agora aparece máis reivindicado como “galego” pero tamén humanizado; é dicir, unha figura de maior complexidade que a do texto cotarelano.

Daniel Cortezón non explicita as súas fontes nin segue de forma tan literal a crónica de Sulpicio Severo, pero mantén os feitos básicos que se saben da vida do famoso heresiarca. Mais con esa armazón como base ben recollendo posíbeis feitos da vida privada, ben facéndose eco dos rumores que Sulpicio Severo recollera Cortezón constrúe as escenas que puideron acontecerlles a el e mais aos seus compañeiros: os estudos con magos, e sobre todo, a súa relación amorosa con Prócula, incluíndo o aborto desta. De feito, esta relación convértese en causa da execución de Prisciliano, posto que ao cometer un pecado, ao non se manter puro, é castigado, non lle resta máis que morrer, o castigo é xusto. Sabe que o seu perdón é imposible:

PRISCILIANO - ¡Ven pronto, verdugo: agora teño que pagar dúas culpas!... Ista noite morreréi dúas veces!... E non tivera morto, verdadeiramente, si en troques disa horríbel notiza houbérasme dito que o meu fillo seguía latexando na virtus cáseque milagrosa que Deus puxo no madrí de toda nai... (Cortezón 1970: 133).

Así pois, Cortezón recolle un rumor sobre a vida de Prisciliano e convérteo no motivo central do argumento: a ruptura dos votos de castidade e o seu pecado, acompañado do crime de Prócula ao matar o fillo de ambos, son a razón oculta de toda a desgraza do protagonista. De feito, nese momento, aínda que tamén interesado por unha figura complexa e interesante en moitos puntos, non ten dúbida en recoller algúns dos feitos máis escuros que rompen coa visión idealizada que ofrecía o texto cotarelano.

Esta mesma revisión que contesta a construción de dramas históricos anteriores —e por tanto a súa visión da historia— encontra-

⁴⁷ Esta peza, publicada no ano 1970 (Bos Aires: Nós), xa recibira o premio “Villar Ponte” de teatro do Centro Galego de Bos Aires no ano 1961.

rémola nos outros textos do “grupo de enlace”. En efecto, o propio Cortezón é autor de *Os irmandiños*⁴⁸ e *Pedro Madruga*; Agustín Magán escribe *Alias Pedro Madruga*⁴⁹ e Manuel María *Unha vez foi o trebón*, obras históricas centradas arredor de diversos acontecementos da Idade Media galega que conteñen unha fortísima crítica a moitas das figuras mitificadas ou idealizadas nas recreacións anteriores⁵⁰.

Porén, o cambio máis consciente e complexo respecto ao seguimento do discurso histórico prodúcese a partir de 1980. Os temas diversifícanse e a fidelidade ou *infidelidade* á narrativa da historia ten que ver con outros novos temas, como aqueles que tocan a toda a humanidade e sobre os que aparecen novas perspectivas: a relixión, e relacionada con ela a Inquisición, en *Mesmo semellaban bruxas* de Magán⁵¹ ou *María Soliño* de Xosé Manuel Pazos⁵²; o papel e a situación das mulleres en *Antígona ou a forza do sangue* de María Xosé Queizán⁵³ ou as mesmas *Xoana e Raíñas de pedra*, de que xa falamos. Mais os exemplos que, ao variaren a súa perspectiva sobre a fidelidade ao discurso histórico, resultan máis interesantes, son dous textos de Roberto Vidal Bolaño: *Agasallo de sombras* e *As actas escuras*⁵⁴. Nos dous textos o autor recolle ideas procedentes xa do discurso histórico galego para revisalas e modificalas. No primeiro caso

⁴⁸ No ano 1977 *Os irmandiños* recibe o “Premi Santiago Rusinyol do Xè Festival de Teatre de Sitges” e é editado en 1978 por Ediciós do Castro. Sería representado pola Agrupación Teatral Tespis en 1980 baixo a dirección de Xosé Redondo (Lourenzo/Pillado 2000: 106).

⁴⁹ *Alias Pedro Madruga. Mesmo semellaban bruxas (Retábulo trácico de meigas e inquisidores)*, Sada, Ediciós do Castro, 1988.

⁵⁰ *Farsa de bululú. Unha vez foi o trebón*, Santiago de Compostela, El Correo Gallego, 1992. Aínda que a súa data de publicación foi moito máis tardía, esta obra foi escrita en 1975 e estreada xa no ano 1976.

⁵¹ *Alias Pedro Madruga. Mesmo semellaban bruxas (Retábulo trácico de meigas e inquisidores)*, Sada, Castro, 1988.

⁵² Esta obra sería estreada pola compañía Teatro de Ningures no ano 1990, mais non sería publicada até 1998, no número 18 da *Revista Galega de Teatro*.

⁵³ Vigo, Xerais, 1989.

⁵⁴ No ano 1992 a Xunta de Galicia convocou un certame chamado “Xacobeo 92” para textos teatrais que recreasen motivos relacionados co Camiño de Santiago. A obra gañadora foi un excepcional drama histórico titulado *As actas escuras* da autoría de Roberto Vidal Bolaño. Paradoxalmente, o texto non sería publicado por motivos de censura (Tato 2000: 497), polo que só aparecería no ano 1997 (Vidal Bolaño / Lourenzo / Ruibal, *As actas escuras. O circo da medianoite. Maremia*, Vigo, A Nosa Terra).

fai unha relectura da figura rosaliana amosando moitos momentos da súa vida íntima que, de certo, non puideron ser reais, mais que amosan unha nova visión da relación entre a poeta e Murguía. Así, rompe coa imaxe beatífica e idealizada do discurso galeguista máis ortodoxo para facer preguntas incómodas sobre o propio sistema. No segundo texto recrea dous personaxes que, sen estaren documentados polo discurso histórico, se sitúan na Compostela decimonónica investigando a autenticidade dos restos do apóstolo Santiago. A través destas dúas figuras e da súa investigación non documentada historicamente, Vidal Bolaño consegue cuestionar a verdade relixiosa e institucional oficial e sementa a dúbida nun momento en que os fastos xacobeos dominan, en moitos aspectos, a vida cultural, social e institucional galega.

Con todos estes exemplos, vese que é feble o requirimento da fidelidade, polo que lle deixa unha enorme liberdade ao autor para dispor e tratar os materiais históricos. En definitiva, non pode ser doutro xeito, pois que falamos dunha obra literaria. Esta liberdade é a que permite que aparezan as diversas funcións ideolóxicas de que se sobrecarga o teatro histórico, pois o autor dramático pode recoller, salienta e ordenar os materiais segundo máis lle conviña, sen estar atado nin limitado pola utilización da historia. Secasí, ese mínimo de fidelidade que se lle pide a toda obra histórica, esíxelle un certo coñecemento do desenvolvemento, das causas e da evolución dos acontecementos.

3.2. O DISTANCIAMENTO TEMPORAL

Este trazo é aínda un tema por resolver dentro da caracterización do teatro histórico. As dúbidas proceden fundamentalmente de dúas cuestións. A primeira é o cuestionamento da necesidade de distancia; dito doutra maneira, xorde a pregunta de se é posíbel escribir unha obra histórica sobre o presente do autor. O segundo punto por aclarar, se se acepta a necesidade de distanciamento entre o presente do autor e o da acción, refírese ao tempo mínimo necesario para falar de obra histórica.

3.2.1. É POSÍBEL O TEATRO HISTÓRICO DO PRESENTE?

Algúns autores responden afirmativamente ante esta pregunta. Así, un dos primeiros teorizadores deste subxénero dentro do ámbito hispánico, Menéndez Pelayo, sinalaba en 1895 que non é rigorosamente necesario o distanciamento temporal (1942: 33-34). Nesta mesma liña se inscribe un importante cultivador do mesmo, Buero Vallejo, quen opina que se pode falar de “un teatro histórico cuyo argumento y supuesta época sean estrictamente actuales cuando, además de su contenido dramático asume o esboza la consideración historicista de nuestro tiempo y de los personajes, sean estos reales o fingidos” (1981: 20). No ámbito portugués, Rebello parece considerar históricos os dramas asentados no presente cando afirma que tira os seus argumentos tanto da historia contemporánea como pasada (1997: 138). E aínda que sen defender o teatro histórico de actualidade, Ruiz Ramón anota ao falar dos dramas de “visión épica” do pasado, que hai algunhas que case non gardan a distancia temporal, constituíndo “una profundización del presente, con lo cual viene a coincidir en el fondo con una de las dimensiones consustanciales a todo drama histórico: hacer ver la historia –no importa si alejada o próxima– como la «profundidad del presente»” (1978: 229-230).

Nesta mesma liña de “profundización no presente” parece situarse, en anos máis recentes, a opinión dun crítico teatral da categoría de Patrice Pavis, cando sinala que no caso de aceptar a posibilidade do teatro histórico, pertencerán a este subxénero tanto as obras que falan do pasado como as que reproducen o presente:

...basta con que la obra reflexione sobre las condiciones y las dificultades de su historiografía, dejando adivinar la concepción histórica y, en consecuencia, la teoría de la historia que da cuerpo a la obra dramática. Toda obra es histórica en potencia, no tanto porque se inscribe necesariamente en la historia sino porque la historia le confiere una base y un constituyente, como un texto indispensable para descifrar el texto ficcional de la obra escrita o interpretada (Pavis 1992: 7-8).

Esta é a máis interesante e coherente das ideas a prol do presente como materia para o teatro histórico. En verdade, se o teatro histórico depende da concepción da historia, cabe a posibilidade de que haxa teatro histórico do presente sempre que se considere que se “fai historia” cada día e con cada feito. Non son voces menores as que defenden a posibilidade de facer teatro histórico da actualidade. Outras hai, as máis, que pasan por riba deste tema sen se deteren a comentalo. Mais existen tamén algunhas que afirman o imperativo do distanciamento temporal entre o momento da escrita e o tempo da acción dramática, aínda que en moitos casos sen daren razón ningunha para esta obriga. Porén, entre estes últimos, algúns críticos ofrecen opinións válidas e importantes a este respecto. Henri Gouhier (1960: 18) comenta que “les oeuvres *actuelles* sont condamnées à devenir éternelles ou démodées, jamais historiques”. Neste mesmo sentido se expresan Jacques Lafaye (1957) ou Ricardo Domenech, que comenta:

...¿por qué el *presente histórico* no ha de entrar dentro de un riguroso concepto de *teatro histórico*? Se puede responder afirmativamente, desde luego, pero en tal caso el concepto mismo de *teatro histórico* se desvanece, al tener que englobar todas las manifestaciones de teatro social, político, documental etc. (1979: 128).

Será Francisco Ruiz Ramón (1978: 230) o primeiro que apunte certeiraamente cara á raíz do problema e a solución. Explica que delimitar a distancia necesaria entre os dous tempos é un traballo de análise de todos os principios deste xénero teatral, e así mesmo, os principios de inscrición e funcionamento das súas fontes na sociedade. Tamén Kurt Spang comeza a apuntar neste sentido (Spang 1998: 27), mais conclúe, no entanto, que a esixencia do distanciamento na literatura histórica, igual que ocorre co discurso histórico, é máis ben un requirimento que impón a prudencia antes do que unha esixencia verdadeiramente xenérica. Na súa opinión (*ib.* 1998: 28), é necesaria a distancia para poder botar unha ollada imparcial e obxectiva dos feitos que ocorreron e ocorren contemporaneamente e afastarse temporalmente do suceso histórico relatado

sen caer na “implicación” persoal, aínda que matice que isto non lle restaría valor estético á obra. Mais está de acordo en diferenciar entre dramas “realmente” históricos e os que non o son por mor da existencia ou non do distanciamento temporal (*ib.* 1998: 34).

A historia axudaranos neste caso a deitar algo máis de luz sobre a cuestión se tivermos en conta que o obxecto da historia é averiguar “*res gestae*, es decir, *actos de seres humanos que han sido realizados en el pasado*”⁵⁵ (Collingwood 1952: 19). É ben certo que o pasado pode ser o que nos aconteceu hai dous días, mais Lozano sinala que unha das características da escrita histórica é a utilización do que se denominan frases narrativas, construcións discursivas propias do discurso histórico que se caracterizan principalmente porque

se refiere al menos a dos acontecimientos separados en el tiempo, aunque describan solamente el primero de estos acontecimientos. No se trata meramente de una diferenciación estilística; es, según Danto, una característica diferencial del conocimiento histórico. [...] Una frase narrativa describe un acontecimiento A haciendo referencia a un acontecimiento futuro B que no podía ser conocido en el momento que A se produce. [...] Sin futuro no hay presente. Una consecuencia importante de la estructura de las frases narrativas es que se puede cambiar la descripción que se hace de los acontecimientos en función de lo que sabemos de los acontecimientos posteriores (Lozano 1987: 48-50).

O historiador fai historia dende o momento en que pode saber e analizar as consecuencias que un feito histórico tivo tanto no seu momento como no devir da humanidade. Esta consideración comporta unhas conclusións evidentes: “*No hay historia del presente*, en el sentido estrictamente narrativo del término” (*ib.* 1987: 52); e por tanto afirma que “por decirlo con Ricoeur [...], nuestro presente no puede ser sino anticipación de lo que los historiadores futuros podrán escribir sobre nosotros” (*ib.* 1987: 53). É dicir, a historia faise sempre cara atrás, dende o presente –está claro que non existe historia sen presente, nin presente sen futuro⁵⁶: un feito só se volve histó-

⁵⁵ A cursiva é miña.

rico andado o tempo. Por máis que se chegue a pensar o contrario, non se pode aínda facer historia do “11 de setembro⁵⁷”, porque non se atinxe aínda o seu significado real no devir da humanidade. Por suposto, nada ten que ver isto co afastamento prudencial do que fala Spang para conseguir a obxectividade, senón coa necesidade de obter máis datos para poder establecer a relevancia do feito histórico. No presente, nós –os suxeitos da historia posterior– podemos deixar testemuños que serán analizados polos historiadores do futuro, mais non estamos a construír –aínda– un discurso histórico sobre el.

Retomando o asunto dende outra perspectiva, Spang pregúntase se existe algunha posibilidade de que unha mínima perspectiva temporal prexudique o autor á hora de escribir unha obra histórica. Se o teatro histórico se basea no discurso histórico, semella claro que si, porque se non segue o discurso histórico non semella que poida facer teatro histórico. Outra cousa é que o teatro sobre a actualidade poida ter unha perspectiva histórica determinada e aplicarlle ao presente, pero finalmente iso é inevitábel: sempre hai unha teoría antes do reflexo –científico ou artístico– da realidade. Esa teoría pode pertencer sen problema ao ámbito da historia. Mais non se debe confundir a perspectiva sobre a realidade en conxunto coa perspectiva que posteriormente se lle aplique de forma parcial a algúns dos dominios desa realidade⁵⁸. Unha cousa é facer historia do teatro, historia co teatro, mesmo teatro na historia, e outra moi diferente facer teatro sobre a historia. Se o que o dramaturgo decide é facer unha obra de corte histórico ten de saber que está a facer un teatro baseado nun discurso histórico, oficial ou marxinal. Como estrutura discursiva, a historia precisa dunha determinada construción que se caracteriza fundamentalmente por se configurar a través

⁵⁶ Ou viceversa, como expresa Eric Hobsbawm (1998: 37) “Estamos inmersos en el pasado, como un pez lo está en el agua, y no podemos escapar de él”.

⁵⁷ Curiosamente, cando xa estaba a finalizar o traballo que agora dá orixe a este libro, souben da publicación dun texto dramático do coñecido autor francés Michel Vinaver titulado *11 settembre 2001* (París, Arche, 2002). Dende aquela até agora, o número de traballos –de carácter ficcional ou non– sobre este asunto é absolutamente esmagador.

⁵⁸ De feito, podemos perfectamente aplicar unha perspectiva histórica nunha obra de ciencia-ficción, ou mesmo sobre unha obra absolutamente fantástica.

das frases narrativas, ou dito doutra maneira, por narrar acontecementos que ocorreron no pasado e de que se pode falar só dende unha perspectiva posterior. É esta ollada retrospectiva –característica do drama histórico, como sinala García Barrientos (2001: 113)– a que lle permite construír os verdadeiros significados da historia. En conclusión, cremos que o teatro histórico é aquel que fala do pasado, en ningún caso do presente máis achegado ao emisor e ao receptor do texto dramático.

Atendendo a isto, non consideramos históricas nin as obras situadas no presente ou nun pasado moi próximo –é o caso de *A lúa vai encoberta* de Manuel María, que fai un peculiar percorrido histórico que acaba no seu presente ou mesmo de *Rastros* de Vidal Bolaño nin tampouco aquelas que non teñan que ver co discurso histórico máis que pola situación nun momento pasado, mais sen atender a feitos históricos reais: *Sabel* de Álvaro de las Casas, ou as obras de Miguel Anxo Murado, *Historias peregrinas* ou *A grande noite de Fiz*.

3.2.2. MAIS, CANTA DISTANCIA?

Aceptada, daquela, a necesidade de distanciamento temporal entre o presente do autor e o presente da acción dramática, xorde a inevitábel pregunta: cal é o tempo mínimo necesario de afastamento para falarmos de teatro histórico?

Aínda que algúns autores poñen un número de anos moi concreto para considerar unha peza como histórica, a verdade é que o límite non deixa de ser unha cuestión relativamente clasificatoria, onde unha excesiva inmovilidade das marxes pode chegar ao absurdo.

Unha cousa é segura: cómpre un certo distanciamento, que haxa unha intención de recoller feitos históricos... A distancia mínima vai ficar sempre nunha certa indefinición, aínda que, se analizamos as obras, a distancia mínima habitual soe ser ao menos de dúas ou tres décadas. Con todo, se establecésemos esta cantidade pouco

problemática como límite, teríamos a mesma discusión verbo da excesiva estreiteza da fixación que apuntabamos máis arriba. Este problema non é de doada solución, polo que se debe deixar unha marxe relativamente ampla de liberdade para a consideración de cales dos acontecementos que se desenvolven na escena son pasados, completando en casos en que poida resultar dubidosa a adscripción a este subxénero con outro tipo de elementos como a presentación da historia, o espazo, os personaxes ou, de as conservar, as declaracións que o autor fai sobre a intención do texto. Porén, quero insistir no feito de que esta relativa imprecisión e a marxe de liberdade –case inherente a toda obra artística– non anula a necesidade de que se perciba que o acontecemento relatado está afastado no tempo.

3.3. OS TEMAS DO TEATRO HISTÓRICO

O teatro histórico caracterízase por ter como referente un feito extraído do discurso histórico, polo que cómpre describir cales son os temas que extrae dese discurso histórico, e aínda o máis importante: de que discurso histórico? Para algúns autores e críticos, o esencial é simplemente que os temas recollidos da historia teñan unhas determinadas características sen lle prestaren atención ao propio discurso histórico. Así, por exemplo, Martínez de la Rosa (1962: 261) apunta unicamente que o argumento dun drama histórico non é tan elevado como o dunha traxedia, mais tampouco tan baixo como o dunha comedia. Á súa vez, Morawski (1962: 35) sinala que a maioría dos autores franceses que fan teatro histórico escollen asuntos graves para os argumentos. Outros críticos son máis precisos. Así, Lukács esixe nos temas –igual que no tocante á fidelidade ao discurso histórico– que concentren a esencia da colisión histórica do momento elixido para a súa recreación literaria:

Lo que importa es que en estos dramas la colisión sea, por su contenido social, un acontecimiento histórico-social decisivo, que los héroes de tales dramas mantengan este vínculo entre la pasión individual y el contenido social de la colisión, vínculo que caracteriza a

los “individuos históricos (Lukács 1971: 122)⁵⁹.

Outros autores inciden na importancia de esquecer os grandes heroes da historia oficial e de lles dar relevancia aos heroes anónimos procedentes da intrahistoria, da historia que en moitas ocasións non se recolleu nos tratados. Puente Samaniego (1988: 311-312) e Spang (1998: 52) falan de personaxes anónimos, e de vítimas descoñecidas fala así mesmo Miras, sinalando que son os protagonistas que se deben escoller nun drama histórico (1981: 23). De feito, seguimos a incidir en que o teatro histórico depende da concepción da historia –completamente imbricada na evolución da sociedade. É por esta razón que o obxecto de recreación nos dramas históricos varía de forma tan acusada no século XX. Cando a historia pasa a ocuparse de aspectos que non entraban no discurso histórico tradicional –a economía, o carácter colectivo das mudanzas sociais, a historia das mulleres, de grupos étnicos ou sexuais diferentes...– o teatro histórico reflicte este deslocamento do centro de interese.

Tamén na literatura galega se ve que as obras do século XIX e as dos autores anteriores aos autores do “grupo de enlace” se ocupan principalmente de figuras individuais, polo xeral procedentes dos estamentos nobres ou que detentan o poder. Será por isto que Carvalho Calero cualifique o teatro histórico feito na “dramática rexionalista” como o dunha “época de glorificación dos senhores” (1987: 199). Fronte a estes, moitos dos textos que aparecen con posterioridade a 1952 tratan de feitos protagonizados por colectivos ou por figuras que pertencen a eses grupos que non eran estudados no discurso histórico anterior. É o caso, xa comentado, das obras que se centran arredor das mulleres, como *Xoana*, *Antígona ou a forza do sangue* ou *Raiñas de pedra*; o dos textos que recollen personaxes pouco habituais no discurso histórico: perdedores ou personaxes marxinais, como en *Doentes* de Vidal Bolaño⁶⁰, xente de “estamentos baixos”, como en *As actas escuras* deste mesmo autor. E é tamén

⁵⁹ Aínda un pouco máis adiante volve insistir sobre este aspecto (1971: 139).

⁶⁰ Gañador do premio Rafael Dieste de Teatro no ano 1997 e publicado pola Deputación da Coruña en 1998.

o caso de textos que se centran en accións de carácter colectivo como *A Soldadeira* de Luís Seoane, *Unha vez foi o trebón* de Manuel María, *Os irmandiños* de Cortezón ou *Mar revolto* de Vidal Bolaño⁶¹.

3.4. A ADSCRICIÓN A UN DISCURSO HISTÓRICO PROPIO

Face a estas consideracións máis xerais, aparecen as que inciden noutra necesidade: para alén de que o argumento recolla vítimas ou vencedores, nobres ou vasalos, momentos decisivos da historia ou momentos irrelevantes –segundo o criterio de cada autor–, a obra debe basearse na historia propia do colectivo a que se dirixe. Xa en 1836, Coleridge sinalaba que “in order that a drama may be properly historical, it is necessary that it should be the history of the people to whom it is addressed” (1965: 419). Nas teorías dos autores que se preocupan por este tema existen dúas razóns polas que debe pertencer ao discurso histórico propio dos espectadores/lectores aos que se dirixe. A primeira delas é que o funcionamento dunha obra histórica se basea no coñecemento anterior do discurso histórico. A posibilidade de compartir ese referente externo é o que permite que un obxecto se converta en signo, característica *sine qua non* do teatro. A propósito do teatro histórico, Morawski sinala que “ensuite, une certaine connaissance historique est indispensable, non seulement de la part de l’auteur, mais aussi de la part du public, pour qu’il puisse jouir pleinement du spectacle qu’on lui offre” (1962: 5). Á súa vez, Lindenberger salienta que a posibilidade de falar do pasado dende o presente provén do feito de o seu público coñecer o devir da historia:

the continuity between past and present is a central assertion in history plays of all times and styles. One of the simplest ways a writer can achieve such continuity is to play on the audience’s knowledge of what happened in history since the time of the play” (Lindenberger 1975: 6).

⁶¹ Obra estreada polo CDG no ano 2001, polo que tamén foi publicada nese mesmo ano na colección de textos representados por esa compañía.

E aínda máis, este autor sinala que “the powerful effect that a drama on a people’s own national history can exert is often lost when it is presented in a foreign environment, for this effect is predicated on the audience’s awareness that is witnessing the enactment of its own past” (*ib* 1975: 7).

Varios anos máis tarde, tamén o crítico chileno Juan Villegas incide neste aspecto ao afirmar que “desde el punto de vista de la teoría de la recepción, el productor, además, supone un conocimiento de la lectura de ese «hecho» histórico por parte del lector o espectador” (1999: 236). Pola súa parte, Francisco Ruiz Ramón, no traballo “El drama histórico” aparecido no seu libro *Celebración y catarsis*, apunta esta idea dunha forma moito máis completa. Sinala que a acción do drama ten unha significación simultánea nos dous tempos históricos. Isto débese a que, ademais de se estruturar como mímese –característica esencial da representación escénica–, a acción e a perspectiva que se adoptan sobre ela están inscritas no marco ideolóxico do autor e do espectador, tanto na súa relación co pasado como na súa relación co presente. De novo, incidimos naquela idea de que a concepción e a visión da historia influirán e constituirán de forma fundamental o teatro histórico. Segundo Ruiz Ramón,

...es en esa captación simultánea del doble significado ideológico de la acción donde tiene lugar la síntesis que permitirá a la representación del drama histórico cumplir su doble función catártica/didáctica. Es ese marco ideológico, homogéneo para autor y espectador, que preside la selección de materiales históricos y su construcción en una acción dramática, el que establece *ipso facto*, todo un sistema de relaciones de causalidad entre el pasado y el presente (1988b: 22).

Para este autor, a configuración dos diferentes elementos do drama histórico –nomeadamente o tempo e o espazo dramáticos, que non son nin do pasado nin do presente senón espazo ou tempo da “mediación”– realízase a través dunha visión común entre o dramaturgo e o espectador/lector que provén dunha “visión paradigmática baseada en los paradigmas de la memoria colectiva acumulados y sedimentados, e ideológicamente cristalizados en la concien-

cia histórica del espectador [...] que reflexiona sobre su propia historia” (Ruiz Ramón 1988: 22).

As implicacións desta teoría de Ruiz Ramón son múltiples. O significado dunha obra histórica só pode ser comprendido no momento en que autor e lector/espectador partillan os mesmos referentes. Noutras palabras, se a historia contada na peza teatral e a súa fonte orixinaria, a historia, non foren compartidas referencialmente por ambos os dous, producirase unha evidente desconexión e polo tanto o drama non funcionará como signo. É por esta razón que un crítico como Ríos Carratalá (1999: 195) ve de forma negativa unha das obras de Carmen Resino⁶², porque sitúa a acción no século XV no Xapón, situación espazo-temporal que, para o receptor en xeral e para o propio estudo en particular, non significa absolutamente nada, ao non compartir os códigos necesarios para decodificar o signo teatral proposto.

Se o teatro histórico fala para o presente do espectador/lector –circunstancia que sinala a práctica totalidade da crítica sobre o xénero– terá que o facer a través do pasado que actúa nese presente. É máis, este aspecto –de novo incidindo no feito de que a historia e a literatura están neste caso intimamente imbricadas– é recollido polos historiadores ou os filósofos da historia para o discurso histórico.

Escribir sobre o pasado era unha actividade que só se podía facer dende un presente, mais sería moi difícil escribir sobre un pasado se non actúa de ningún xeito sobre nós, se non comprendemos nada en absoluto dos seus significados. Polo tanto, o discurso histórico que se recolla en calquera obra deberá ser percibido como tal polo receptor a que está dirixido. De non ser así, resultaría igual que escribir ciencia-ficción ou como emitir unha mensaxe nunha lingua non compartida⁶³. Isto é tan certo que, se non fose así, o teatro perdería a súa capacidade didáctica, crítica e política, isto é, toda a súa capacidade connotativa.

⁶² Fala de *Nueva historia de la princesa y el dragón* (1989).

⁶³ Esta mesma consideración aparece en estudos como os de Mónica Escudero (1999: 99) ou María Pilar Suárez (1999: 646).

Por tanto, concluímos que a “historia” do argumento dun drama histórico ten que lle pertencer dalgún xeito ao público, ao seu pasado, ou ao que sente como pasado. É o autor o que, dentro dun sistema cultural concreto, vai considerar un argumento como pertencente á historia do colectivo que conforma o campo literario en que produce a súa obra, e así esperará que o reciban os seus lectores/espectadores. Deste xeito, se considerar que un personaxe é moi coñecido por todos, poderá eliminar explicacións sobre a súa vida, as súas accións..., e centrarse en revelar aqueles aspectos ou momentos da súa traxectoria vital que máis lle interesaren. Sentirase, ademais, libre para obviar certas mensaxes que sabe de antemán comprendidas polo receptor.

Este feito é o que permite, por exemplo, que na ditadura franquista –como sinala José Monleón (1988b: 64)– o teatro histórico poida dirixir mensaxes aos seus espectadores sen as explicitar. Por suposto, este é un parámetro cunha forte dose de subxectivismo, mais inflúe claramente na produción e nos aspectos formais e estruturais da obra. O escritor deste tipo de teatro supónlle un certo coñecemento histórico ao seu público, e polo tanto vai xogar con ese valor ao escribir a peza. Xeralmente, o receptor coñece o desenlace dos feitos que son presentados sobre a escena, o que lle permite ao dramaturgo dar un carácter máis trágico ou máis irónico aos diálogos e aos momentos dramáticos da acción. Isto facilitaralle xogar en moitas ocasións con formas metateatrais, como os sonhos dentro da peza, as predicións, prolepses ou estruturas marco dende onde se vai centrar ou adiantar toda a acción dramática posterior.

Cómpre, no entanto, ollar con precaución esta característica, pois no interior dun sistema cultural eivado, como é o caso galego, as relacións do público coa súa propia historia son moito menores e resulta perfectamente posíbel que un texto funcione como histórico para unha parte dos lectores/espectadores, mentres que para outros o argumento non teña ningunha relación cos seus referentes do pasado. Neste sentido é innegábel o papel que xoga o ensino da propia historia do colectivo na escola ou a utilización doutros recursos

institucionais. Con certeza, un autor galego ten de considerar que con frecuencia o público que vai recibir a súa obra non coñece nada sobre os personaxes que se presentan en escena. Prodúcese así o paradoxo de que ese público pode coñecer perfectamente a historia dunha figura completamente allea á súa cultura e ignorar a historia do seu pasado propio. Por isto, a análise do teatro histórico na literatura galega volve demostrar o xa coñecido: a precariedade do sistema cultural galego.

Así pois, pódese crear unha situación totalmente diferente na recepción do teatro histórico nas literaturas producidas nun sistema cultural non normalizado, e nas literaturas pertencentes a un sistema cultural normalizado ou forte, onde o discurso da historia ten tamén un funcionamento normal. Nestes casos, a nosa literatura desempeña un certo rol informativo, de ensino da historia que non se aprende na escola. Esta función estaría directamente vencellada coa procura do específico do imaxinario do colectivo e o intento de configuración da singular identidade do mesmo. No caso da literatura galega, obras como *O Mariscal* de Villar Ponte e Cabanillas, as de Daniel Cortezón, no período autonómico, *Unha noite no pórtico do Paraiso* de Kukas⁶⁴, ou textos infantís que procuran recrear a historia para os nenos, como *Nocturno de dragón* de Lola González e Bruno Bernardo⁶⁵, constitúen boa mostra disto.

Compróbase tamén se se consideraren as revisións que aparecen nas obras de teatro histórico escritas a partir do “grupo de enlace”. Cando algúns dos referentes do pasado aparecen como máis coñecidos, permiten maiores revisións ou “desviacións” do discurso histórico oficial. É o caso de *Agasallo de sombras* arredor de Rosalía de Castro e Murguía, ou da tetraloxía de Daniel Cortezón, *Castelao ou a paixón de Galiza*, que retratan dúas figuras tan destacadas no sistema cultural galego que non precisan de explicacións. En reali-

⁶⁴ Foi estreada pola compañía deste mesmo autor, Os Monicreques de Kukas, en 1997 e publicada no ano 2000 (Vigo: Galaxia).

⁶⁵ Publicado en *Sempre no camiño. Primeiro concurso de obras teatrais inéditas Camiño de Santiago. Finalistas Obra de Teatro Escolar/Obra de teatro de Marionetas ou Monicreques* (Xunta de Galicia, 1994).

dade, a práctica totalidade das obras históricas están centradas no pasado de Galiza e aquelas que xiran arredor de feitos históricos doutros lugares –aínda que percibidas igualmente como históricas pois recollen figuras coñecidas como pasadas– son posteriores a 1980. É o caso de *María Estuardo* de Lino Braxe ou *Teatro de cámara* de Carlos Freire⁶⁶, que fai un percorrido por diversos momentos da historia da humanidade.

Así pois, creo indispensábel que o tema histórico que se toma para o argumento dunha peza teatral pertenza –para que esta se poida analizar dentro das coordenadas de teatro histórico– ao discurso da historia do colectivo cultural en que se produce e se recibe, sabendo, claro está, que no acervo histórico do colectivo entran máis feitos que os exclusivamente nacionais. Só dentro deste vai funcionar como tal, aínda que para existir unha recepción completamente axeitada se precise da normalización da cultura en que se produce o texto histórico. De todos os xeitos, esta característica viría demostrar unha vez máis a indisolúbel relación do teatro histórico co contexto histórico-político-social en que se produce.

⁶⁶ Publicada en 1995 pola editorial Fontel.

4. CARACTERIZACIÓN ESTRUCTURAL DO TEATRO HISTÓRICO

Seguindo o traballo de García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro*, sinalamos catro elementos fundamentais para a análise dun drama: espazo, tempo, personaxe e público. Con todo a nosa análise non se centra só arredor do “texto dramático” como única posibilidade de recepción das obras literarias teatrais, senón tamén arredor da recepción deses textos como obras literarias independentes, autónomas. Nesta liña, a instancia do público vólvesenos máis etérea e indefiníbel, polo que acudimos maiormente a ela para sinalar a definición do teatro histórico e acudiremos de novo só no momento de delimitar as súas funcións.

Atendendo a todo isto, a nosa análise comezará pola “acción dramática”, que “podría definirse como *lo que ocorre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público*” (García Barrientos 2001: 39) e que, no noso caso e ao só nos centrar arredor de textos, botará man da acción expresada e creada a través do diálogo teatral⁶⁷ e a estrutura interna do texto dramático. A seguir, caracterizaremos a(s) forma(s) do tempo, o espazo e os personaxes nas obras literarias dramáticas de temática histórica. Claro está que os dramas históricos, como obras de teatro que son, comparten a

⁶⁷ É evidente que o diálogo non é a única maneira de crear acción no teatro, e que aparecen espectáculos teatrais feitos sen palabras, mais tamén é certo que o teatro occidental se desenvolveu arredor da palabra –de feito, a maioría das posibilidades teatrais non dialogadas son moito máis recentes–, e se analizamos textos dramáticos, os documentos máis abundantes na transmisión e conversión do drama, é inevitábel ter que botar man desta construción.

maioría dos trazos cos outros textos que, pertencendo ao terreo do dramático, non utilizan a historia como fonte argumental. Por esa razón, só incidiremos naqueles aspectos característicos das obras teatrais de temática histórica que non aparecen, ou cando menos non son tan frecuentes, nas outras obras de teatro.

4.1. A ACCIÓN

Tamén cómpre aquí volver cara aos apoios teóricos para definir todos aqueles compoñentes analizados. Diciamos que a acción dramática é a totalidade representada por uns actores (personaxes) ante un público nun tempo e nun espazo. Esta acción susténtase, sobre todo, no teatro occidental, en elementos verbais; ou noutras palabras, constrúese nun texto dramático composto por dous subtextos: diálogo e didascalias. Alén destes dous subtextos, o texto dramático pode estar acompañado polos denominados paratextos, isto é, todos aqueles elementos que están arredor, á marxe do texto: prólogos, epílogos, estudos etc.

Á hora de analizar a maneira como un dramaturgo constrúe e presenta a acción do drama histórico cómpre diferenciar entre a acción que se vai desenvolver na peza e o discurso histórico do cal se recolle esa acción. O dramaturgo ten intención de pór sobre a escena unha historia particular que extrae do discurso histórico. S. Elfakri repara moi ben neste punto, e sinala a importancia de situar a acción dramática dentro desa organización secuencial propia da narrativa histórica (1988: 121). Por esta razón, o autor vese na obriga de empregar parte dos elementos teatrais para inserir a acción no pasado, ao fin de lle proporcionar ao receptor aquelas informacións históricas que lle poden cumprir para entender o inicio da obra (1988: 115). Esta mesma autora comenta que, sexa como for a peza histórica, en xeral o principio está dedicado á exposición destes datos necesarios para o público entender a situación inicial. A presentación da historia faise imprescindible para situar a acción dramática, e cumpre este requirimento tanto a nivel textual como a nivel espectacular.

4.1.1. A PRESENTACIÓN DA HISTORIA

Como xa dicíamos, que a fábula estea tomada directamente do discurso histórico ten en xeral consecuencias sobre a estrutura do texto dramático. A primeira delas é que as primeiras intervencións dialogadas dos personaxes están xeralmente dedicadas á presentación da historia, de tal maneira que amosen ao receptor os datos imprescindíbeis para a comprensión do desenvolvemento posterior da obra. Neste sentido, os diálogos do teatro histórico teñen en xeral unha marcada función “caracterizadora” e “diexética” (García Barrientos 2001: 59-60), pois que serven para o retrato dos personaxes históricos e para presentación de acontecementos anteriores que non se desenvolverán sobre a escena. Isto implica que a extensión e intensión destas exposicións será inversamente proporcional ao coñecemento previo que dos feitos e persoas poida ter o público receptor.

Esta situación da historia dentro do devir histórico xeral do que procede é unha característica constante tamén nos textos dramáticos históricos da nosa literatura. Así, dende o primeiro dos dramas históricos coñecidos *María Pita* de Xan da Cova⁶⁸ até os máis recentes, todos botan man da parte dialogada inicial para situar a historia que presentan en escena, para lle dar as ferramentas de coñecemento necesarias ao lector/espectador.

Obviamente, estas presentacións e exposicións iniciais son menores e de menor intensidade no caso de textos dramáticos centrados en figuras máis coñecidas: ocorre así en *Rosalía* de Otero Pedrayo ou *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño, textos á volta da figura rosaliana, face aos que teñen unha maior exposición debido ao descoñecemento do presentado ou ao deseño dunha perspectiva diferente da ofrecida polo discurso histórico predominante: *Mari-Castaña. Unha revolta popular* de Emilio Álvarez Giménez, *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte, *Abril de lume e ferro* de Manuel María, serían algúns dos exemplos.

⁶⁸ Edición de Goretti Sanmartín Rei na colección da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado da Universidade da Coruña, no ano 2002.

Outro caso en que a presentación da historia adquire menor relevancia prodúcese naquelas en que o tempo diexético, o tempo da fábula, da escena é tan extenso que o drama abrangue moitos máis acontecementos históricos: é o caso do texto *Rosalía* de Otero, onde se ve a vida da autora dende o seu nacemento até a súa morte, ou de *Prisciliano* de Cortezón, en que se dramatiza un longo lapso temporal da vida deste personaxe: dende a súa chegada a Galiza como predicador até a súa morte en Tréveris.

De por parte, aínda que esta presentación da historia nas primeiras escenas é frecuente en moitas das obras do teatro histórico galego, existe unha diferenza notábel entre os diversos períodos. En efecto, as obras dos primeiros períodos manteñen unha estrutura tradicional de exposición inicial. Ocorre na “dramática rexionalista”, sendo a máis destacada *Pedro Madruga* de Cuveiro Piñol. Neste texto, o propio Don Pedro relata con detalle os sucesos acontecidos antes do momento en que se desenvolve a acción dramática:

Do noso rei Henrique a negra morte
quixo cobrir de pranto e desconsolo
a pátrea Ibera, para quen tan solo
días de sangue e fogo dá-lle a sorte.
Unha filla lixítima quedou
daquel bon rei que o mundo inteiro chora,
e esta filla será nosa Señora
doña Xuana, que o pobo xa aclamou.
Os dereitos que ten, nándia llos quita,
á coroa de España, anque outros vexan
que son para Isabel, a quen desexan
po-la no trono sin razón audita;
pois n’hai razón pra que unha irmá suceda,
habendo filla certa, a seu irmán,
nin hai tampouco pra dar-lle a man
a quen se aparta da dereita vreda. [...]
E por máis que as ideas de Isabel
sexan grandes, que non o poño en duda,
de Galicia non ha de ter axuda,
porque vai co dereito e fía nel (Cuveiro Piñol 1988: 9).

No caso do Movemento Dramático Nacional, é *O Mariscal* o texto que máis se preocupa en facer esta presentación da historia. Tamén no teatro histórico do “grupo de enlace” a exposición inicial dos feitos é relevante, aínda que comeza a ter unhas características diferentes, debidas seguramente á maior consciencia escénica destes autores. Así, por exemplo, en *Mesmo semellaban bruxas* de Agustín Magán, en lugar de ter un longo discurso dun personaxe, o autor trasládaa ao debate entre os inquisidores e Frei Matías, como se pode ver no seguinte parlamento:

FREI MATÍAS.— Esa fantástica aparición de bruxas déuse despóis de se recrudede-la súa persecución. A maxia tivo o seu orixe na lonxínua antigüidade, pero a cristiandade non reparou nela ata o remate do século XV. Foi no ano 1484 cando o Papa Inocencio VIII publicou a bula “Summis desiderantes”, que recoñece por primeira vez que “a bruxería é un mal que cómpre desarraizar do corpo da Europa cristiana”. A partires daquela agromaron as bruxas (Magán 1988: 51).

Esta tendencia a integrar máis dinamicamente a exposición dos acontecementos históricos anteriores e os datos necesarios para a comprensión do drama desenvólvese plenamente nos textos posteriores a 1981, principalmente nos pertencentes a autores situados dentro do “teatro sistémico”, é dicir, relacionados co mundo espectacular. En todos estes textos, a presentación da historia non se fai unicamente nas escenas iniciais, senón que se distribúe ao longo da obra, tornándoas máis dinámicas. En *Raiñas de pedra*, Cándido Pazó distribuíu a exposición deses datos nas escenas pares, aproveitando os encontros que Martiño ten nos seus deslacements entre Coimbra e Castela. Tamén se utiliza este tipo de ubicación gradual en *Xoana* de Manuel Lourenzo. Mais talvez un dos casos máis singulares sexa *Unha noite no pórtico do Paraíso* de Marcelino de Santiago “Kukas”. En efecto, este texto, que ofrece diversos momentos da historia de Galiza, estrutura a presentación da historia nas escenas “limiares”, aquelas en que Martiño e David falan sobre a historia de Galiza antes de que se vexa directamente en escena.

PARATEXTOS

Con todo, pódese engadir un mecanismo diferente e exterior a propio texto dramático para facer a devandita contextualización: o dramaturgo pode sempre apoiarse nos paratextos que acompañan a obra –prólogos, epílogos, documentos que se insiren...– e así situarnos dentro do acontecer histórico e dramático. Non debemos esquecer, por exemplo, prólogos explicativos como os que insire Martínez de la Rosa nas súas obras históricas ou as notas a rodapé que engade Montherlant para que o público entenda mellor de que trata a peza. Dentro do ámbito galego son significativas as explicacións e prólogos de obras como *Raiñas de pedra* de Cándido Pazó, *Unha vez foi o trebón* de Manuel María ou a práctica totalidade dos textos de Daniel Cortezón. Aínda só considerando que poidan funcionar na lectura individual, é moi relevante e revelador que o escritor sinta a necesidade de incluír estes paratextos, explicacións que non soen aparecer noutro tipo de obras dramáticas.

De por parte, estes paratextos poden pasar a integrar sen problema ningún a representación teatral, ben a nivel escénico –cando se converten en diálogos ou narracións dun personaxe da obra– ou a nivel extraescénico, cando se insiren –moitas veces acompañados de comentarios persoais do director ou do propio autor– nos programas de man. Pensemos, por exemplo, no libro editado para a representación de *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño, en que non só se inclúen as consideracións do autor, mais tamén documentos reais da protagonista histórica da obra, Rosalía de Castro, e mesmo artigos de xornais da época.

4.1.2. A LINGUA

O teatro ten un carácter basicamente dialóxico, isto é, a historia do drama desenvólvese a partir dos diálogos entre os personaxes da obra. É por isto que resulta de suma importancia analizar a linguaxe que os personaxes empregan. No caso do teatro histórico a linguaxe pronunciada polos personaxes adoita ser un trazo paradoxal, pois como sinala Spang,

en realidade no pode haber nada, historicamente falando, menos auténtico, nada máis ficticio que el diálogo en el drama histórico, precisamente porque, por norma xeral, non se conservan documentalmente los parlamentos de los personajes históricos. De modo que las réplicas en el escenario no relatan historia, sino intuyen e inventan posibles intervencións verbales de personajes históricos (1998: 46).

Existe a posibilidade de dialoxizar textos orais ou escritos producidos por unha figura histórica. Porén, como sinala Spang (1998: 46), é verdadeiramente difícil conseguir isto no caso de moitos personaxes históricos, de que non se conservan rexistros orais; e, por outra parte, a inclusión de documentos escritos que nalgún momento reproducen os pensamentos ou discursos desas figuras volven incidir na artificiosidade da construción da lingua, ao seren recollidos de fontes que non son dialóxicas.

No caso da literatura galega, a inclusión de textos que reproduzan as palabras dos personaxes históricos é de certo menor aínda do que noutras literaturas. Isto é en parte explicábel debido a que o propio discurso histórico é máis feble, polo que non se gardan moitos discursos directos que se poidan transcribir nas obras históricas. Aínda así, contamos con diversos e interesantes exemplos de dialoxización doutro tipo de documentos, poñendo en boca dos personaxes as súas propias palabras. Un destes recursos é a inclusión de tratados históricos no interior do texto. Os dous exemplos máis sobranceiros de utilización deste recurso son *Xelmírez ou a gloria de Compostela* e mais *Pedro Madruga* de Daniel Cortezón. É evidente que a maior conciencia histórica deste autor e a súa vontade constante de recrear dramaticamente momentos históricos de Galiza lévaa a ter moito máis en conta os tratados históricos conservados e, dalgunha maneira, a reflexionar unha visión máis meditada do papel da historia.

No caso de *Xelmírez* é o propio Cortezón o que sinala no terceiro punto, do prólogo que lle escribe á obra que as fontes actúan de forma orgánica no texto. Son moitas as veces que o escribán, o francés Xiraldo, relata os acontecementos con textos extraídos de forma directa da *Historia Compostellana*.

Máis nidia resulta, sen dúbida, *Pedro Madruga*. Esta obra amosa unha gran complexidade formal e estrutural na presentación e utilización da historia. Aparece, por unha banda, un narrador que encarna o personaxe de Vasco de Aponte. Esta figura é o cronista histórico dos feitos relacionados con Pedro Madruga, polo que Cortezón vai utilizalo para construír o marco da historia contada ou, cando menos, testemuñada por un historiador, polos documentos escritos (Cortezón 1981: 37). A esta función “testemuñal”, súmase-lle unha clara intención distanciadora, pois a través da súa narración o público afástase momentaneamente da obra representada e refliciona sobre os acontecementos que ocorren na escena. Para alén diso, estes textos exercen a función dos diálogos noutras pezas, conversas que presentan os feitos anteriores e que lle proporcionan ao público todos aqueles datos que precisa para comprender o que sucede, unha función informativa, como se pode ver no seguinte exemplo:

VASCO DE APONTE.— (*Leendo*) “Estando así este conde de Camiña muy prosperado acaeció que el Rey don Fernando y doña Isabel hicieron merced al conde de Benavente de la ciudad de la Coruña, el cual confetose o ajustose con el conde de Lemos y con el conde de Monterrey porque non le estorbasen nin le ayudasen, y concertóse con el conde de Altamira, y con el de Camiña don Pedro y con Suero Gómez o Mariscal prometiéndoles muchos algos, y así se vinieron derechos con él a la Coruña, más el señor Diego de Andrada de quien el conde de Benavente no hizo ninguna mención, metióse en la Coruña con 80 lanzas y mil peones y escribió al Rey cómo haría: fuéle respondido que la defendiese”... (Remata de leer Vasco de Aponte e fica perprexo uns intres)... As vegadas os Reises dicen sí e non sober da mesma cousa, ao mesmo tempo eno mesmo lugar... Iles saberán por qué... (Cortezón 1981: 86).

Este fragmento presenta dúas características moi importantes: a primeira é que os textos están reproducidos en castelán, tal e como os escribiu o cronista. Eses discursos aparecen entre aspas para sinalar textualmente que se está a facer unha citación. A segunda é que ao final dalgunhas das súas intervencións hai comentarios do personaxe-cronista dando a súa opinión ou a súa visión sobre os feitos. Desta maneira aparece incluído nun nivel máis próximo á historia que se

está a desenvolver na escena. Créase así unha estrutura marco para a presentación da historia en que se sitúa o narrador-cronista que, á súa vez, encadra un segundo nivel onde se desenvolve o argumento da peza. Este estrutura marco estaría máis próxima ao discurso histórico, de feito procede directamente del, e tería funcións de reforzo da verosimellanza, de información e de distanciamento. O discurso histórico conforma a materia utilizada por Cortezón para a creación ficticia dos feitos da obra teatral mais, asemade, ao crear esa estrutura marco provoca a impresión de que son eses textos os que están conformando a acción. Por outra banda, traslada o historiador real á escena, creando así esa sensación de elo que une os dous discursos, dialoxizando palabras na boca do propio cronista.

O outro tipo de dialoxización de textos externos, utilizado con frecuencia no teatro histórico galego, é a inclusión de poemas escritos por algúns deses personaxes ou de expresións literarias propias das figuras retratadas. Estes exemplos prodúcense, como é obvio, en obras como *Rosalía* de Otero Pedrayo e *Agasallo de sombras* de Vidal Bolaño, ou na tetraloxía cortezoniana *Castelao ou a paixón de Galiza*, é dicir, pezas que escenifican a vida doutros escritores.

Outro exemplo de inclusión orgánica de textos externos nos dramas é o “himno de Arxirio”, tanto en *Hostia* (1926: 20) como en *Prisciliano* (1973: 43, 73...), himno pronunciados nos ritos priscilianistas. Tamén está presente este recurso nos textos de Manuel María. En *Unha vez foi o trebón* o propio autor indica no prólogo:

Na escea na que *Pedro Padrón* informa ó Concello de Ferrol utilízanse anacos dun documento da época, que van entrecomillados. As frases que dicen os labregos na antepenúltima escea postas nos beizos do Conde de Lemos e de Pardo de Cela, entrecomilladas, son históricas⁶⁹ (Manuel María 1992: 62).

No outro texto histórico deste autor, *Abril de lume e ferro*, as fontes, que aparecen entre aspás como el mesmo nos indica (1989:

⁶⁹ A cursiva é do autor.

3), están completamente inseridas nas escenas, ao seren pronunciadas como discursos nos momentos en que se escribiron: a proclama do Xeneral Solís (1989: 7-8), as diversas disposicións da Xunta Revolucionaria (1989: 9-10, 19 e 21-22), e as ordes impartidas por Villalonga (1989: 11 e 29) ou polo ministro español Sanz (1989: 33-34). Algunhas destas citas, sobre todo as de Villalonga, móstranos as reaccións no bando opoñente ao levantamento, mais a maioría serven para amosarnos os obxectivos dos sublevados e algunhas das disposicións “revolucionarias” que propuxeron:

VOZ EN OFF.— “A XUNTA SUPERIOR DE GOBERNO DE GALICIA ÓS SEUS HABITANTES:

Os cidadanos que suscriben e que chegarán moi axiña a esta cidade, ó constituirse en XUNTA SUPERIOR PROVISIONAL DE GOBERNO DAS CATRO PROVINCIAS DE GALICIA, por voto unánime do povo e do exército, erguen en outo a bandeira de Lugo porque é patriótica, grande, santa e graban nela, con mau firme, o pensamento da Revolución de 1846, coa seguranza de que cumpren a vontade do país. [...] Coida, tamén, dentro da súa conciencia, que ten outro deber que cumprir con respecto a Galicia. Deica o de agora a revolución foi unha arrepiante mentira, unha farsa impía... É tempo de que se realicen as engaiolantes promesas que repetiron os falsos sacerdotes da política, recollendo os froitos de tanta abnegación e tanto sacrificio. O povo conquerrá nesta Revolución o que lle arrebataron os cómicos dos pronunciamentos: PAN E DEREITOS. Galicia arrastrando deica eiquí unha existencia oprobiosa, convertida nunha verdadeira colonia da corte, vai erguerse da súa humillación e abatimento. [...] GALEGOS. A Xunta Superior Provisional non dubida en aseguravos que, contando co voso franco apoio, logrará que a nosa provincia sexa temida e respetada por nacionais e estranxeiros. Patria e Libertade (Manuel María 1989: 21-22).

Aínda que esta referencia poida semellar maior que as outras citas directas das fontes textuais, éo moito máis no texto e axúdanos a ver os propósitos nobres e galegos do levantamento comandado por Solís.

Polo demais, coa lingua do drama histórico o dramaturgo encontra un extenso abano de posibilidades que lle permiten mover-

se entre a utilización dunha lingua completamente actual até unha verdadeira arcaización dos seus discursos, pasando pola inclusión de palabras dese tempo –que achegan o personaxe á súa época histórica. Se é verdade que os arcaísmos lingüísticos espallados ao longo da obra axudan a que o receptor se traslade a outro tempo histórico advirte que pola contra “la utilización constante en el drama de un lenguaje arcaico lo haría no sólo enigmático en ocasiones, sino también aburrido y excesivamente alejado de su propia sensibilidad” (Martín 1978: 94). Este é seguramente o caso de *Hostia* de Cotarelo Valledor. O autor utiliza para a caracterización de Prisciliano –ademais do seu xeito de actuar e da súa relación cos outros personaxes, nomeadamente con Prócula–, a lingua. A opinión de José E. Lopez Pereira –que coincide co resto da crítica que se fixo sobre a obra– é que “Cotarelo sabía que Prisciliano fora elogiado polos seus extraordinarios dotes literarios através da pluma do historiador Sulpicio Severo, [...] e por isso fai del um home eloquente, com umha diçom que o aparta do âmbito vulgar. Um Prisciliano erudito que manifesta o uso e o manejo da mitologia e da história” (1986: 270-271).

Por isto mesmo, e para recrear a lingua do personaxe máis próxima á que podería empregar Prisciliano, Cotarelo inza os diálogos de helenismos e latinismos, característica que foi apuntada por todos os que nalgún momento se achegaron á obra. Pero isto non só acontece con Prisciliano, senón tamén con Latroniano ou Prócula, que empregan gran cantidade de cultismos. Tanto é así que a súa profusión chegou, no momento de ser representada polo Centro Dramático Galego, a se converter nun trazo anotado polos xornalistas:

Un dos problemas deste texto de Cotarelo Valledor, que era catedrático de Latín, é o da dificultade de comprensión do complicado galego en que está escrito o texto. “Isto dificulta a comprensión do texto”, comenta Lino Braxe⁷⁰. [...] “Eu creo que o traballo dos actores fai, máis que unha interpretación, unha interpretación-aclaración do que se quere contar, que o mito de Prisciliano quede o máis claro posible”⁷¹.

⁷⁰ Son palabras dun dos actores que participou na montaxe.

⁷¹ “El CDG acerca al público el mito del priscilianismo”, *La Voz de Galicia*, 14 de maio de 1996.

Para Vilavedra, a mestura de “verbas e expresións populares” cos cultismos e latinismos dálle a esta lingua “un carácter híbrido que, manexado con habelencia e sensibilidade, pode ser un dos seus meirandes engados” (1996: 58). Obviamente, esta alta estilización da lingua e o coidado extremo na súa construción débese non só a un intento de maior fidelidade ao momento histórico en que podía falar Prisciliano, senón ao mesmo intento de caracterización positiva dos personaxes, obxectivo tamén presente na descrición das súas características físicas e psicolóxicas. A suma de ambos os dous aspectos vén confirmar de forma rotunda a alta cualidade da figura priscilianista e o seu valor ético e moral.

Outro dos poucos textos que utilizan o recurso a unha lingua “arcaizante” é *Os irmandiños* de Daniel Cortezón. El mesmo se refire á imitación da lingua medieval no prólogo da obra:

A utilización dalgúns vocábulos do galego meieval ten unha intencionalidade obviamente “ambiental” e ás veces obrigada; e non, por suposto, unha inoperante, ou “pedante” pretensión de posta ao día de verbas que non somentes fican en desuso, senón que non corresponden a ningunha realidade actual, inda que algunhas sexan doada e desexabremente recuperables (Cortezón 1981: 9).

Porén, son poucas estas palabras medievais e, en xeral, a lingua é a actual, resultando de moi fácil comprensión para o lector ou o espectador. Polo demais, a maioría dos dramas históricos galegos non mostran esta tendencia cara á arcaización da lingua, feito talvez provocado tamén polo descoñecemento de moitas das características do galego doutras épocas anteriores.

Preocupación constante de moitos dos críticos que revisaron este aspecto do teatro histórico é a adecuación da lingua ao estatus social do personaxe presentado na escena. Por suposto, o estilo asignado para cada personaxe é outra das formas de caracterización desa figura, mais sérvenos tamén para caracterizar a obra en conxunto. En xeral, no teatro histórico galego predomi-

nan as obras con unidade de estilo, textos en que non se percibe variación entre personaxes de distintos estamentos sociais. Igual que no caso da arcaización, este feito ten que ver tamén coa peculiar situación da lingua galega, que provocou que non só non conservásemos as diferenzas diastráticas da lingua, senón mesmo que se esvaese tal mudanza de rexistros, ao desaparecer o seu uso culto e escrito.

Por outra parte, cando aparece o teatro histórico na literatura galega faino cun marcado afastamento do teatro costumista e rural, que amosa máis “fielmente” a lingua ao presentar en escena os que falaban realmente galego: campesiños e xentes de estamentos sociais máis “baixos”. O teatro histórico pretende desde a súa aparición construír outro tipo de personaxes e de lingua, polo que se esforza en ofrecer un galego máis “culto” e, xa que logo, menos natural.

Esta unidade que persegue a dignificación do galego a través da literatura dramática, verifícase tamén na indiferenciación lingüística entre galego e castelán, con personaxes que, malia seren casteláns ou pertenceren a clases sociais que xa non utilizaban o galego, aparecen expresándose nesta lingua, como n’ *O Mariscal*. De feito, coa excepción d’ *A morte de Lord Staüler* de Álvaro de las Casas, nin os textos anteriores aos do “grupo de enlace” nin os posteriores a estes inclúen o castelán como lingua de recurso estilístico. Isto ten a ver, sen dúbida, co criterio filolóxico que determina o campo literario galego, xa vixente na etapa das Irmandades da Fala.

Precisamente, a lingua é un dos aspectos máis interesantes d’ *A morte de Lord Staüler*, cunha estraña mestura, como xa ben notara Carvalho Calero (1981: 720), na construción da verosemellanza da peza. Mentres que os ingleses usan só a súa lingua orixinal en escena para cantaren e o galego para se expresaren normalmente, a Condesa castelá fala sempre en castelán, e ademais en verso, fronte ao resto dos personaxes que o fan en prosa.

A CONDESA.— (*como acordando e d'un brinco, cal si a ferise unha cobra*)
—Sola me basto, señores
para librar la batalla;
aun la espada está en el cinto,
aun hay fuego en las entrañas,
aun las lanzas de mis gentes
tienen las puntas ferradas,
el alazán que me trajo
aun tiene puestas gualdrapas
y aun está sin combatir
la mejor de mis mesnadas (Casas 1929: 40-41).

Só nunha ocasión a Condesa se expresa en galego despois de que Lord Staüler anuncie a súa disposición a introducirse no castelo sitiado que tentan conquistar (1929: 43). Non sabemos se foi un lapso do autor —non hai ningún outro momento en que a condesa utilice a nosa lingua—, ou se ante a ledicia que lle produce que Lord Staüler entre en Lindo se expresa máis espontaneamente, nunha lingua “familiar”. Aínda que Carvalho Calero reproba a falta de coherencia, non sería especialmente estraño este uso se consideramos a súa posíbel causa. En efecto, en castelán aparece a única persoa caracterizada de maneira realmente negativa en toda a peza. A utilización desta lingua ten unha rotunda connotación pexorativa claramente reflectida nos textos de autores do “grupo de enlace”: *Abril de lume e ferro* de Manuel María e *Os irmandiños* e *Pedro Madruga* de Daniel Cortezón.

Xa dixemos que, en *Abril de lume e ferro*, Manuel María incluía citas directas das fontes históricas conservadas do acontecemento histórico que está a dramatizar: o levantamento de 1846. Mais se no caso das proclamas dos sublevados non ten inconveniente en traducilas ao galego, as citas que fai dos discursos dos seus opoñentes permanecen en castelán:

VILLALONGA.— (*berrando —pode lér—*) “Excmo. Sr. Ministro de la Guerra: Conociendo que la rebelión sofocada ha sido fruto de los manejos de las sociedades secretas para cuyos trabajos... (Manuel María 1989: 34).

Manuel María só utiliza o castelán para estes textos, posto que mesmo a condesa Xohana de Vega se expresa en galego cando critica a Faraldo por non saber falar castelán cos diplomáticos ingleses e o francés. O normal sería que nese contexto a Condesa falase en castelán –lingua connotada negativamente como a dos represores–, mais o autor decidiu que todos os diálogos da obra estivesen en galego, como ocorre nos textos históricos anteriores. Porén, non esquezamos que a condesa critica a Faraldo, un dos heroes protagonistas, por non se saber expresar en castelán e utilizar só a lingua galega.

No caso d’*Os irmandiños*, é Cortezón o que no prólogo da peza sinala a utilización do castelán como recurso significativo:

b) O castelán das conversas REI-CONDESTÁBEL e REI-CONDESTÁBEL-BISPO, que adquirirán nalgúns intres carácter de farsa humorística. Sinalemos que isas dúas longas esceas en castelán son intencioais. Tamén o é a substitución da forma tradicional castelanizante e fonolóxicamente foránea de EL REY, pola gramaticalmente correcta de O REI. Niste senso (pra o problema político prantexado), EL REY sería un ente externo, imposto, e O REI algo noso. Asixa, cando un persoaxe de OS IRMANDIÑOS dice EL REY, claudica ou refuga. Cando dice O REI, fala de algo seu, reconecido e aceptado, inda que fique en desacordo circunstancial: ise é o senso (Cortezón 1978: 11-12).

Cortezón tenta reflectir a realidade lingüística da época, incidindo desta forma na verosemellanza histórica do texto. Neste sentido, *Os irmandiños* supón un fito na nosa literatura dramática histórica pois que ningunha obra traballara de forma tan evidente e consciente este aspecto. Tamén en *Pedro Madruga*, deste mesmo autor, o máis salientábel no aspecto lingüístico é a utilización do galego e do castelán segundo a procedencia xeográfica dos personaxes: son os nobres foráneos os que utilizan a lingua castelá, mentres que os galegos utilizan sempre a súa lingua. Esta diferenciación procede da preocupación que o autor ten por reforzar a verosemellanza dos personaxes, como tamén viamos para *Os irmandiños*. Explica no prólogo que as diferentes linguas na obra que “compre unha definida tención pra espor a situación histórica que entón comenzo a

cristaizar encol da colonización e asoballamento político e cultural de Galiza” (1981: 9). O autor detense desta vez a presentar algunhas escenas acedamente cómicas que amosan o conflito lingüístico:

MONTERREI.— Entón, don Fernando de Acuña, ¿conservarémolas casas petrucias, nosos tídoos, as terras, os servos, os castelos e as rendas?

ACUÑA.— (*Írtigo*) ¡No os entiendo, conde de Monterrei! ¡Hablad en cristiano! [...]

ALTAMIRA.— Nonos teño, don Fernán, e ben quixera.

ACUÑA.— (*Impacente*) ¡Hablad claro, conde, que no os entiendo!

ALTAMIRA.— (*En castrapo*) Que *non* los *teño*, señor. Y bien *quixera*⁷² (Manuel María 1981: 115).

E aínda reforza esta idea coa parola dos campesíños:

LABREGO 3º.— Chegou o tempo da ley do Rei.

LABREGO 4º.— ¡La ley del Rey! ¡Aprendede a falar! ¡Non sabedes falar!

LABREGO 5º.— Todos son uns, todos os mesmos...

LABREGO 4º.— Pro temos que aprender a falar, que nonos entenden

LABREGO 2º.— Nonos entenderán de ningunha maneira. [...]

LABREGO 4º.— ¡Temos que aprender a falar! ¡Non sabedes! (*ib.* 1981: 118).

Así pois, as contadas ocasións en que o castelán aparece nas obras de teatro histórico presenta, máis do que un intento de verosmellanza lingüística, unha nidia connotación negativa que mostra unha crítica á situación diglósica de Galiza. Mais esta unidade ou contraste de estilos pódese aínda observar de maneira significativa e diferente n’ *O Mariscal*.

Con efecto, *O Mariscal* está escrito en verso, forma habitual na maioría dos dramas históricos desta época. Pero neste texto hai un trazo anovador moi importante: os autores utilizan unha versificación variábel segundo os personaxes e os estamentos que ocupen.

⁷² As cursivas son do autor.

Así normalmente os personaxes galegos e nobres exprésanse en versos de arte maior e rima consoante –normalmente hendecasílabos, alexandrinos ou dodecasílabos. Tamén A Vella, que simboliza *A Raza* e mais o Cego, do prólogo utilizan este tipo de versificación. No entanto, a clase popular exprésase en octosílabos compostos normalmente en forma de romance.

O último dos aspectos que trataremos verbo da lingua dos dramas históricos é a utilización do verso e da prosa. No teatro galego, os textos históricos da “dramática rexionalista”, ao igual que os outros, están escritos en verso, mentres que os da “dramática nacionalista” oscilan entre o verso –*Macías, o Namorado* de Carré Alvarellos e mais *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte– e a prosa –*Hostia* de Cotarelo Valledor, *A morte de Lord Staüler* de Álvaro de las Casas ou *Xuana de Vega* ou “*Os Mártires*” de Villar Ponte. A partir de aquí, todos os textos están escritos en prosa⁷³, forma que predomina tamén en todo o xénero dramático en xeral.

No caso dos textos “rexionalistas” teremos que acudir, seguramente, á influencia do drama histórico romántico español de todo o século XIX, que aparece escrito maioritariamente en verso. Alén disto, cómpre lembrar as características do momento en que aparece esta obra, debido a que o teatro feito até ese momento está escrito en verso, ademais de que a prosa é unha conquista da lingua galega ardua e difícil⁷⁴. En xeral, a escrita de todos estes autores segue os parámetros da versificación do teatro histórico español, amosando un cultivo consciente do verso para o drama histórico que se encastra na escollla do verso tamén para os outros textos teatrais do momento.

Atendendo a todas estas consideracións, conclúese que o importante é conseguir a ambientación histórica, sendo os elemen-

⁷³ Aínda que algúns textos utilizan en parte formas de versificación libre como *María Soliño* de Pazos.

⁷⁴ Salinas Portugal (2003: 41 e ss) apunta tamén outra posíbel causa para esta relación directa. Segundo explica, xa un teórico chileno do século XIX, identificaba tres fases na creación de calquera literatura, denominando a primeira como a “fase de plaxio” xa que, inevitabelmente, todas reproducían modelos e contidos das literaturas próximas.

tos lingüísticos unha convención teatral que se sitúa lonxe da exactitude científica, polo que o autor debe crear a linguaxe axeitada para o personaxe e a obra atendendo a todo o desenvolvemento dramático e por suposto, á precisa comprensión do receptor.

4.1.3. A CONSTRUCCIÓN DA FÁBULA HISTÓRICA NA ACCIÓN DRAMÁTICA

No tocante á translación da historia á acción dramática dentro do teatro histórico, é necesario analizar con moita atención outra característica que, neste caso, o diferencia da novela histórica. Como indica Jean Molino, Hegel facía esta distinción porque

l'auteur épique représente la "totalité des objets", c'est-à-dire des "fondements matériels de la vie à une période donnée, ses coutumes et les sentiments et pensées qui en dérivent", tandis que l'auteur dramatique représente des moments de crise, où l'existence s'exalte sous forme d'une collision dramatique, reflet d'une "concentration socio-historique des contradictions de la vie" (Molino 1975: 199).

Lukács segue as indicacións hegelianas e considera a concentración da acción como unha característica inevitábel do drama histórico que, malia ter que conseguir unha "elaboración total del proceso vital", ten que recollela na "colisión central al luchar unos contra otros" (1971: 108). Lukács apoia así a idea de que no drama debe representarse a *totalidade do movemento*, face á *totalidade dos obxectos* característica da novela.

Interesante é tamén a explicación que lle dá a este trazo peculiar do drama histórico Kalist Morawski no ano 1962. Morawski sinala en primeiro lugar que a diferenza que se pode establecer entre a novela e o teatro históricos provén do carácter de cada un dos xéneros. Deste xeito, considera que o drama ten unhas posibilidades técnicas moito máis restritas que a novela, por se poder servir tan só do diálogo (isto non é exactamente así, xa que tamén dispón doutros medios non lingüísticos) para describir ou caracterizar personaxes ou acontecementos. Por esta razón, sinala, o dramaturgo

vese na obriga de elixir soamente os momentos esenciais do conflito cos datos imprescindíbeis para comprender os feitos e as actuacións dos personaxes e o desenvolvemento dos acontecementos. Polo tanto, “le drame exige [...] de la concentration, une action et des caractères nettement et succinctement présentés. De cette condensation des caractères et des événements doit ressortir le conflit” (Morawski 1962: 4).

Por outra parte, o texto teatral ten unha limitación ao estar pensado para un espectáculo, co que o autor debe conter a extensión para non producir unha representación de seis horas —aínda que non sempre se cumpre de forma estrita, como é o caso de *Rosalía* de Otero Pedrayo. É por esta razón que as obras de teatro histórico, quizais máis que as outras obras dramáticas, ofrecen con maior frecuencia escenas “ausentes” e “latentes”. As primeiras serían as que simplemente son narradas mais acontecen fóra da representación, e as “latentes” son as que, sen lle ser amosadas ao espectador/lector, se desenvolven simultaneamente nos espazos suxeridos que rodearían o espazo representado na escena (García Barrientos 2001: 75).

Xa para concluír, só nos resta salientar que, no que toca á construción da acción dramática, non é necesario detérmonos na análise da estrutura da acción en “situacións”, “accións”, ou “sucesos”, nin na delimitación daqueles textos que teñen “accións principais” fronte a “accións secundarias”. É evidente que todos os dramas responden ou conteñen algunha destas configuracións, mais non observamos diferenzas relativas no teatro histórico respecto dos outros xéneros dramáticos.

4.2. O TEMPO

Cómpre salientar, en primeiro lugar, que o tempo é un dos elementos máis importantes para a caracterización do teatro histórico, pois a distancia cronolóxica entre o presente do autor e o tempo externo da acción dramática constitúese como o elemento básico

que marca a súa especificidade (Serrano 1998: 71). Por outra parte, a dimensión temporal non só se nos ofrece como un elemento constitutivo do drama histórico polo distanciamento, senón como un dos temas dese tipo de obras teatrais, de tal xeito que o tratamento do tempo nos pode axudar a ver a visión que “el dramaturgo otorga a la historia, si su visión es anticipativa o retrospectiva, si es inmanente y secularizada o trascendente y escatológica” (Spang 1998: 41).

A concepción temporal do drama pode ser vista de dúas maneiras diferentes, aínda que complementarias, de tal xeito que ambas as dúas resultan de interese para o noso traballo. Unha primeira concepción relacional do tempo, sinalada por moitos estudosos, que se establece entre o tempo da representación e o tempo da ficción, dá lugar ao *tempo teatral*. Esta é a proposta de Ubersfeld e, na liña desta, a de Pavis (1996: 349). Estes dous autores falan de tempo escénico –*temps scénique*– propio da representación, e tempo extraescénico –*temps extra-scénique*–, o ficcional. Así, Pavis opina que se pode denominar como tempo teatral aquel que xorde da relación entre o primeiro, o tempo escénico, e o segundo, o tempo extraescénico. Cando falan de “tempo teatral” están a caracterizar un tempo que se constitúe como a relación entre o tempo da representación e o tempo da acción representada no *hic et nunc* do espectáculo teatral:

La mise en rapport de ces deux temporalités –scénique et dramatique– débouche vite sur une confusion entre les deux niveaux. [...] Son plaisir consiste à ne plus savoir où il en est: il vit dans un présent, mais il oublie cette immédiateté pour pénétrer dans un autre univers du discours, une autre temporalité: celle de la fable qui m'est racontée et que je contribue à construire, en anticipant sur la suite (Pavis 1996: 350).

Raffi-Béroud incide de maneira clarificadora neste tema ao sinalar que “el «presente» en el escenario no coincide ni con el presente de lo representado ni con el presente de los espectadores. Cuando se añade la noción de «historicidad», por consiguiente de

veracidad, intervienen nuevos parámetros” (1994: 195-196). Esa suma do tempo da historia-narración e do tempo da representación constitúe unha nova configuración temporal no drama histórico. É o que Francisco Ruiz Ramón denomina como “tempo da mediación”:

Como es bien sabido, todo relato histórico es, en principio, *análeptico*, y está construido sobre la separación de dos tiempos, el tiempo del objeto narrado y el tiempo del relato propiamente dicho. En el drama histórico, sin embargo, esa separación tiende a borrarse, e incluso a anularse, por virtud de las muy especiales relaciones dialécticas que el dramaturgo establece entre el pasado y el presente, entre el que llamamos “tiempo histórico”, y el tiempo actual, que es el tiempo del dramaturgo y del espectador, es decir, el tiempo de la construcción del drama, el de su representación y el de su recepción (Ruiz Ramón 1988b: 22).

Pero indo máis alá do esquema de Ruiz Ramón, cómpre atender a unha mediación anterior, xa que o discurso histórico é un referente compartido dunha forma indirecta, mediata, que nunca pode nin poderá ser vivida no presente do autor ou do receptor. Estes teñen uns coñecementos do pasado que están mediados: ningún deles pode substraerse do presente para coñecer o pasado, polo que o recibe a través dunha mediación. Ese tempo, produto da suma do tempo histórico real e do presente, constitúese na base do tempo utilizado por autor e receptor: no autor porque condiciona a súa forma de escribir a historia no drama –de novo, a idea de que a concepción da historia, e por tanto do pasado, condicionan a escrita do teatro histórico–, e no receptor porque condiciona a forma de recibir ese argumento ficcional baseado no discurso do pasado. Desta maneira, o tempo da mediación de que fala Ruiz Ramón está constituído por dúas mediacións, valla a redundancia: unha que provén directamente da representación ou lectura e outra que provén da separación temporal que impón o propio discurso histórico.

Mais, para alén desta singular “mediación” temporal do drama histórico, debemos analizar como se constrúe o tempo, categoría

constituínte do drama, no caso destas pezas en que tamén se presenta como elemento temático; noutras palabras, cal é a disposición temporal que se lle dá no drama histórico ao tempo externo. García Barrientos aplica un esquema semellante ao que xa utilizou para a definición do drama (escenificación → drama → fábula) e obtén un novo tipo de tempo, o dramático, resultante da relación entre o tempo da ficción e a súa disposición para o tempo real da representación: tempo escénico → tempo dramático → tempo diexético.

O tempo dramático, como forma de relación entre o tempo da representación e o tempo da ficción é o que nos interesa analizar, ao ser o resultado de dispor os materiais argumentais extraídos do discurso histórico –cunha marcada dimensión temporal– *á maneira do teatro*, adecuados ao necesariamente limitado tempo da representación. En xeral, a disposición temporal das obras de teatro histórico non difire en gran medida da disposición temporal noutro tipo de obras. Mais existen certas tendencias que se cumpren con asiduidade e que nos axudarán a ter máis clara as características deste tipo de teatro.

No tocante ao tempo diexético, é dicir, o tempo total que dura a acción da ficción entre o seu inicio e o seu final, percíbense varias tendencias. Comprobamos, por exemplo, que a pesar de que contamos con obras que respectan a unidade de tempo –*María Pita*, *Mari-Castaña*. *Unha revolta popular*, *A Torre de Peito Burdelo*, *Hostia*–, a maioría destes dramas utilizan un abano temporal máis amplo, pois que resulta verdadeiramente difícil chegar á concentración da acción de tal maneira que todo se desenvolva nun tempo de vinte e catro horas. Mais, sexa cal for o lapso temporal dramatizado, todo o teatro galego até chegar ao producido polos autores do “teatro sistémico” posterior a 1981 mostra unha disposición lineal do tempo dramático. En efecto, mesmo contando cunha gran cantidade de elipses temporais, ningunha destas obras anteriores ao período autonómico ofrece unha disposición do tempo dramático que altere a continuidade do tempo diexético. A única excepción relativa a esta observación é *A Soldadeira* de Luís Seoane, polo que analizaremos este aspecto con máis detalle.

No principio d' *A Soldadeira*, o autor determina o tempo e o espazo históricos: “En Compostela e nas súas bisbarras, no século XV” (Seoane 1996: 43). O século XV é a única referencia ao momento histórico en que se desenvolve a historia, aínda que vén apoiado para o público co coñecemento de que as loitas dos Irmandiños tiveron lugar neste século. Poucas referencias máis se fan ao tempo diexético, sen ningunha indicación das elipses que se producen entre as escenas ou os actos. Sabemos que transcorre algún tempo, mais en ningún caso se nos di se horas, un ou máis días. A única referencia temporal que encontramos na obra é a que nos indica a duración do cerco que os irmandiños lle fan a Compostela cando “O Carniceiro” comenta que “fai polo menos sete días longos que non entra cuxo nin porco en toda a cidade, e que non teño carne para servir aos clientes” (*ib.* 1996: 65). A peculiaridade da obra provén do feito de ter tres personaxes que pertencen ao outro tempo diexético diferente, o século XX, tres campesiños que cinguen o século XV co XX, alongando dunha maneira peculiar o tempo diexético até o presente do autor, intención que, de feito, persegue Luís Seoane coa súa obra no intento de facer ver que a situación se repite ao longo da historia. Porén, a excepción é só relativa, posto que finalmente o tempo diexético real é só do século XV, e este desenvólvese no tempo dramático de maneira lineal e progresiva.

Non será até a produción dos autores do teatro sistémico da Galiza estatutaria que mude o tratamento do tempo dramático do teatro histórico. Sen dúbida, estas posibilidades de mudanza na escrita teñen que ver co sistema teatral en que se producen as obras, xa que, normalmente, a ruptura da orde crónica implica unha maior relevancia na orde escénica da representación (García Barrientos 2001: 94). Esta importancia vese favorecida polo labor de homes próximos á escena, que dominan os recursos de creación e representación espectacular, de tal maneira que xogan e experimentan tamén nas súas propostas textuais, mesmo cando non sempre estean pensadas directamente para unha montaxe.

Esta nova construción percíbese na primeira das obras históricas deste período, *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño. Nesta peza, a acción desenvólvese nun treito temporal estraño, quizais soñado ou quizais imaxinado, ensoñamento que detén a evolución do tempo diexético real. Mais o tempo soñado permite a unión do tempo diexético inicial con outros tempos diexéticos simultáneos e, nomeadamente, posteriores, coa aparición dunha Rosalía morta que conversa coa Rosa aínda por andar, aínda sen descubrir como poeta. Así, a orde temporal neste caso é crónica e cronolóxica no nivel non imaxinado, mais vólvese acronolóxica⁷⁵ ao ser mesturado co tempo ensoñado, con momentos de regresión simultáneos e mesmo combinados con outros de anticipación.

Disposicións acronolóxicas encontramos tamén en *Raiñas de pedra* de Cándido Pazó e n' *As actas escuras* de Roberto Vidal Bolaño, que desenvolven a maioría do argumento como unha lembranza, polo que teñen estruturas circulares, onde o tempo dramático combina o tempo en que se lembra e o tempo do lembrado.

Un dos casos máis interesantes deste teatro é *Unha noite no Pórtico do Paraíso* de Marcelino de Santiago “Kukas”. No prólogo que antecede a edición o autor explica o contido histórico da peza, que abrangue “a historia medieval dende o s. IX ó s. XV, e na que se trata de dar unha visión global de Galicia neses tempos, utilizando o recurso dramático de intercalar a representación de diferentes momentos da historia –unhas veces baseados en feitos reais e outros en lendas populares” (2000: 11). En efecto, a obra céntrase en diferentes momentos da historia medieval de Galiza, nas súas dezasete escenas. Destas, nove son “limiares”, o tempo indefinido en que se sitúan Martiño e David que, como indica o seu nome, van introducindo as escenas históricas, que son as restantes oito escenas. Estes limiares non están situados de forma concreta na historia, feito normal se se considera que esta parte da acción é completamente ficcional. Mais é nesta parte onde se sinala máis habitualmente o tempo extra-escénico das escenas históricas:

⁷⁵ Todos estes termos están tomados da proposta de análise de García Barrientos (2001: 92 e ss.).

DAVID.— Non, meu amigo, non. Todo comezou aló polo ano 813, nun bosque preto da Igrexa de San Fiz de Solobio, en terras da Amaía, sendo bispo de Iria Flavia, Teodomiro, rei de Galicia e Asturias, Afonso II, emperador, Carlomagno e Papa, León III (Kukas 2000: 19).

Situado o comezo do relato histórico, explícase o tempo en que se sitúa os feitos que levan á escena VIII:

DAVID.— Morto en 1474 o rei Enrique IV, comezou a guerra de sucesión entre a irmá deste, Sabela, e a súa filla Xoana, alcumada a Beltranexa. Gran parte dos señores galegos puxéronse de parte de dona Xoana (*ib.* 2000: 56).

Na seguinte escena, preséntanos a Isabel a Católica xa raíña. Ela e mais Cisneros comentan que o Marechal foi capturado, e un capitán que entra anúncialles que vén de ser axustizado, polo que sabemos que esta conversa se desenvolve en 1483, aínda que non se explicita nos diálogos dos personaxes. Desta maneira, a acción desenvólvese de maneira acronolóxica oscilando entre as diversas regresións –relacionadas de maneira progresiva entre si por elipses temporais que veñen marcadas polas escenas limiares– e a propia progresión das escenas limiares que, desta vez, son as que raian no fantástico con David, o santo de pedra baixado do Pórtico do Paraíso, e Martiño, o peregrino francés.

Volvendo xa ao tratamento do tempo dramático, resta só por sinalar que aínda que non o indican de maneira explícita, todas as obras históricas botan man dun tempo crónico, isto é, situado na temporalidade real, pois beben do discurso histórico, polo que non poden situarse nunha acronía absoluta, por máis que mesturen, como xa vimos, o tempo histórico con tempos irreais ou soñados. O dramaturgo conta cunha marxe de liberdade na caracterización do tempo histórico do texto. Cumprido o requirimento mínimo de situar a acción no pasado, a reconstrución dese tempo anterior pode facerse a través de varias vías: un personaxe que é moi coñecido e se sitúa inmediatamente na historia; a alusión a un feito histórico concreto no pasado etc. Así

pois, o tempo diexético, aínda que necesariamente pasado, non ten que estar forzosamente concretado polo autor, ao poder optar por diversas posibilidades: dende situar de forma moi precisa o momento da acción até deixalo por completo ao entendemento do público.

Canto ao tempo dramático, o único que podemos sinalar é que ten a mesma liberdade de construción que os outros elementos dramáticos. A configuración do tempo interno do drama histórico dependerá dos preceptos da época ou, como vimos no caso da literatura galega, do sistema en que se produza.

4.2.1. TEMPO HISTÓRICO E TEMPO MÍTICO

No tocante ao tempo diexético do drama histórico –o tempo histórico, real e pasado–, vén ao caso facermos unha reflexión, a partir das consideracións de Anne Ubersfeld en *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, sobre as características do tempo histórico e do tempo mítico. Seguir as teorías da crítica francesa axudaranos a afastar o teatro baseado en asuntos históricos daqueloutro baseado en temas mitolóxicos. Esta distinción non sempre está clara para todos os autores. É o caso de Filipowska, que opina que

il ne faut pas exclure, non plus, la mythologie des sujets du théâtre historique, il va de soi qu'il ne s'agit pas d'une vérité historique confirmée par les documents, mais la tradition plusieurs fois séculaire, a donné une existence presque authentique à des personnages qui sont généralement connus et qui possèdent déjà une existence historique consacrée par la tradition” (1988: 5).

Tamén María Pilar Pérez-Stanfield lles dá o mesmo tratamento a dúas obras diferentes, unha de carácter mitolóxico e outra de tipo histórico⁷⁶.

No entanto, semellan moito máis fundadas e correctas as características que expón Ubersfeld, distinguindo o tempo mítico

⁷⁶ Trátase de *Clitemnestra* de María José Ragué-Arias e *Un olor a ámbar* de Concha Romero.

do tempo histórico. Ben é certo –como ela mesma sinala– que o tempo da representación lle confire un aspecto cíclico, e por tanto mítico, á historia da obra. Pero non por iso deixa de apreciar e sinalar que hai diferenzas entre os dous tempos. Deste xeito, para a autora francesa o tempo mítico “est *un temps autre* que les signes montrent sans rapport ni avec la quotidienneté du spectateur, ni avec une vie quotidienne imaginaire du personnage” (1981: 249). Deste xeito, pódese caracterizar o tempo mítico de forma diferente a calquera outro tempo, porque

Le temps du mythe est un temps *ordonné*, il suppose une succession fixe d'éléments ou d'événements, un ordre obligé du mythe, soit qu'il faille reparcourir les événements du récit mythique dans leur diachronie, soit qu'il faille simplement convoquer dans un ordre rituel. La répétition du mythe suppose un ordre rigide, mais dégagé de la causalité. La liaison des éléments et des épisodes est cérémonielle et non causale: ce qui importe n'est pas le lien logique, mais le fait de la succession. Le temps est un déjà-écrit renouvelable indéfiniment dans une successivité prévue (Ubersfeld 1981: 249-250).

Xa que logo, o tempo do mito é un tempo circular, “à la limite un non-temps” (*ib.* 1981: 250), porque as cousas mudan pero sempre no mesmo sentido. Face ás características propias do tempo mítico –atemporalidade, carácter cíclico...–, sinala uns trazos diferentes para o tempo da historia que “suppose l'existence d'un fable avec un *avant* et un *après*, ancrée dans un temps irréversible, et telle qu'elle a trouvé place une fois et que sa répétition scénique *montre* un événement passé mais ne le renouvelle pas” (*ib.* 1981: 250). Non só non se repite ciclicamente, senón que se inscribe nun discurso lineal que ten un antes e un despois, nunha secuencialidade irreversible común ao tempo do reloxo. A diferenza fica entón moi clara entre a representación dun mito, circular e intemporal –por máis que logo se poida inscribir nunha determinada época histórica se o autor así o quixer– e o tempo histórico, lineal, inscrito nunha realidade exterior determinada. Ademais, este tempo histórico provoca unha diferente relación do receptor co representado e co referente externo, porque, como explica Ubersfeld,

Le renvoi aux univers du praticien et du récepteur est inévitable, elle est inscrite dans le fait même de la pratique théâtrale, pratique au présent pour des hommes vivants [...] Et il n'est pas possible que les uns et les autres ne construisent, même involontairement, cette référence: tous pensent et regardent en fonction de ce qu'ils savent du monde et du passé (1981: 260).

Por isto mesmo, cando o lector/espectador recibe a obra sabe que parte do seu presente está configurado a través dos acontecementos do pasado. Mais, para alén da relación do tempo histórico co receptor e o seu presente, encontramos unha diferente visión do argumento que se conta segundo o seu tratamento sexa mítico ou histórico. As consideracións de Ubersfeld a este respecto son moi interesantes para o noso estudo. Coida a autora francesa que, no momento en que se presenta o tempo da historia no argumento da obra, toda a peza se presenta como unha “ouverture”, a partir da cal o decurso temporal non se pode deter. E aínda máis, todo o argumento da obra teatral se vai presentar como un corte arbitrario e artificial no transcorrer absoluto dos feitos, non só no seus inicios, tamén no seu final, pois que, aínda que dentro da fábula histórica se poida entender como o final absoluto, sempre se ten que ver como un final provisorio no tempo real (Ubersfeld 1981: 253).

A pesar de que moitos autores acheguen estas dúas formas de teatro –mitolóxico e histórico– por seren accións coñecidas de antemán polos seus espectadores, non é unha razón suficiente para incluílos na mesma modalidade xenérica. Se falar de Antígona lle supón ao autor unha certa comodidade porque entende que o seu público xa vai coñecer a historia –igual que ocorrería se o fixese de Franco–, tamén lle ocorre o mesmo se centra a súa obra no século XXII nunha Compostela que se mantén igual que a de agora e polo tanto é unha cidade coñecida por todos; e non por iso é unha obra histórica.

O que si é posíbel é a mestura de ambos os dous tempos, nun proceso de mitificación da historia que, baleirada do seu significado estrito, pode cobrar outros valores connotados para o colectivo.

Neste senso, é posíbel achegar pasado e presente a través da insistencia na pervivencia de estruturas ou modelos do pasado, nunha repetición cíclica. Mais o aspecto temporal que lle confire o discurso histórico permite darlle un novo sentido a estas elaboracións mitificadoras: pódese acabar coa causa dos problemas, só cómpre saber facer o que no pasado non souberon e, deste xeito, a historia poderá continuar avanzando nunha nova dirección. Na literatura contamos con sobranceiros exemplos desta mestura en obras como *O Mariscal*, *A Soldadeira* ou *Unha vez foi o trebón*, cuxas finalidades e funcións veremos máis adiante.

Mais tamén contamos cun interesantísimo exemplo do contrario: non é o tempo mítico o que se mestura co discurso histórico senón o tempo histórico o que se une a un mito, o de Antígona. Isto obríganos a facer unha análise diferente e comprobar en cal dos dous tempos debemos inscribila. Trátase de *Antígona, ou a forza do sangue* de María Xosé Queizán⁷⁷, texto que na nosa opinión é, aínda sen o querer, histórico.

Esta nosa última apreciación baséase, en primeiro lugar, nas consideracións que a autora fai no prólogo da obra ao afirmar que “non pretende ser histórica aínda que aparezan algúns personaxes que o son” (1989: 15). Debemos, xa que logo, explicar o motivo desta despreocupación por construír unha obra histórica e a razón de que, con todo, afirmemos que *Antígona, ou a forza do sangue* é un texto histórico.

⁷⁷ Aínda que xa había algúns textos que se centraban en figuras femininas, non será até o ano 1989 cando apareza este primeiro texto histórico escrito e publicado por unha muller. Con anterioridade, só encontramos dous textos históricos escritos por mulleres, ningún deles publicado: *Rosalía* de Rosario Castells, representado pola Agrupación Teatral Tespis en 1980, e mais *Follas Novas* de Dorothea Bárcena, escenificado polo Centro Dramático Galego en 1985. Significativamente, nestes dous textos a figura revisitada é Rosalía de Castro. De feito, as únicas figuras históricas femininas recreadas nos textos publicados polos homes con anterioridade a 1980 son Rosalía, María Pita e Mari-Castaña. Tamén poderíamos incluír Minia, a protagonista de *A Soldadeira*, aínda que non é unha personaxe histórica.

Ademais, en ningún dos textos escritos por homes con anterioridade a 1984 que teñan protagonistas femininas aparece a perspectiva da muller. Esta nova visión xorde unicamente nos textos das mulleres, entre os que sobrancea esta obra de que agora falamos. Como veremos, a finalidade fundamental de *Antígona ou a forza do sangue* é reclamar e enxalzar o papel das mulleres na historia. Para iso, a autora fai unha peculiar recreación do noso pasado introducindo un tema mitolóxico: Antígona.

O consideración de M^a Xosé Queizán provén de que aínda que a obra se sitúa “na Idade Media galega” (1989: 15) –cumpridos así os requirimentos de distanciamento temporal e adscrición á historia propia–, introduce elementos non históricos: a protagonista é Elvira, unha nobre non documentada no discurso histórico, como tampouco o está Fruela, o irmán con quen comparte un amor incestuoso. Por outra parte, toda a historia de Elvira, que tenta darlle sepultura a seu irmán morto malia a prohibición do seu tío Oveco, recrea o mito de Antígona –de aí o título da obra. Neste sentido, *Antígona, ou a forza do sangue* non lle garda unha fidelidade rigorosa ao discurso histórico. No entanto, para alén do distanciamento temporal necesario e a pertenza ao noso pasado, a obra tamén cumpre outro requirimento: recrear un momento histórico cunha fidelidade mínima. É a propia autora é a que nos sinala que aparecen varios elementos reais na peza:

como El Rei Don García, que reinou do ano 1065 ao 1070 e foi encarcerado despois en León polo seu irmán Alfonso VI, o Conde Don Oveco Bermúdez, Comes Gallaeciae, representante de El Rei Alfonso VI, rei de León e Castela, e o seu fillo Rodrigo Ovéquiz. Nesta época houbo de feito moitas insurreccións da nobreza galega, ao veren preso a El Rei D. García e padeceren baixo o xugo de El Rei Alfonso VI (Queizán 1989: 15).

A obra é histórica. Non importa se os acontecementos históricos escenificados son inventados. Iso, de feito, ocorre na maioría dos dramas históricos e neste sentido, *Antígona, ou a forza do sangue* non é diferente de *Agasallo de sombras* ou *Xoana* –ou doutros textos anteriores como *O Mariscal*, *Rosalía* ou *A Soldadeira*. Estamos perante un texto histórico onde a autora recolle un acontecemento real do noso pasado e o recrea de forma libre para procurar unha mensaxe que transcenda a primeira significación do discurso histórico tradicional.

É con esa intención que recolle o mito de Antígona, mais de nada lle valería na reivindicación da voz das mulleres e tamén, non o esquezamos, da voz de Galiza, se o inscribise nun tempo mítico e

circular, sen a correspondente relación co noso presente. Non é calquera *antígona* a que lle importa á autora, é unha *antígona* galega inscrita nunha sociedade determinada, cuns problemas concretos que non só teñen que ver co feminino, mais tamén co nacional⁷⁸. E o nacional enraízase na historia. Por este motivo non lle chega con recriar o mito sofocleano, cómprelle inscribilo no decorrer histórico galego, e máis concretamente nun tempo decisivo: o apareixamento do rei Don García, o último rei galego.

4.2.2. INTERFERENCIAS TEMPORAIS: FUTURO E ANACRONISMOS

Sen romper a disposición temporal de cada drama histórico, poden aparecer dous elementos que –ademais de seren máis frecuentes que noutro tipo de obras teatrais– adquiren significados, funcións e finalidades que proceden directamente da utilización da historia como recurso temático. Son os anacronismos e os anuncios do futuro. Por suposto, a utilización de ambos os dous recursos implica un coñecemento do discurso histórico por parte do receptor, pois que, como veremos, só así poderán reconecer, decodificar ou comprender estas interferencias.

SEI O QUE VAI ACONTECER: O FUTURO NO TEATRO HISTÓRICO

Se o pasado é un dos puntos a tratar na presentación do discurso histórico nunha obra dramática, o futuro é tamén un elemento configurador desa historia. Isto non resulta estraño se consideramos que a historia só se pode facer dende unha perspectiva posterior. Só a distancia permite entender a relevancia dos feitos ou personaxes no decurso histórico. Ese presente do autor –sexa o historiador, o novelista ou o dramaturgo– é o futuro dos protagonistas –ficcionalizados ou non– da acción histórica, ofrecendo unha interesante perspectiva sobre o *presente* dos personaxes. Por esta razón, a visión do futuro –isto é, do futuro dos personaxes da obra, do

⁷⁸ Sobre as finalidades e funcións do texto queizariano falaremos máis polo miúdo no apartado dedicado ás funcións do teatro histórico galego.

tempo en que se desenvolve o argumento dramático— é un dos recursos máis utilizados. Vense numerosos exemplos no teatro histórico galego, predicións que aparecen adoito en palabras de cegos, meigas ou de personaxes case sobrenaturais, como cantigas ou outro tipo de sinais. Empréganse en dous niveis diferentes:

-o futuro interno á obra: en moitas obras, os personaxes adiantan o final da peza dramática, con anuncios ou premonicións;

-o futuro externo á obra: este futuro funciona por estar constituído por unha serie de trazos coñecidos polo autor e polo receptor. De feito, é esta característica a que lle permite ao teatro histórico falar tan clara e frecuentemente do presente actual do dramaturgo e do lector/espectador. Tamén no caso do futuro interno á obra é importante que o receptor saiba xa o final da historia, mais aínda poderá entender a función destes anuncios ao chegar o desenlace ou podería ser un futuro dun personaxe inventado, igual que ocorre en *A morte de Lord Staüler*, como veremos. Mais no caso do futuro externo, só poderá decodificalo e comprendelo se está ao tanto do desenvolvemento posterior da historia.

Tanto unha como outra visión poden proporcionarlle un forte carácter irónico ou trágico á acción que se desenvolve no texto ou na representación. Cando o autor escribe a peza sabe que os desexos ou os obxectivos que poña na boca dos seus personaxes poderán ir sendo automaticamente negados ou completados polo que o público coñece *a priori*. Aliás, estes dous tipos de inclusión do futuro no texto dramático histórico poden aparecer individualmente, aínda que é moi frecuente que aparezan combinados. No teatro histórico galego existen exemplos das tres posibilidades.

A morte de Lord Staüler de Álvaro de las Casas sería un exemplo de utilización do futuro interno. En efecto, os discursos que anuncian o final trágico da obra son constantes dende a primeira escena. Son dous os personaxes que centran as predicións: William, o soldado máis vello dos ingleses (1929: 31-32), e sobre todo Xoaquina, a tola que deambula entre as tropas inglesas e galegas.

Este personaxe, ademais de desvariar en canto sabe que Lord Staüler, a quen ama, vai introducirse no Castelo de Lindo, avísao do perigo que corre:

XOAQUINA.- (*Con chamas d'Inferno nos ollos*) Vaite, fuxe, com' o mar. Aínda o camiño está limpo, aínda podes ouvir o rumrum do mare. Vaite, probe señor. Eu vin nos ollos d' esta muller fidalga o lume que queima os pés de San Grabiél. [...] Si, meu señor; si, meu Rei: lévan-te pr'a morte (Casas 1929: 24).

Nesta ocasión a *agoireira* é unha tola, é dicir, un deses personaxes eivados e/ou marxinais que, grazas a esa característica, conseguen ver máis alá do presente, dos acontecementos que os rodean. De todos os xeitos, os agoiros non só aparecen a través destes dous personaxes. Lord Staüler é outro dos que parece albiscar o seu tráxico futuro, quizais influído polos avisos que lle fai Xoaquina. Así, o soldado inglés conta un soño na escena I (1929: 15-16) en que presaxia a desgraza, e xusto antes de partir para o castelo, adiviña a súa propia morte:

Xa nunca mais ollarei miña patria distante; xa nunca mais ollarei miñas torres cincentas, nin escoitarei o latir dos meus cás... [...] Mais unha noite así, o vento mariñán, qu'eiquí e acolá avanea os piñeiros, levará miñas cinzas sobr'as asas dos corvos, pra deixalas caír, entr'a neve (Casas 1929: 44).

É este un caso de futuro interno que afecta a un personaxe inventado, polo que demostra que este tipo de predicións son posibles en calquera tipo de obras teatrais, aínda que cobren unha relevancia diferente se o personaxe é histórico e, polo tanto, os receptores coñecen o seu final.

Hostia de Cotarelo Valledor é un exemplo de utilización do futuro externo cun xogo recoñecido polo propio autor na didascalia introdutoria do último parlamento de Prócula: “Quédase esmagada”⁷⁹ de horror e de pesar. Logo desengrúñase lentamente e como

⁷⁹ Refírese a Prócula despois de saber que os seus amigos xa foron executados.

*sibila que dexerga no porvir vai decindo deste xeito*⁸⁰ (1926: 27). E en efecto, Prócula anuncia os acontecementos que o autor sabe que ocorreron con posterioridade á morte de Prisciliano:

E ti, hostia inocente, vítima branca; ti, ánima donda alampada de virtú, ti que xa escintilas no par das estrelas trembadoras, ti *serás beneito das xeneraciós de xeneraciós. Teu sartego trocaráse en moimento e nese moimento milleiros de corazós* gradecidos loubarán teu nome santo en romaxe de amor. A chama da tua cencia non compresa, prenderá com fogo en touza muscha, verqueráse dos labres consagrados, *vivirá nas páxinas dos libros e nos peitos cobizosos da verdade.* [...] *Por séculos dos séculos alumará na terra en que eres nado, na terra saudosa dos misteiros, Galecia, que se regroria en ti...*⁸¹ (Cotarelo 1926: 27).

Ademais, malia que levemente insinuado, aparece neste fragmento outro dos problemas do misterio priscilianista: o lugar de soterramento de Prisciliano, sendo talvez o sartego do apóstolo Santiago o seu. A nova *sacerdotisa* di que “milleiros de corazós gradecidos loubarán teu nome santo en romaxe de amor” (1926: 27), remitíndonos de forma clara ás peregrinacións xacobeas. Ademais de que este aspecto nos adianta un tema que tamén aparecerá noutras obras históricas galegas –nomeadamente *As actas escuras* de Vidal Bolaño, centrada nesta cuestión–, indícanos que Cotarelo Valledor coñecía e mesmo podía compartir esa crenza, aínda que sen chegar a explicitala ou empregala plenamente no desenvolvemento da obra e intuindo que podía ser recibida de tal maneira polo seu público.

Por último, outro exemplo sobranceiro da combinación do futuro externo e do futuro interno nos textos históricos: *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño.

Neste texto, Rosalía de Castro é “Rosa”, é dicir, ela xusto antes de comezar a publicar en galego. Mais Rosa recibe a visita de

⁸⁰ As cursivas son miñas.

⁸¹ As itálicas son miñas e destacan os acontecementos que Prócula anuncia e que os lectores ou espectadores poden confirmar como certos.

“Rosalía”, ela mesma como unha sombra que vén do futuro, xusto despois da morte. Esta Rosalía chega para lle facer ver a Rosa, de forma lúcida e crítica, todo o que lle vai ocorrer na vida e tamén o que acontecerá despois da súa morte. No primeiro caso, cando Rosalía lle conta a Rosa como será o seu futuro, este é relatado en pasado, posto que Rosalía xa o viviu:

ROSALÍA.— O máis pequeno é Adriano. Morreu noviño, o pobre. Os xemeos son Ovidio e Gala. E elas, Amara e Valentina. Amara naceu na Coruña e Valentina en Santiago. Eles son canto de nós queda de certo (Vidal Bolaño 1992: 31).

Este coñecemento da súa vida completa fai que poida anticiparse a Rosa mentres lle escribe a carta a Murguía e saber antes ca ela o que finalmente escribirá:

ROSALÍA.— Pero a pesares diso quérote moito e perdónocho todo facilmente.

ROSA.— (*En off*) Pero a pesares diso quérote moito e perdónocho todo facilmente...

ROSALÍA.— Mesmo que me digas que che gustan outras mulleres.

ROSA.— (*En off*) O que non podo nin poderei perdonarche nunca é que me digas que che gustan outras mulleres.

ROSALÍA.— Non te esforces, Rosa, todo vai ser como foi. Como sería, mediera ou non esta noite de incerteza (Vidal Bolaño 1992: 30).

En efecto, a sombra Rosalía lamenta que nesa noite “todo era aínda posible”, porque xa sabe que nada pode deixar de ser como foi, sabe así que a carta finalmente acabará como ela anunciou:

ROSA.— E a pesares diso quérote moito e perdónocho todo facilmente. Mesmo que me digas que che gustan outras mulleres, o que xa é moito dicir (Vidal Bolaño 1992: 88-89).

No outro caso, Rosalía anuncia acontecementos futuros que só poden proceder do coñecemento posterior do autor que recrea o pasado:

ROSALÍA.— ... sen ter máis azos para o impedir que os de queixarnos chorosas.

ROSA.— Din que vou ter sona diso.

ROSALÍA.— E de Santa (Vidal Bolaño 1992: 89).

Rosalía, a sombra da poeta, sabe tanto o que vai acontecer no futuro posterior á súa morte como no futuro de Rosa, que para ela é xa pasado. Por iso, pode facer unha crítica tan fonda e lúcida do que finalmente acontecerá, crítica que, como é obvio, é a do propio autor.

Os ANACRONISMOS

Chamamos anacronismos a todos aqueles elementos da obra histórica que o autor ou o receptor senten ou saben alleos á época en que se sitúa a acción. Os anacronismos poden ser de tipo lingüístico, escénico, argumental..., con dúas funcións fundamentais no teatro histórico:

1. establecer de forma clara e explícita a analoxía existente entre dúas épocas históricas, isto é, entre o tempo histórico da acción dramática e o tempo actual do autor;

2. provocar o distanciamento do lector/espectador, que é violentado pola presenza deses elementos inesperados e polo tanto debe reflexionar sobre o seu significado.

Fronte á opinión dalgúns autores, como Miras, que non concordan coa utilización desta estratexia textual, outros moitos cóidan case imprescindible. Por exemplo, Lukács opina que o anacronismo é máis permisíbel no drama histórico que na novela histórica xa que

Al representar los momentos más esenciales de una colisión histórica auténtica, puede bastar que la colisión misma se haya concebido de manera profunda y auténticamente histórica en su esencia. La expresión ideológica necesariamente intensificada en el drama puede rebasar mucho más el horizonte verdadero de la época y con-

servar, sin embargo, la necesaria fidelidad frente a la historia, con tal de que no lesione la esencia del contenido histórico de la colisión, sino que, por el contrario, la plasme en forma intensificada (Lukács 1971: 181-182).

Tamén Pérez-Stanfield pensa que son imprescindíbeis (1987: 89); mais sen dúbida, a máis completa de todas estas consideracións é a que define Peiró. Para este autor, existe un procedemento para encher os ocos que fican sen completar no discurso histórico que denomina “anacronismo deliberado”. Este procedemento sería, por tanto, unha estratexia textual que permite introducir elementos do mundo contemporáneo no mundo pasado, mecanismo que vería amplificados os seus efectos canto maior fose a distancia entre o tempo do argumento e o tempo verdadeiro do elemento anacrónico. Peiró opina que son tres os efectos que se producen no lector/espectador ao percibir os anacronismos:

- 1) aumento del distanciamiento, al no existir identificación con un suceso, decorado o vestuario, por el desajuste entre el tiempo de la historia y el escénico;
- 2) parodia del dogma histórico, porque no se trata de adaptar al público actual algunos detalles que podría no comprender por su lejanía en el tiempo, como ocurría en el drama romántico, sino del acto consciente del autor por subvertir estéticamente lo que no puede por razones físicas: el espacio y el tiempo donde se localiza la acción; y
- 3) la simple fruición, por el hecho de que el autor juega con un marco pasado hasta reconstruirlo dándole nueva forma (Peiró 1999: 441).

Apunta de forma moi axeitada unha das funcións primordiais do anacronismo no teatro histórico: a posibilidade de mostrar que a historia non é sempre tan claramente lóxica, senón que hai elementos que poden desconcertar e ficar mesmo sen explicación. Cómpre ademais sinalar que, face ás críticas que algúns estudosos lles fan aos anacronismos, estes elementos *actualizadores* da peza non invalidan de xeito ningún o carácter histórico da texto ou espectáculo; moi pola contra, provocan a conciencia de historicidade da acción e

demonstran claramente a vontade de utilizar o pasado por parte dun autor.

Este recurso non é tan frecuente como o do futuro no teatro histórico galego, mais tamén existen varios exemplos de utilización de anacronismos en textos como *Mari-Castaña. Unha revolta popular* e *Mesmo semellaban bruxas* –ambas as dúas introducen o concepto dunha Galiza *independente* antes de que xurdise realmente–, ou *Pedro Madruga* de Daniel Cortezón, que presenta música, vestuario e elementos que non cadran co momento histórico en que vive ese personaxe.

Mais o exemplo que salienta sobre todos os demais é *A Soldadeira* de Luís Seoane. Xa vimos as razóns para considerar este texto como histórico e sinalamos, así mesmo, que algunhas das dúbidas proviñan da introdución de anacronismos no texto, relacionados coa finalidade que persegue Seoane. Existe unanimidade ao sinalar que este autor era un home comprometido co seu tempo e coa súa terra, sempre dende unha perspectiva marxista, que reflectiu na súa vida e na súa obra artística e literaria. Tamén se ten apuntado que o teatro era para el unha forma de comunicación co pobo, sobre todo con ese colectivo iletrado que non podería chegar até certas mensaxes a través dos libros ou dos medios escritos. Así, podemos entender por que Seoane escolle a historia como base da peza e por que introduce despois uns elementos que están fóra de tempo.

O discurso histórico é para este autor un tema recorrente, por constituír unha forma de reconstruír e defender Galiza e o pobo galego. Como indica Pilar Pallarés (1994: 101), esa defensa abrangue todos os eidos artísticos e implica a procura da memoria histórica e colectiva que dignifique Galiza. Así, o pasado é un instrumento que nas súas obras lle permitirá deixar constancia de todos eses heroes anónimos que se ergueron para construír o país e unha sociedade mellor. E ademais, o seu relato será o instrumento para a revisión da historia oficial e non marxista, esa que prefire lembrar os personaxes nobres e os protagonismos individuais antes que os feitos colectivos. Nese sentido, exprésase “o outro campesiño”:

O OUTRO CAMPESIÑO.— Claro que a gañaremos. Non importa que os cronistas non escriban adrede os nomes dos nosos xefes, que non refrexen exactamente as nosas victorias. Gañarémola. Un día diríxenos un fidalgo, outro un crego, mañán dirixíranos un dos nosos (Seoane 1996: 139).

Neste contexto, o mellor instrumento para expresar e transmitir todas estas consideracións son os anacronismos. Válenlle a Seoane para dúas cousas: en primeiro lugar, establecer claramente a repetición e a loita que sempre existe entre os labregos e os nobres. Este autor recolle os feitos históricos dende unha posición dialéctica, marxista. Polo tanto sérvese do teatro para lle comunicar ao espectador contemporáneo a necesidade de revolta ante as inxustizas dos señores —chámense como se chamaren— e, máis en concreto, dos anacronismos para facer máis explícita esa relación entre dúas épocas afastadas. Este é un dos motivos recorrentes durante toda a obra: Minia tenta facer ver aos campesiños actuais que o que lles ocorre aos medievais é o mesmo que lles está a ocorrer a eles no seu tempo:

A SOLDADEIRA.— (*Casi berrando*) Sí, é asunto noso, teu e meu e de todos os que son como nós. É algo que ten que ver cas xentes da montaña e cos que labouran nas cidades, cos que cobran as contribucións e cos que as pagan. Ten que ver con todos. Aféctache a ti, a estes cobardes, a min, a todos. É algo que medra co tempo como unha catedral. Que está simplemente no tempo, que non acontece un ano tras outro, e unha data si e outra non. Ven dende fai séculos ate ti, ate min. Tócanos a todos, aos mortos e aos vivos. Unha guerra túa é unha guerra dos teus fillos, e esta non é samente unha guerra dos teus avoengos, continúa sendo unha guerra diles, túa, miña, dos nosos, de mañán e así ate que todo se troque. Non podes estar así quedo, campesiño, e limitarte a seguirme (Seoane 1996: 111-112).

A evolución dos campesiños actuais é o triunfo da soldadeira, pois, aínda que morre, conseguiu un dos seus principais obxectivos: conectar o pasado e o presente, demostrar que se repiten ciclicamente.

En segundo lugar, os anacronismos válenlle para narrar o teatro, para que a soldadeira e os campeciños reflexionen sobre a escena e destrúan o efecto de ilusión no espectador. É este un recurso brechtiano na procura de que o público non se identifique con ningún personaxe da historia; o obxectivo é, en troques, que se distancie e poder así meditar sobre o que está acontecendo no escenario. Deste xeito, poderá tirar as súas propias conclusións e actuar en consecuencia. Aínda así, Seoane non é quen de se distanciar de abondo e emite, ben a través da soldadeira ou ben a través do cego, as súas propias ideas, de modo que nalgunha medida atraíza, conscientemente, a premisa de que ten que ser o espectador quen tire as súas propias conclusións.

En *Pedro Madruga* de Daniel Cortezón, hai tamén un interesante uso desta estratexia textual centrada nos pensamentos e ideas dun personaxe: Percival. Para esta figura, a maior preocupación é Galiza, conciencia nacional que cadra fóra do seu tempo. Esta incoherencia cronolóxica achámola tamén nos seus sentimentos, como se ve neste diálogo que mantén con Teresa de Tábor:

PERCIVAL.— (*Sotelando*)

Os espíritos esgrebios non temos acougo, ña señora. Sinto degoiros existenciais e a door do mundo. Coido poriso que vou para santo e vou escribir un sermón da saudade como forma ontolóxica do ser-así, ou cecáis cóma xeito esencial do non-ser-de-outra-maneira... Meu señor, o conde de Camiña, ten abondo con asmar o xeito de roubar máis, ou de que nono rouben a il... I eu non son un poeta épico, senón que lírico e amador (Cortezón 1981: 84: 85).

Os anacronismos axudan a elevar o nivel enunciativo do trobador, que está así ademais xustificado para ser o narrador que saia de escena e se dirixa ao público explicándolle os acontecementos. Con todos estes elementos Cortezón constrúe un personaxe interesante e complexo, que se achega máis á sensibilidade e ao pensamento contemporáneos, vía por que segue a construír o camiño da analogía e da comparación. De feito, podemos chegar a considerar a Percival un *alter ego* do autor, como veremos ao analizar as características funcionais da obra.

4.3. O ESPAZO

Aínda que de menor importancia que o tempo na escrita dun drama histórico, o espazo pode tamén constituírse como un elemento fundamental⁸², sobre todo de termos en conta que normalmente este tipo de obras recollen feitos do discurso histórico propio, polo que se desenvolveron en espazo comúns e coñecidos para autor e receptores.

A diferenza básica que existe entre as dúas entidades é a súa relación coa realidade. Así, mentres o tempo é necesariamente “ilusión dunha realidade” –non se pode falar dun tempo que non *aconteceu* na historia–, o espazo non ten uns imperativos de verificabilidade tan fortes como o primeiro. Noutras palabras, non podemos facer teatro histórico do 31 de febreiro de 1863, mais si podemos situar –por razóns artísticas– a personaxe de Rosalía de Castro nunha casa que nunca existiu ou mesmo nun lugar onde nunca se documentase que estivera en vida. É doado comprender que ocorre o mesmo con todos os outros elementos que compoñen un drama histórico. Mais o espazo do drama histórico –sexa verosemellante ou non– comparte características co tempo. A primeira delas é a existencia de tres espazos que se interrelacionan no texto dramático: espazo escénico → espazo dramático → espazo diexético.

O espazo diexético, no caso do drama histórico, é maioritariamente real e pasado. O espazo dramático será o resultado da combinación de todo(s) ese(s) espazo(s) da ficción co escénico, coas necesidades e características da representación teatral. No noso traballo son estas dúas instancias, espazo diexético e espazo dramático, os que analizaremos máis detidamente para ver os trazos peculiares das obras literarias de teatro histórico da literatura galega. Por outra parte, prodúcese outra coincidencia co elemento temporal do drama histórico. Se entre o tempo da lectura/representación e o tempo pasado se establecía unha relación que Ruiz Ramón denominaba

⁸² Como é tamén elemento fundamental e constitutivo de calquera representación teatral (García Barrientos 2001: 121)

“tempo da mediación”, igualmente se daba esa conexión entre o espazo diexético pasado e o espazo dramático:

La configuración de ese espacio del drama, que no es ni el espacio histórico del pasado ni el espacio histórico del presente, sino ese tercer espacio –único propio del drama– al que he llamado “espacio de la mediación”, se funda en una visión de la Historia no subjetiva, es decir, personal del autor y privativa sólo de él, sino en una visión paradigmática basada en los paradigmas de la memoria colectiva acumulados y sedimentados, e ideológicamente cristalizados en la conciencia histórica del espectador –español o no– que reflexiona sobre su propia historia (Ruiz Ramón 1988b: 23).

No tocante ao espazo diexético propio do teatro histórico galego, na súa gran maioría é compartido e coñecido tanto polo receptor como polo autor, sobre todo cando extraen o seu argumento do discurso histórico propio. Mais esta é só unha tendencia, porque, a pesar de a maioría dos textos históricos galegos situaren os seus argumentos en Galiza, non teñen inconveniente en mudalo cando os requirimentos da historia o demandan. É este o caso de *Hostia* de Cotarelo Valledor ou *Prisciliano* de Cortezón, situados respectivamente de maneira total e parcial en Tréveris, lugar onde Prisciliano foi executado.

Igual que co tempo, o autor opta entre a posibilidade de ir concretando o espazo en cada momento ou non facelo en absoluto, mais obsérvase unha maior tendencia á aparición de espazos ausentes e tamén latentes, isto é, de espazos invisíbeis para o espectador (García Barrientos 2001: 135). As razóns son obvias: a inevitábel limitación do espectáculo teatral implica que o autor deberá referir e sintetizar moitos feitos a través da denominada “acción verbal”, a través das creacións lingüísticas dos personaxes, no canto de ser representados directamente en escena. En todos os dramas históricos se percibe unha grande abundancia deste tipo de espazos, sendo máis frecuentes os ausentes. No entanto, existen algúns casos interesantes de espazos “latentes”, aqueles que se deseñan a carón da escena visíbel, mais que só son perceptíbeis a través de voces ou sons

que veñen de fóra, de réplicas que os personaxes dirixen cara a fóra ou de “teicoscopías”⁸³.

Un dos exemplos máis sobranceiros na nosa literatura dramática histórica do primeiro tipo é *Macías, o Namorado* de Uxío Carré Alvarellos, onde o trobador protagonista morre cunha lanza que lle é arremesada dende fóra e entra pola xanela descrita no decorado (Carré Alvarellos 1921: 17-18). Este mesmo texto ofrece un exemplo de “teicoscopía”, xa que a través desá xanela Macías recoñece a Fernán Pérez, o seu inimigo, dicíndonos que acaba de chegar:

(Ergueráse ollando fixamente para a fenestra, à que se chegará pasenionalmente mentres dí con estraneza e preocupación):

¡Un cavaleiro armado!...

¿Que novas virá traer?

.....

¿De que son aquí, coitado,

algún amigo avisado

é, que ven me socorrer?...

(Párase supetamente, e como reconecendo á quen chega, dirá con carraxe):

Fernán Pérez, Fernán Pérez,

o da concencia lixada.

Que sempre serviche o Conde (Carré Alvarellos 1921: 17).

Outro exemplo de “teicoscopía” encontrámolo n’*A Torre de Peito Burdelo* de Galo Salinas, cando os personaxes relatan unha loita que se desenvolve no exterior ou a chegada dos árabes (1891: 24). Por suposto, a utilización deste recurso é máis frecuente nos dramas con espazo único.

Neste senso, é importante repararmos en que entre os dramas históricos anteriores a 1936 só existen dous que teñan mudanza de espazos: *Pedro Madruga* de Cuveiro Piñol e *O Mariscal* de Villar Ponte e Cabanillas. Mais será no teatro posterior onde a variación espacial sexa dominante. De entre todos estes dramas cómpre, con

⁸³ Escenas consistentes en que un personaxe relata dende a escena visíbel algo do que está a acontecer simultaneamente fóra, no(s) espazo(s) contiguo(s), nos espazos latentes.

todo, colocar por riba dos outros debido ao seu tratamento do espazo: *Rosalía* de Otero Pedrayo, texto en que a cidade compostelá se converte nunha protagonista máis do decorrer da historia e nun símbolo espacial imprescindíbel no decorrer vital da protagonista e no decorrer literario-dramático da peza.

Réstanos só por dicir que o espazo dramático do drama histórico comparte as características de construción dos espazos de calquera drama e co momento histórico e sistema teatral en que se produza. Elfakri sinala tamén que “d’ailleurs, il n’est pas possible de copier minutieusement les espaces historiques vrais sur la scène. Le dramaturge, a essayé de concilier l’espace réel historique avec l’espace conventionnel, scénique” (1988: 301). É esta a consideración que cómpre salientar. O espazo diexético nunca poderá ser copiado nin trasladado de forma detallada a través do espazo escénico. Como indica Pavis (1996: 349-350) para o tempo, o espazo tamén será completado a través da imaxinación do lector/espectador, axudado polas outras linguaxes propias da escena. Pola nosa parte, deberemos comprobar coidadosamente se o autor tenta reproducir máis ou menos fielmente o espazo referido –espazo compartido na cultura do autor e do seu potencial receptor– e no caso de ser así, que mecanismos utiliza: decorados, iluminación, atrezzo..., isto é, a “escenografía”, como conxunto de todos os elementos –tirante os actores– que o espectador ve encol da escena (García Barrientos 2001: 133).

4.3.1. A ESCENOGRAFÍA

Como xa definiu e delimitou Tadeusz Kowzan, a escenografía teatral está constituída por diversos signos de grande importancia na representación que, moitas veces, aparecen reflectidas no propio texto dramático, polo que analizaremos se contribúen a crear a ilusión histórica ou se polo contrario exercen un efecto contrario, anti-ilusionista, que faga que os lectores/espectadores sexan conscientes da convención teatral.

Antes de nada, cómpre insistir na relevancia destes elementos, pois para alén de seren os instrumentos que o autor utiliza para configurar o peculiar funcionamento dos textos deste subxénero, poden ser utilizados tanto polo escritor como polo director/compañía teatral para incidir e subliñar o carácter histórico do argumento presentado na obra. Un vestuario de época, espazo e decorados segundo a imaxe que conservamos do pasado, son instrumentos moi útiles á hora de indicarlle ao receptor que se sitúe nas coordenadas dunha ollada retrospectiva. Con todo, como indica Spang (1998: 45), a escenografía depende da concepción teatral vixente en cada momento histórico. De feito, non debemos esquecer as consideracións de Kowzan (1975: 195) cando sinala que estes elementos poden servir tanto para reforzar o significado xeral da obra dramática como para agochalo, ao permitir o disfrace de personaxes e accións. Tamén no teatro histórico o dramaturgo e/ou o director do espectáculo teatral conta coa posibilidade de reproducir fielmente os obxectos e vestuario dunha época histórica concreta, así como a posibilidade de non incluír ningún deles. Mais, no entanto, a presenza de obxectos marcadamente extemporáneos nun drama histórico –anacronismos– pode sorprender o espectador/lector e cargarse de novas funcións, como xa vimos.

No teatro histórico galego vense diferentes construcións e usos da escenografía, dependendo do momento en que se producen e, claro está, das condicións económicas. Así, as obras pertencentes á “dramática rexionalista” case non presentan indicacións relativas a estoutras linguaxes escénicas, constituíndo a única excepción *Pedro Madruga* de Cuveiro Piñol, peza en que se presenta maior complexidade que nas anteriores⁸⁴.

No teatro da “dramática nacionalista”, a preocupación por todos os compoñentes da escenografía é moito maior. Aínda que en *Macías, o Namorado* de Carré Alvarellos non hai unha vontade explícita de historizar os decorados, son máis numerosas as indica-

⁸⁴ Sitúa a acción en tres espazos diexéticos diferentes, preocupándose en describilos ao inicio de cada un dos cadros respectivos.

cións que sobre os mesmos fai o autor e concordan cunha posíbel caracterización acorde co momento histórico en que se desenvolve o argumento. Ademais, mostra preocupación polo vestiario ao indicar que o personaxe “vestirá como os fidalgos do seu tempo” (1924: 9). No caso de *Hostia*, Cotarelo Valledor describe todo o vestiario con características dos tempos do Imperio Romano. E será n’ *O Mariscal*, a obra máis ambiciosa da época e unha das máis conseguidas de toda a literatura dramática galega, onde os autores teñan unha preocupación maior polo coidado de todos estes elementos.

Un dos exemplos máis curiosos, polo que representa da evolución que o propio teatro histórico estaba a ter antes de 1936, é o caso d’ *A morte de Lord Staüiler*, onde o autor se interesa menos polas miudezas da escenografía e se preocupa maiormente polos sons, que axudan a crear todo o ambiente lúgubre que atravesa a obra, como se ve con frecuencias en didascalias do tipo “o sol vai amortecendo. Cheiran máis os lameiros e os piños empezan a fungar seu *Oremus corpore in sepulto*” (Casas 1929: 34). A imaxe dos piñeiros que cos seus sons imitan cantos de morte é recorrente na obra e dános idea da unión entre o espazo e a morte, nunha estética próxima ao simbo.

Despois de 1936, coa ditadura franquista produciuse unha evidente mudanza nas posibilidades de representación espectacular do teatro galego e, claro está, na maneira de escribir e pensar as obras dos autores do “grupo da resistencia cultural”. Un dos trazos que, entre outras cousas, denota este afastamento da escena é unha despreocupación maior por este tipo de elementos, como se pode ver en *Rosalía* de Otero Pedrayo ou *Palabras de vispera* de Cunqueiro. Será no único texto histórico do “Teatro do exilio”, *A Soldadeira*, onde se perciba unha consciencia clara dos elementos escénicos que entran en xogo no espectáculo teatral e máis unha vontade de os facer funcionais no desenvolvemento do drama. Na produción do territorio galego serán os dramaturgos do “grupo de enlace” aqueles que demostren esta mesma preocupación por estes elementos. Vexámolo polo miúdo.

N’A *Soldadeira*, para alén dos anacronismos na construción do argumento, vense tamén estes elementos alleos ao século XV nos compoñentes escenográficos que o autor deseña. Xa dixemos que Seoane era plenamente consciente da finalidade que esas “interferencias” tiñan no drama, reflexión e vontade que se observa tamén na creación da escenografía, novamente, arredor de elementos anacrónicos, aínda que teñen unha importancia diferente.

En efecto, malia expor na breve introdución da obra que esta pode ser representada “ao ar libre, no meio dunha feira galega [...] ou nunha estrada” e que “os automóveis de liña e camións poden servir como fondo de decoración” (Seoane 1996: 44), estes elementos non chegan en ningún momento a ser funcionais no espazo⁸⁵. A descrición dos lugares coincide co dunha praza compostelá, co dunha taberna ou cun monte, sen que se introduzan trazos extemporáneos.

No tocante ao vestiario e o atrezzo as cousas son diferentes. Seoane respecta no esencial a ambientación e viste ao xeito do século XV os seus personaxes, gardando tamén o decoro nos traxes, segundo sexan ricos, pobres, campesiños, artesáns etc. Por suposto, o vestiario dos labregos actuais cambia, por viviren estes no século XX. Mais existe un anacronismo moi interesante no vestiario e no atrezzo: os falsos cabaleiros de Sant-Yago aparecen vestidos con “camisa azul con cruz de Sant Iago no peito, pantalós pretos da moda actual, levan cinto con cartucheira e portan senllos fusís” (1996: 107). A finalidade é evidente: facer patente a analoxía entre os soldados dos nobres, do Cabido e dos poderosos, cos falanxistas de 1936, que tiñan como símbolo a camisa azul e dispuñan de fusís –cousa que, evidentemente, non podían facer uns soldados do século XV.

Outro dos textos que mostra un uso consciente e peculiar de anacronismos na escenografía é *Pedro Madruga* de Daniel Cortezón. Algúns aparecen na música que o autor propón para a ambientación da escena:

⁸⁵ Aínda así, xa está a pór en práctica ideas que desenvolvería máis tarde, como el mesmo indica en *Cara un teatro popular galego* (Seoane 1980: 12).

Comenza, moi lene e lonxano, o canto dos irmandiños: “Los Campesinos”, de Aparicio-Casal, mentras ao fondo, en ciclorama, amoréase o exército irmandiño, tremelucindo pendóns e bandeiras: o Pendón de Santiago, bandeiras roxas e a de Galiza (Cortezón 1981: 62).

Non é o único anacronismo, pois tamén a bandeira de Galiza (1981: 62) é un elemento que inexistente no tempo dos irmandiños, polo que a súa aparición en escena é tamén intencionadamente anacrónica.

Cámbeo de luces mentras resoa forte o canto dos Irmandiños. Inmovilízanse todos. Retíranse as donas. Tamén en ciclorama avantan as hostes de Pedro Madruga enfrontándose ás irmandiñas. [...] A pantomima representa a desfeita dos Irmandiños, arrolados polo avanzar impetoso dos soldados feudais, coas suas pegadas rítmicas, petando coas botas no chan ao compaso dunha marcha nazi (Cortezón 1981: 63).

Crescendo, forte, ecoando, a corea irmandiña canta o hino das Brigadas Internacionais: “Vorwärts, Internationale Brigade”, de Weirnert-Palacio. Ao remate, erguense afebrecidos os berros e aturuxos dos Irmandiños (*ib.* 1981: 65).

Os anacronismos musicais son claramente simbólicos: mentres que as cancións dos obreiros son as cantadas polos irmandiños, o himno nazi é o que cantan os soldados do conde, polo que se establece unha analoxía moi rápida cos acontecementos do século XX. De por parte, axudan tamén na caracterización negativa dos soldados do nobre, polo que incide no tratamento que o autor lle quere dar á historia.

Cortezón amosa un gran coidado en describir o vestiario e os decorados da peza, gardando a verosemellanza histórica. As anotacións escénicas son en consecuencia, moi longas e dunha gran meticulosidade por parte do autor cando describe estes elementos escénicos:

Percival, que tanxe malecónico, soio, sentado. Ten uns vinte anos. Vai traxado de calzas cinguidas, unha perneira azur e outra berme-

lla. Camisa branca, garnida de encaxes, e moi broslado perpono sober da farda de abondosas mangas voantes. Chapeo de veludo verde e pennas de faisán (Cortezón 1981: 37)

Escuro rápido. Lus sober do ban. Vasco de Aponte, sentado. Ten uns cincuenta anos, e manterá a mesma idade todala obra. Escribe. Traxa unha longa bata garnida, dunha peza. As mangas, moi amplas, tamén ornadas de pasamanería nos punos. Chapeo ou almocela (*ib.* 1981: 43).

Estas descrições do vestiario van diminuindo a medida que transcorre a obra, sexa porque os personaxes non mudan o vestiario, sexa porque as anotacións fan xa referencia ás anteriores:

Dentro d'íla, o Bispo de Tui, don Diego de Muros, traxado co [sic] toda dinidade e ornamentos. Sentado a cachoupas, nun almadrage, pe da xaula, Percival (*ib.* 1981: 108).

Os decorados tamén son detalladamente descritos na peza, sobre todo os decorados interiores, pois moitas das escenas exteriores, nomeadamente as loitas entre irmandiños e soldados do nobre, represéntanse detrás dun ciclorama:

O castelo de Soutomaior. Unha ampla estanza. Estrados. Ao fondo, unha claustra de mosteiro; a raiola románica dunha arcada de dobres colunas. As alfaias, poucas. Unha longa táboa arrodeada de cadeiras, de traveso, á esquerda, de xeito que o encabezamento fique asesgado, pro ollando cara ó centro da escea. Nos lateráis penduran colgamentos de panos fitados que alapan as portas, unha a cada lado. Cecáis, unha ao fondo. Tamén fachos alumando. Acarón do proscenio, ou saínte, un pequeno ban que recibe a luz cenital dunha fiestra arquivoltada e colonada coa xentil lixeireza do gótico. Níl, unha táboa de escribir sober da que se amorean libros, legaxos e pergameos. Tinteiro de chumbo e penna de urogalo. Un candil de óleo. Unha cadeira almofadada e, para pousar os pes, un almadrage de lá. Arreda ista istalación do resto do esceario un cortinado escuro, de maneira que cando se elimine a lus, o escuro seia total. Tamén se pode permanecer visibre todo o tempo, pois é o sito que ocupará Vasco de Aponte, como testemuña e cronista da acción (Cortezón 1981: 37).

A extensión e a prolixidade de detalles da anotación demostran claramente o coidado nos decorados desta peza. E ademais do ciclorama, onde se representan algunhas escenas, Cortezón tamén presenta a súa visión teatral na preocupación constante pola iluminación, que serve sobre todo para sinalar o paso de tempo, a mudanza da escena e/ou da acción. Non hai división formal en escenas, igual que acontecía nos seus textos anteriores, xa que están marcadas por estas variacións na iluminación:

(Urros, aturuxos. Atacan todos a unha. Esváise a lus sober da hoste guerreira mentras se alumea o ban de VASCO DE APONTE). [...]
(Oscuro. En off, a cántiga do pobo acompañada de música de ferreñas, andeiros e gaitas). [...]
(Ao faguerse a lus, a mesma estancia do comezo. Teñen decorrido uns cinco anos. Sentadas, xogando ao axedrez, TERESA DE TÁBORA e BRANCA) (Cortezón 1981: 82).

Nestas anotacións escénicas aparece, así mesmo, o recurso ás voces *en off*, utilizado máis veces no transcurso da peza. Todos estes elementos expoñen a idea e o maior dominio da escena que tiña este autor. A fonda preocupación pola escenografía obsérvase nos outros textos de Cortezón e, aínda que non de maneira tan intensa, nos textos de Agustín Magán ou Manuel María, mesmo sen trataren de historizar a ambientación da peza, como en *Unha vez foi o trebón* deste último autor.

En efecto, nin o vestiario nin os decorados desta obra buscan a verosemellanza histórica. De feito, no que se refire ao vestiario, Manuel María apunta nas indicacións escénicas que fai ao principio da peza que o “vestuario será moi sinxelo. O pobo e os irmandiños poden vestir túnicas brancas ou roxas. Os nobles vestirán túnicas mouras” (1992: 62). Esta simplificación do vestiario camiña na liña de amosar principalmente o conflito social, polo que o autor opta pola uniformización, recurso que lle vai permitir ao público recoñecer inmediatamente cales son uns e cales os outros. Para alén disto, as cores son tamén altamente significativas, pois que o vermello é a cor dos comunistas, o branco da inocencia ou da pureza e o mouro

recorda máis ben á curia eclesiástica ou á morte, e quizais esa fose a intención que tiña o autor ao asignarlle esas cores. De feito, esta nosa opinión vese confirmada pola caracterización do vestiario d'*A lúa vai encoberta*. Nesta peza tampouco a forma de vestir os personaxes é esencial. Porén, nas poucas ocasións en que Manuel María se detén a explicar como debería ser o vestiario, vemos estas indicacións:

Neste intre aparecen unhos HOMES vestidos totalmente de mouro, armados con ametralladoras (Manuel María 1992: 10).

A AUTORIDADE R usará unha túnica moura e longa que esperte unha sensación realmente tétrica (*ib.* 1992: 13)

Así pois, a cor moura ten unha connotación negativa nesta peza, o que, cando menos, nos fai supor que garda esta mesma relación en *Unha vez foi o trebón*. Desta forma, os personaxes vestidos con este tipo de cor están caracterizados simbolicamente antes mesmo da súa actuación.

É evidente que toda esta preocupación escenográfica dos autores do “grupo de enlace” responde a unha utilización comunicativa e funcional que lle asignan ao seu teatro, imbuídos por unha perspectiva e unha visión do teatro moi próxima ás perspectivas brechtianas e piscatorianas. O teatro posterior a 1981, quizais liberado da carga funcional que tiña con anterioridade e condicionado sobre todo polo feito de estar escrito por autores moito máis próximos á escena, descárgase de todas estas preocupacións escenográficas para crear historias onde case non se dan indicacións ou, se aparecen, están referidas a moi poucos elementos.

Así, por exemplo, en *Agasallo de sombras*, Roberto Vidal Bolaño non lle presta moita atención ao vestiario da obra nin aos decorados, que fican sempre indefinidos. Hai só dous elementos de atrezzo que teñen un papel esencial na obra: o ramo de pensamentos que trae Rosalía do seu enterro (1992: 29) e, sobre todo, as máscaras de Rosalía que teñen as sombras, símbolo dun dos motivos

fundamentais da obra: ela está a cavilar sobre si, sobre os seus medos e angurias, cumpríndose así o subtítulo da peza: “romaxe de feridas e de medos”. Canto á música, só se indica a súa presenza en dúas ocasións, reproducindo a escena d’*A sublevación dos traxes*: a cantiga dos estudantes que pasan pola rúa (Vidal Bolaño 1992: 38) e o valse que “o músico” compuxo para ela (*ib.* 1992: 40).

En conclusión, todos estes elementos poden resultar de grande importancia na construción dunha peza; mais, de novo, o dramaturgo conta cunha gran liberdade na elección e coidado deses elementos, podendo mesmo utilizar os anacronismos como elementos constitutivos de forte significado.

4.4. OS PERSONAXES

Son unha entidade dramática de gran complexidade que, ao igual que o espazo e o tempo, se configuran a través das referencias extraescénicas e da materialidade dun rol dramático que “passe pour une illusion de personne humaine” (Pavis 1996: 247).

Os personaxes son outro elemento fundamental no drama histórico e o seu estudo preséntase como un dos eidos máis complexos e atractivos da análise deste tipo de pezas. Mais antes de estudarmos as características do personaxe no drama histórico, é necesario centrámonos na construción desta entidade e das súas peculiaridades. Basicamente, seguimos as consideracións de García Barrientos (2001: 154 e ss), é dicir, aplicamos o esquema relacional do drama, polo que delimitamos tres instancias: a persoa escénica –o actor real presente na escenificación–, o personaxe ficticio ou diéxético –a persoa do nivel argumental, da ficción– e o “personaxe dramático”, que sería a “suma de un actor y un papel” (García Barrientos 2001: 155). Este personaxe dramático é a transformación dun personaxe ficticio nunha determinada entidade condicionada pola encarnación nunha persoa real que representará ese papel diante dun público. Mais existe aínda unha outra consideración sobre o personaxe dramático, como indica Anne Ubersfeld:

Le personnage textuel tel qu'il apparaît à la lecture n'est jamais tout seul, il se présente entouré de l'ensemble des discours tenus sur lui. Discours infiniment variés selon l'histoire de tel ou tel texte. Ainsi, il n'y a pas de connaissance du personnage de Phèdre (à la limite pas de lecture possible) indépendamment d'un discours sur Racine [...] Nous ne lisons plus *Phèdre* comme un texte, mais comme un ensemble texte + métatexte⁸⁶: c'est justement cet ensemble texte + métatexte qui sous-tend la sacro-sainte notion classique du personnage, avec toutes les analyses portant sur tel ou tel de ces personnages, particulièrement représentatifs (Ubersfeld 1996: 90-91).

Ubersfeld realiza esta introdución para chegar, con Rastier e o propio Propp, á necesidade de deconstruír un personaxe e valorar o seu aspecto actancial. Porén, a autora francesa sinala que no teatro esta separación de texto e metatexto apaga a importancia do personaxe e, por tanto, non resulta tan afortunada como noutros xéneros:

Nous considérons donc que la notion de personnage (textuel-scénique) dans son rapport au texte et à la représentation est une notion dont une sémiologie du théâtre ne peut pas actuellement faire l'économie, même s'il faut le tenir non pas pour une substance (personne, âme, caractère, individu unique) mais pour un lieu, lieu géométrique de structures diverses, avec une foction de *médiation*⁸⁷ (*ib.* 1996: 92)

Interéanos fundamentalmente sinalar o aspecto que Ubersfeld lle atribúe a un personaxe: a súa construción a partir da suma dun texto e dun metatexto. Alén diso, o personaxe histórico ten unha procedencia xa de por si textual; non existe ningunha posibilidade de coñecelo no presente, todos os trazos que o autor e o receptor teñen del proceden da escrita histórica. Por esta razón, face aos que o estudan como personaxes illados do mundo, Peyregne (1991: 15) insiste en que a relación entre o aspecto ficcional e o

⁸⁶ Nunha nota a rodapé sinala que o metatexto é o "texte-commentaire d'un texte littéraire dont il se veut l'éclaircissement" (1996: 91).

⁸⁷ A mediación establécese entre os diferentes elementos que compoñen o drama e que, sen estaren en relación co personaxe, aparecerían dunha forma caótica e dispersa.

aspecto histórico do personaxe dunha obra histórica é fundamental, sen que se poida estudar ningún dos dous por separado. Que o personaxe sexa o *mediador* entre os diferentes integrantes do drama histórico é a característica que lle dá tanta relevancia dentro dunha obra deste carácter, como moi ben percibiu no seu momento Lukács:

En cuanto punto central del drama alrededor del cual todo gira y al cual hacen referencia todos los componentes de la “totalidad del movimiento”, la colisión social exige la plasmación de hombres que en sus pasiones personales representen en forma inmediata las fuerzas cuyo choque constituye el contenido objetivo de la colisión. Es evidente que cuanto más sea un hombre un “individuo histórico” en el sentido hegeliano —es decir, cuanto más se concentren y resuelvan sus pasiones personales en el contenido de la colisión—, tanto más apto será para ser héroe principal y figura central del drama. Según vimos ya, también esta verdad de la forma dramática es una verdad de la vida y no un artificio formalista. Por eso no debe interpretarse jamás en un exagerado sentimiento mecanicista, como hacen por ejemplo muchos teóricos de la *tragédie classique* y sus modernos imitadores neoclasicistas, que piensan que sólo las grandes figuras de la historia, o del mito, son aptas para servir de héroes al drama. Para la vida y para su imagen artística, el drama, no se trata de una representación formal y decorativa, sino de una objetiva concentración de fuerzas en su contenido, de una auténtica y personal comprensión de una fuerza social en colisión (Lukács 1971: 121-122).

Para alén da necesaria concentración da historia no drama como trazo opositor á novela, o carácter mediador do personaxe histórico entre os diferentes elementos da peza dramática é o que provoca que teña unhas características concretas e moi importantes para Lukács na construción do drama: “El héroe del drama más bien sobresale de entre sus circundantes gracias a su relación más íntima con los problemas de la colisión, con la crisis histórica concreta a que se enfrenta” (1971: 150). Mais na realidade, este carácter mediador aparece en todos os textos dramáticos —do tipo que foren—, como xa ten sido sinalado a miúdo pola crítica, ao comprobar que é o personaxe, cos seus movementos e as súas palabras, o que axuda a configurar o espazo e o tempo, converténdose estas en enti-

dades dependentes daquela. Por esta razón, existen espazos ausentes ou latentes dependendo dos personaxes presentes –o trovador Macías en *Macías, o Namorado* que olla cara ao exterior da cela– ou latentes –nesa mesma obra temos un personaxe non visíbel mais si presente que guinda a lanza para asasinar a Macías.

Os personaxes dos dramas históricos poden ser estudados ao describir os repartos e configuracións dos textos (García Barrientos 2001: 156) ou, dentro deles, cales e cantos son históricos e cantos ficcionais. Comunmente, os autores inclúen un extenso número de personaxes nestas pezas⁸⁸, onde algúns son coñecidos e individualizados ao lado doutros colectivos denominados *pobo, soldados, campesiños...* É este o caso de moitos dos textos históricos galegos, con dramas de máis de vinte personaxes, como *O Mariscal, Abril de lume e ferro, Unha vez foi o trebón, Prisciliano* e *Pedro Madruga* de Cortezón, *Mesmo semellaban bruxas, Alias Pedro Madruga, Agasallo de sombras, Raiñas de pedra...*, entre outros. Caso diferente é *Rosalía* de Otero Pedrayo que, segundo indica Fernández Roca (1987: 50), ten 103 personaxes. En efecto, o altísimo número de figuras que interveñen –en moitas ocasións unha soa vez–, é un trazo singularizador desta importante obra oteriana que responde, sen dúbida, a un intento de verosemellanza e retrato históricos moito máis acusado que noutros autores de teatro histórico.

Non é difícil concluír que este feito responde normalmente a unha vontade de verosemellanza por parte do dramaturgo, querendo darlle impresión de vida á escena. Pola contra, cando os dramas ofrecen unha perspectiva íntima ou privada dos personaxes, o seu número desce considerabelmente: é o caso de *Macías, o Namorado*, que só ten un; *Palabras de víspera*, que ten seis; ou *Xoana*, en que aparecen tres.

Pódese analizar a “historicidade” deses personaxes, se están extraídos ou non do discurso histórico. É evidente que no caso das

⁸⁸ Sendo contrarios á tendencia máis frecuente no teatro, que é a concentración do reparto (García Barrientos 2001: 32).

obras que se centran en figuras individuais é máis común que estas pertencen ao discurso histórico e sexan recoñecidas como tales, mentres que nos retratos colectivos aparecen moitos máis personaxes que, sendo verosmellantes co momento histórico en que se sitúan, non están recollidos pola narrativa da historia. Na literatura galega non temos moitos casos de obras en que non haxa personaxes históricos entre os protagonistas —*A morte de Lord Staüler, Mesmo semellaban bruxas, Antígona, ou a forza do sangue...*—, pero mesmo nestes casos están rodeados por figuras históricas que axudan a darlle máis verosmellanza histórica ao argumento ficcional.

Alén diso, a extracción social dos protagonistas da acción dramática tamén dá conta de dous tipos de obras que se corresponden con diferentes concepcións da historia: obras centradas en personaxes de clases altas e moi coñecidos pola historia —nobres, príncipes, cardeais, papas...—, que responden a unha visión máis clásica da historia e que poderíamos denominar como *historia de figuras*, fronte a obras centradas na *intrahistoria*, aquelas que se centran en figuras que normalmente non foron recollidas polo discurso histórico tradicional. Nestes casos, pódese dar un focamento diferente: ou ben o pobo tratado como colectivo ou ben algunhas persoas desta extracción social que actúan directamente ao lado das grandes figuras históricas. Podemos, por tanto, establecer unha clasificación atendendo a estes aspectos, aínda que é moi posíbel encontrar textos que mesturan dúas perspectivas:

1. historia de figuras:

- a. vida pública: cando predominen os feitos históricos públicos e coñecidos por todo o mundo.

A maioría dos textos de teatro histórico galego responde a esta categoría, aínda que son moito menos frecuentes no teatro posterior a 1981, que se detén máis en analizar aspectos máis privados e humanos das figuras retratadas. Entre os dramas que podemos incluír neste tipo de visión están *María Pita, Mari-Castaña. Unha revolta popular, Men Rodríguez Tenorio, Hostia, Macías, o Namorado,*

Pedro Madruga de Cuveiro Piñol, *O Mariscal*, *Rosalía*⁸⁹, *Xelmírez*, *Antígona*, *ou a forza do sangue*, *Castelao* *ou a paixón de Galiza*...

- b. vida privada: cando predomine o retrato psicolóxico do personaxe histórico coñecido ou a caracterización da súa vida íntima.

Este tipo de teatro é predominante a partir de 1981 –*Agasallo de sombras*, *Xoana*, *Raiñas de pedra*–, aínda que tiñamos un sobranceiro exemplo con anterioridade: *Palabras de vispera*.

2. intrahistoria:

- a. o pobo como colectivo: non se individualizan personaxes senón que se retratan como unha parte dun colectivo que se esforza por conseguir algo. Na literatura galega os exemplos máis salientes desta categoría son os que xiran arredor das revoltas irmandiñas –*A soldadeira*, *Unha vez foi o trebón*, *Os irmandiños*...–, pero hainos tamén sobre outros movementos populares como *Mari-Castaña*. *Unha revolta popular* ou *Mar revolto*, e os que se centran en sufrimentos do pobo na historia, como *Mesmo semellaban bruxas*.
- b. o pobo como protagonista: é o caso dos dramas que individualizan personaxes que non son grandes figuras históricas e que, no entanto, son protagonistas activos dos acontecementos inseridos na historia: *Doentes* de Vidal Bolaño ou *María Soliño* de Xosé Manuel Pazos.

Por suposto, a elección de grandes figuras ou de figuras da denominada “intrahistoria” responde a variadas concepcións da historia e das funcións que o drama histórico comporte. O feito de o autor utilizar personaxes moi coñecidos ten certas vantaxes á hora de presentalo en escena, pois que haberá moitos trazos que non terá

⁸⁹ Aínda que tamén se ofrecen moitas escenas da vida privada da protagonista, polo que tamén poderíamos achegalo á outra categoría.

que incluír por ese coñecemento apriorístico do receptor. Mais pode tamén xogar con figuras descoñecidas que cadren nun momento histórico concreto e coñecido, sendo plenamente coherentes con el. Por suposto, estas obras estarán cruzadas pola visión da historia e a súa presentación mitificadora, desmitificadora ou humanizadora, que inflúen na construción dos protagonistas dos acontecementos históricos referidos.

Incidindo aínda no aspecto externo dos personaxes, pódese analizar a forma de *nominalos*, nome propio ou xenérico, parentesco, idade, extracción social, cargo..., e, alén diso, se están acompañados ou non por unha explicación sobre o personaxe e a súa historia anterior. No caso do teatro histórico galego existen algúns exemplos interesantes.

En *Prisciliano* de Cortezón, os personaxes que teñen nome propio son históricos, mentres que os outros son personaxes ficticios (o que non quere dicir que non sexan coherentes e non estean plenamente inseridos na realidade histórica deseñada no drama). Algo semellante ocorre en *María Soliño* de Pazos, onde só a protagonista ten nome propio. Pode ocorrer tamén que o reparto estea a dar as claves de lectura que o autor quere transmitir, como no caso de *Antígona, ou a forza do sangue* de María Xosé Queizán:

DONA ELVIRA.— Muller nobre. Pertence a unha das grandes Casas galegas, donas de moitas vilas por todo o país. É moi fermosa. Alta, loira e de formas compridas.

CONDE D. OVECO.— Comes Gallaeciae. Depende do rei de Castela e León. Ten os máximos poderes en Galicia. [...] É o tirano que defende os intereses foráneos. Home de mediana idade, cabelo ralo e gris nas sens, enxuto e seco. Ten ideas fixas. [...]

DONA ALDEN.— Irmá de Dona Elvira. Está embarazada. Representa a muller apegada á vida, á felicidade, á ternura.

CONDE D. FRUELA.— Irmán de Elvira e Aldena. Xove loiro, audaz, impetuoso. Moi semellante fisicamente a Elvira (Queizán 1989: 17).

De por parte, o cambio de discurso histórico, a súa revisión ou a súa negación implica sempre unha determinada elección nos

protagonistas das obras. Ocorre claramente na literatura histórica galega, onde a elección de determinados personaxes concorre na construción de trazos e mensaxes ideolóxicas e identitarias. Mais no que agora tratamos, esta caracterización lévanos cara a outro terreo da construción do personaxe histórico que non podemos esquecer: a súa mitificación ou a súa desmitificación. Este aspecto aparece absolutamente imbricado co tratamento que o autor lle dá á historia dentro do drama, de tal forma que gardan unha dependencia mutua. E, ao mesmo tempo, están ambos relacionados coa función última que o dramaturgo lle outorga á obra teatral.

Para a mitificación dos personaxes, os dramaturgos galegos teñen acudido a diferentes recursos: dende unha descrición física moi bondadosa, como a que aparece para Prisciliano en *Hostia*, até a comparación cun mesías, como ocorre con este mesmo personaxe ou con Pardo de Cela n' *O Mariscal*. Pola contra, a desmitificación pode vir a través da súa animalización, como os personaxes de *Pedro Madruga* de Daniel Cortezón ou de *Alias Pedro Madruga*. Mais pode ocorrer tamén que os textos ofrezan unha perspectiva humanizadora dos personaxes, presentándoos de maneira máis complexa, cheos de dúbidas, contradicións, virtudes e defectos. É o caso do protagonista de *Prisciliano* de Cortezón ou da maioría dos textos posteriores a 1981 como *Agasallo de sombras* de Vidal Bolaño, *Raiñas de pedra* de Cándido Pazó...

Françoise Peyregne apunta á característica do personaxe histórico que lle permite ao escritor darlle esta carga simbólica e funcional dentro da obra:

En définitive, il semble que le personnage historique, tout en se définissant a priori par sa charge d'historicité, tend perpétuellement à se vider de celle-ci, soit par dévalorisation, soit par mythification de l'histoire. C'est un signe toujours disponible pour recevoir un nouveau signifié historique ou mythique, au contenu sans cesse renouvelable, qui aidera les contemporains à tenter, une fois encore, d'ordonner un univers dont ils recherchent perpétuellement la signification (Peyregne 1991: 16).

E aínda que un estudoso como Morawski lembra a necesidade de que haxa unha mínima fidelidade ao que o discurso histórico nos conta desa figura (1962: 6), reconece que a esixencia de verosemellanza do personaxe varía polo coñecemento que del e do discurso histórico de que procede tiver o lector/espectador. Deste xeito, non só é posíbel xogar con máis marxe no caso de personaxes descoñecidos para a historia senón tamén no caso de presentar os grandes protagonistas da historia en ámbitos que non se recollen nela, por exemplo a súa vida privada (Morawski 1962: 25).

Canto ás clasificacións e tipificacións dos personaxes históricos, estas non son abundantes e, normalmente, non responden a ningunha característica singular que non apareza noutro tipo de obras. Nada hai que obrigue a que un ou outro sexan principais ou secundarios nin tampouco a que a súa función sexa unha ou outra dentro da obra. De feito, é perfectamente factíbel que o personaxe sexa caracterizado de acordo coa imaxe que del —ou do seu colectivo— se transmite no discurso histórico como que sexa construído de forma contraditoria á fonte histórica orixinal. E unha obra histórica pode estar protagonizada por personaxes de que nada se recolle no discurso histórico e que simplemente concordan coas características que da sociedade do seu tempo se ten no momento da escrita da historia. No entanto, cómpre indicar que o personaxe histórico coñecido —teña un rol principal ou secundario na trama dramática— pode ser un dos elementos basilares en que se apoiem a verosemellanza e a historicidade da peza, sen que o dramaturgo teña necesidade de se estender nos restantes asuntos.

Para cerrarmos a reflexión sobre un aspecto que consideramos moi importante no estudo dos dramas históricos, só queremos volver pór en relevo a importancia da escolla, tratamento e carácter dos personaxes dramáticos, pois inciden directamente sobre a función final que o drama ten para o escritor e o sistema cultural no momento en que se escribe e/ou representa.

5. AS FUNCIONES DO TEATRO HISTÓRICO

As análises do campo literario propostas por Pierre Bourdieu puxeron en relevo a profunda relación da literatura coa sociedade en que se produce, e teñen sido base teórica para interesantes estudos que fixeron evoluir ou matizaron este concepto, ao sinalaren e descubriren nel novos factores de influencia ou diferentes formas de funcionamento. Así, por exemplo, en 1999 Pascale Casanova deseñaba unha nova perspectiva comparada do campo literario que lle permitiu chamar a atención sobre dous aspectos. O primeiro deles é que todos os campos apareceron e se configuraron unidos aos procesos de conformación nacional dos colectivos en que se inserían. O segundo, que un campo só se consolida e evolúe dende o momento en que está preparado para acumular recursos literarios específicos, estratexia para a que ten que dispor, entre outras cousas, dunha situación externa –a nivel económico, político...– minimamente normalizada. Deste xeito, Casanova incide no carácter histórico e social do sistema literario, o seu compromiso coa orixe dos campos nacionais e, asemade, proporciona ferramentas útiles para recoñecer algúns dos procesos recorrentes na conformación de campos que, aínda estando moi distantes no espazo ou no tempo, presentan concomitanancias producidas por unha situación socio-histórica semellante.

Neste proceso de implicación social da literatura, o teatro ten xogado un papel importantísimo. Con certeza, o seu peculiar modo de produción e recepción conferiulle desde as súas orixes unha relevancia privilexiada nos procesos de construción e organización

social, como teñen demostrado Lawson en 1995 e Villegas (1991), entre outros. Dende o terreo da teoría dramática, Ubersfeld comenta que esta relevancia se debe á singular relación establecida entre a representación, o seu referente textual e, sobre todo, o seu referente no mundo:

Nous espérons que notre thèse, paradoxale, sur le signe théâtral éclaire son fonctionnement historique. Chaque moment de l'histoire, chaque représentation nouvelle reconstruit P comme un référent nouveau à T, comme un nouveau «réel» référentiel (nécessairement quelque peu décalé), avec un référent second *r* différent, dans la mesure où ce référent *r* est actuel (en fonction du moment précis, hic et nunc, de la représentation).

On comprend ainsi comment et pourquoi le théâtre (même le théâtre pittoresque ou psychologique) est une pratique idéologique, et même, le plus souvent, très concrètement politique (Ubersfeld 1996: 29).

Á súa vez, Villegas explica que a grande importancia do teatro como discurso educativo e configurador procede do seu “enorme potencial y, por lo tanto, se presta para su utilización como instrumento pragmático” (1992: 37). Esta potencialidade discursiva –favorecida en parte polo feito de ser “o libro dos que non saben ler”– permite que o teatro recolla, reactualice e transmita unha gran cantidade de mensaxes e valores.

No tocante ao teatro histórico, Ruiz Ramón comenta (1978: 116) que este subxénero pode sobrecargarse ideoloxicamente grazas á súa capacidade para expresar as contradicións da praxe social do presente. Neste senso parece apuntar tamén José Monleón cando recomenda ter en conta “el análisis de las motivaciones políticas de cierto teatro histórico, o, si se quiere, la inserción de ese teatro en el debate político de una comunidad” (1988: 30).

En efecto, o teatro histórico pode asumir esta re-carga ideolóxica debido a dúas razóns. A primeira delas é a presenza da historia pois, como vimos no capítulo introdutorio, é un discurso cargado de teoría e de ideoloxía, polo que a transmisión dunha determi-

nada perspectiva histórica comporta unha serie de valores engadidos na obra dramática que lle confire esa narrativa. Obviamente, a isto súmaselle un evidente “efecto de realidade”, posto que a historia funciona a modo de áncora que suxeita a ficción na verosmellanza, tornando máis críbeis os acontecementos que alí se presentan, como sinalan Filipowska (1988: 235) ou Spang (1998: 17). Deste xeito, todo o ofrecido sobre a escena ten sempre marca de verdade pola peculiar conformación que lle transmite a súa base no discurso histórico.

O segundo factor é que o teatro histórico fala sempre *dende e para* o presente. Xa foi citada a opinión de Lindenberger de que calquera obra histórica mostraba “the continuity between past and present” (1975: 6). Ou, en palabras de Oliveira Barata, nestas obras “o *passado* assume um enorme peso na interpretação do presente” (2001: 159). Á súa vez, Andre Mah indica (1997: 67) que os sucesos retomados no teatro histórico non se propoñen como unha práctica historiográfica, senón como unha reconstrución tecida da conciencia contemporánea de autor e receptor.

Á súa vez, Ruiz Ramón sinala que o pasado actúa como o instrumento que lle permite ao dramaturgo ensinarlle ao lector/espectador o desenvolvemento inalterábel das estruturas humanas, face ás que o protagonista do pasado non soubo ou non puido actuar de maneira axeitada. Agora ben, este estudoso apunta que amosar, a través dunha obra histórica, a analoxía de pasado e presente non comporta unha idea fatalista, senón todo o contrario, serve para negar “dialécticamente, la necesidad y la racionalidad de esa misma analogía. Es decir, todo drama histórico contemporáneo es esencialmente antideterminista” (Ruiz Ramón 1978: 216-217).

Ser “antideterminista” é a única posibilidade de que o teatro histórico non corra o risco de ser un fósil e se insira no seu presente. Noutro traballo, titulado “Pasado/presente del drama histórico”, Ruiz Ramón explica os mecanismos polos cales o teatro histórico fala *en e para* o presente. Despois de lembrar que a elección da pers-

pectiva histórica é moi importante na construción do drama, sinala que a exposición do conflito, dos acontecementos e dos personaxes asume unha dupla significación: a que recibe polo desenvolvemento do seu momento histórico e, nomeadamente, a que recolle da visión da actualidade. Esta clave dramaturxica implica que o autor establece unha serie de relacións entre os dous momentos –pasado e presente– por medio das relacións “polisémicas” e “polisemánticas” que configuran eses feitos tanto no sistema histórico do pasado como no do presente, conseguindo significar “literal y simbólicamente en el proceso de recepción de su sentido” (Ruiz Ramón 1988b: 22)⁹⁰. Deste xeito, o drama histórico permite que tanto na produción como na recepción se poidan establecer “nuevas relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido tanto el uno como del otro, así como del uno por el otro” (*ib.* 1988b: 22). Por todo isto, conclúe que “cuando el drama histórico termina no se cierra nunca sobre sí mismo, sino que se abre siempre al presente” (*ib.* 1988b: 23).

O teatro histórico é sempre unha arma que posibilita a reafirmación ou a negación dunha visión histórica, política e social dominante ou marxinal. Villegas sinala neste sentido que vale para “construir un pasado funcional a los fundamentos ideológicos y culturales de los sectores culturales fundadores o productores del discurso” (1999: 233). E aínda insiste logo no alcance político do teatro histórico:

Como todo discurso, el discurso teatral histórico construye un imaginario social que legitima un sistema social o desconstruye el imaginario social dominante con el fin de proponer un imaginario que lo sustituya. De este modo, legitima el imaginario social sustentador del texto, el cual, a su vez, legitima el sistema de valores o la ideología del grupo del emisor del discurso (Villegas 1999: 235).

O *grupo emisor do discurso* é o que vai condicionar a mensaxe transmitida, aparecendo obras históricas que reproducen a ideoloxía

⁹⁰ Sufriendo un proceso de baleiro semellante ao que permite a resignificación mítica.

do grupo dominante e outras que contestan esa ideoloxía e constrúen un novo imaxinario que aspira a conseguir a situación de dominio. Daquela, é evidente que analizar as funcións de cada texto histórico no campo literario e/ou nacional nos axudará a entender a súa aparición e a súa relevancia, así como a súa posterior influencia. Asemade, proporcionará datos moi interesantes para deitar unha nova ollada sobre o sistema da literatura e a súa relación co colectivo en que se produce.

Chegados a este punto, é imprescindible para levar adiante esta análise, establecer unha clasificación das funcións que calquera texto de teatro histórico pode asumir. As motivacións varían entre o compromiso con algún tipo de reivindicación ou colectivo –dominante ou dominado–, nun extremo, e no outro, puras razóns estéticas e literarias (Ogando 2002). Claro está, estas últimas son máis frecuentes en campos literarios autónomos, situación que permite a aparición de rivalidades internas que, como sinalou Bourdieu (1996: 18-19), poden ser de moi diverso tipo, aínda que case sempre cobran aspecto exterior de novos movementos estéticos –Morawski (1962: 9), Nicoll (1964: 786), Filipowska (1988: 16), ou de procura de novos estilos (Morawski 1962: 21). Fronte a estas, as *comprometidas* aparecen predominantemente en campos literarios menos normalizados ou na obra de autores máis ligados a outros campos sociais, como ocorre na literatura galega.

Desta maneira, ao identificarmos e describirmos estas funcións –e a súa correspondente evolución no campo literario galego– poderemos observar a evolución do propio campo, cuxas circunstancias condicionan e explican a aparición e a forma desas pezas. Porén, esta é só unha achega panorámica a un longo período que, sen dúbida, necesitará novos contributos focando só pequenas partes que dean conta en profundidade das posicións e tomas de posición de cada autor e cada obra. Mais, neste momento, trazar unha perspectiva xeral axudaranos tamén a dar conta do todo de tal maneira que en relación a el entenderemos cada unha das partes.

5.1. A CONFORMACIÓN NACIONAL

Numerosos traballos teñen explicado o desenvolvemento de construción das nacións tal e como as coñecemos hoxe en día. Nun dos máis relevantes, Benedict Anderson (1996: 10 e ss) describe o proceso histórico que permitiu a aparición deste tipo de organización social por mor de tres factores: o declive relixioso, o declive monárquico e a aparición da imprenta; e pon en relevo a súa instauración como modelo maioritario no mundo a partir do século XIX. Nesta particular evolución social, Anderson salienta o carácter *imaxinado* da nación como comunidade que se constitúe como tal non pola existencia obxectiva dun coñecemento colectivo ou dunha rede de comunicación total, senón pola crenza que nela depositan os seus integrantes, malia non se coñeceren entre eles. Neste proceso da construción da nación xogan un papel moi importante algúns elementos que axudan a representar mentalmente esa *comunidade imaxinada*: lingua, bandeira, himno, mapas, folclore... Á súa vez, Thiesse explica polo miúdo cales son os integrantes (simbólicos e materiais) e a función desta *check-list* identitaria:

une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles –hymne et drapeau– et des identifications pittoresques –costume, spécialités culinaires ou animal emblématique⁹¹. Les nations qui ont accédé récemment à la reconnaissance politique, et surtout celles qui en sont encore à la revendiquer, témoignent bien, par les signes qu'elles prodiguent pour attester leur existence, du caractère prescriptif de cette "check-list" identitaire. [...] Le recours à la liste identitaire est le moyen le plus banal, parce que le plus immédiatement compréhensible, de représenter une nation (Thiesse 2001: 14).

Outra das armas fundamentais nesta construción é a *percepción* de que o colectivo nacional se constituíu xa en tempos pretéritos e perviviu como un “organismo” que afronta a súa propia histo-

⁹¹ As itálicas son miñas.

ria. Tórnase necesario, entón, a creación das *tradicions inventadas* que describe Hobsbawm (2002), prácticas que permiten establecer a continuidade entre presente e pasado.

Por outra parte, todos os estudosos do fenómeno nacionalitario subliñaron que a literatura ten un rol principal nese proceso de configuración da *comunidade imaxinada* dos novos colectivos nacionais xurdidos dende finais do século XVIII. Neste sentido, tamén dende o punto de vista literario, Casanova indica que

o capital literario é nacional. Por meio de seu vínculo constitutivo com a língua —sempre nacional porque necessariamente “nacionalizada”, isto é, apropriada pelas instâncias nacionais como símbolo de identidade—, o patrimônio literário está ligado às instâncias nacionais. Sendo a língua ao mesmo tempo um problema de Estado (língua nacional, portanto objeto político) e “material literário”, a concentração de recursos literários produz-se necessariamente, pelo menos na fase de fundação, dentro dos limites nacionais: língua e literatura foram ambas utilizadas como fundamentos da “razão política”, uma contribuindo para o enobrecimento da outra (2002: 53).

Esta mesma investigadora sinala que é posíbel “pensar que os dois fenómenos —o da formação do Estado e o da emergência de literaturas em novas línguas— nascem do mesmo princípio de “diferenciação” (Casanova 2001: 54). Nese proceso diferenciador, a lingua xoga un papel importantísimo no caso das nacións europeas⁹², posto que, a partir das teorías herderianas, este era un dos elementos fundamentais para a afirmación da existencia dun colectivo singularizado. De aí que, ao tempo que se conforman os novos colectivos nacionais, se configure estreitamente ligado a eles, outro elemento claramente marcado pola utilización da lingua: a literatura.

Pero ademais, o teatro histórico pode ser aínda de máis utilidade xa que, ao cinguir a transmisión teatral ao coñecemento histórico, suma dous discursos que predicán os valores e a forma da nación.

⁹² Non así, como ben notan dende perspectivas diferentes ensaios como o de Anderson ou os de Said, as nacións americanas e moitas das xurdidas a raíz da desaparición dos imperios coloniais no século XX.

Neste senso, ten sido subliñado a miúdo o papel fundacional das novelas e a súa importancia na conformación do novo sistema socio-político⁹³. Thiesse (2001: 139 e ss) describe que, nas novas nacións que se conformaron a finais do século XVIII e na primeira parte do XIX, tamén o teatro histórico xogou un papel didáctico e patriótico decisivo, non só pola exposición pública de modelos de lingua, tamén por fornecer modelos históricos cargados dos novos valores nacionais. É por esta razón que considera que “le théâtre du premier XIX^e siècle est un des hauts lieux de l’expression politique : il est fort commun de lire les intrigues des pièces à la lumière de l’actualité, d’entendre leurs répliques comme autant de déclarations politiques et de transformer les représentations en meetings houleux” (Thiesse 2001: 140). Deste xeito, o teatro histórico non só serve como modelo lingüístico para transmitir ao colectivo, senón que asume unha sobrecarga ideolóxica “nacional” ao proporcionar, espallar ou reafirmar unha serie de elementos que as nacións necesitan para seren coñecidas e consolidadas no imaxinario dos seus integrantes.

Tamén en Galiza os estudos sobre a construción ideolóxica do colectivo nacional galego, como os de Cabrera (1992) ou Máiz (1997), teñen suliñado a participación dos intelectuais galegos nese proceso. Así mesmo, as análises literarias de González-Millán e Antón Figueroa ou, máis recentemente, Fernández Pérez-Sanjulián, describen o compromiso de escritores e intelectuais na conformación do colectivo galego. Neste sentido, Figueroa é rotundo ao afirmar que “a literatura galega renace con esta función heterónoma importantísima que a caracteriza durante anos e que aínda dura” (2001: 115). Con certeza, o feito de escoller o galego como lingua de creación é unha *prise de position* a prol dun campo literario heterodoxo que, ademais de romper co xogo lingüístico común dominante –a do español como lingua única do estado–, apoia unha concepción política diverxente, pois que “cun enfoque rexionalista ou nacionalista, reclamaban unha certa autonomía política” (Figueroa 2001: 114).

⁹³ Como se pode ver nos citados traballos de Anderson e Hobwbawm. Na literatura galega contamos cun recente e interesantísimo traballo de Carme Fernández Pérez-Sanjulián (2003) que analiza o papel fundacional das novelas de Otero Pedrayo no sistema cultural galego.

Mais é tamén moi importante reparar na súa apreciación de que “aínda dura”. En efecto, as implicacións externas da literatura galega seguen a ser moi relevantes, pois o campo literario non está completamente normalizado nin autonomizado, en boa medida por mor da precaria situación en que se encontra o campo nacional que os axentes culturais galegos prefiguran, conforman e defenden. Por esta razón, a pesar de ser esta “conformación nacional” unha función máis marcada nos primeiros grupos –“dramática rexionalista” e “dramática nacionalista”–, será unha motivación subxacente en todos os textos literarios producidos no campo galego, mesmo nos da actualidade.

Porén, e como tamén teñen sinalado González-Millán e Figueroa, o campo literario galego evoluiu perceptibelmente dende o seu *rexurdimento* no século XIX, polo que esta función da construción nacional vai adquirir novas faces ou perder parte da súa vixencia nos textos producidos noutros momentos históricos, dando conta da evolución non só do sistema da literatura senón tamén do campo nacional. Os textos asumirán novas funcións e significacións que se achegan ás dun campo literario normalizado, aínda que non consigan desprenderse nunca das connotacións comprometidas das primeiras etapas. Mais esta da construción nacional é, sen dúbida, a motivación máis presente no teatro galego, subxénero que, por outra parte, permite proporcionar esa liña de conexión cos antergos ou amosar grandes heroes nacionais que sexan quen de partirlar o sentimento colectivo.

Un primeiro trazo que subliña esta relación entre literatura e a situación socio-histórica e ideolóxica, en Galiza, é que o teatro histórico aparece con función nacional nun momento en que se desenvolve con forza unha actividade científica investigadora sobre a historia que favorecerá o afianzamento e consecuentemente o seu trasvasamento aos textos literarios.

Certamente, a importancia da aparición deste discurso é fundamental na configuración de todo o campo literario, non só do teatral. O labor histórico iniciado por Vereá Aguiar e Martínez

Paadín é continuado por dúas figuras fundamentais da historiografía galega: Benito Vicetto –que publica os tomos da súa *Historia de Galicia* entre 1865 e 1873– e, nomeadamente, Manuel Murguía, que escribe a súa *Historia de Galicia* de 1865 a 1891. De por parte, Vicetto foi autor dunha das novelas históricas máis importantes no panorama literario en Galiza, *Los Hidalgos de Monforte* (1851), que tivo unha grande influencia nos intelectuais coetáneos do autor e así mesmo nos posteriores⁹⁴. Esta novela céntrase en dous fitos fundamentais do pasado galego: as revoltas irmandiñas e o Marechal Pardo de Cela, convertido xa en líder da causa fusquenlla. Na obra aparecen mencionados tamén outros nobres da época, entre os que destaca a figura de Pedro Madruga, tamén caracterizado de forma positiva. Igualmente, Murguía escribira unha novela histórica –tamén en lingua castelá– antes de comezar coa súa *Historia de Galicia: D. Diego Gelmírez*, publicada en 1859.

Xa en galego, publícase con frecuencia poesía de temática histórica. Esta creación pode ser puntual, con algunha composición poética de carácter histórico inserida nun libro –é o caso de Lamas Carvajal en *Espiñas, follas e froles* (1875)–, ou pode converterse no asunto dominante de todo poemario, xeralmente de ton épico. Obras como *Leenda de goria* de García Ferreiro (1890) ou *Os Calaicos* de Vaamonde Lores⁹⁵ (1894). Outro exemplo senlleiro da utilización da historia na literatura é a obra de Manuel Leiras Pulpeiro⁹⁶, cuxa mitificación do Marechal é subliñada de maneira recorrente. Para alén da exaltación dunha figura que lle resulta atraente por mor do seu anticlericalismo e da súa (pretensa) loita contra Castela, está tamén a utilizar a historia para procurar a exaltación de Galiza. Fixémonos neste poema en que o suxeito lírico se dirixe directamente a ela:

⁹⁴ De feito, a edición que nós seguimos, de 1903, era xa a quinta, feito nada habitual para unha novela histórica centrada na historia de Galiza e escrita por un autor relativamente descoñecido no panorama estatal.

⁹⁵ Centrado principalmente na época da invasión inglesa comandada por Francis Drake e rexeitada polos coruñeses liderados por María Pita.

⁹⁶ Influencia fundamental na perspectiva histórico-ideolóxica de Villar Ponte, ideólogo d' *O Mariscal*.

¡Nunca!
 Porque pra os teus eres boa,
 Anque eles pra ti no o señan;
 Porque calada te aguantas
 Sin lles rosmar tansiquera,
 Chamáronche cantas hai
 Tuas irmás, ruís labercas!...
 ¿E qué eras, cando dos mouros
 Cuasementes estaban servas,
 E ti a loitar te botache,
 Pra libertalas a elas?
 ¿Qué fuche onde a Eibralfaro,
 Cando nomais a bandeira
 Do Alférez de Mondañedo
 Puido adiantar e estar dreita?
 E en Lepanto, cando Andrade
 Fixo dos turcos arestas;
 E cando, alá en Senimara
 Pateóu outro a cabeza
 Dos que a Gonzalo de Córdoba,
 O Gran Capitán, venceran,
 ¿Qué fuches, que che chamaron,
 Probiña porca cincenta?...

¡Nunca o que lixóu a manta
 Soupo ter calada a léngua! (Leiras Pulpeiro 1970: 264).

A isto súmaselle a aparición das primeiras novelas históricas da literatura galega da autoría de Antonio López Fereiro: *A tecedeira de Bonaval* (1894-1895), *O castelo de Pambre* (1895) e *O niño de pombas* (1905).

Sen dúbida, a aparición dos ensaios historiográficos de Vicetto e Murguía provocou o interese dos eruditos para se achegaren á historia, neste caso dende o eido literario. Isto débese a que nesta época aparece unha multitude de estudosos e críticos que queren volver os seus ollos cara ao pasado en busca de figuras e feitos que lles poidan axudar a crear e consolidar unha identidade colectiva diferenciada que apoie as teses rexionalistas vixentes no momento.

Así pois, os primeiros textos históricos do teatro galego⁹⁷ xorden ao son da nova conciencia nacional, esforzándose, en moitas das ocasións, en reafirmar ou espallar a nosa particular *check-list* identitaria a través deses elementos que lle proporciona a historia. Só por utilizaren a historia galega como argumento, sitúanse nun discurso histórico heterodoxo, que rompe co dominio da narrativa histórica transmitida polo campo de poder español; e, de por parte, amosan o colectivo galego como un organismo inserido na historia dende moi antigo. Esta é a época de glorificación dos anterigos –Carvalho Calero (1997: 199) e Vilavedra (1999: 150), razón pola que se vai ofrecer dos personaxes retratados unha visión positiva, caendo sempre nun evidente maniqueísmo. Esta actitude simplificadora provoca a construción de personaxes negativos malvados fronte a heroes xustos, valentes e xenerosos, como ocorre con Pedro Madruga na obra de Cuveiro Piñol.

Nesta peza vese que, mercé aos coñecementos que o autor ten do desenvolvemento da historia posterior, pode emitir xuízos por boca dos seus personaxes sobre as repercusións e o devir dos acontecementos históricos que os atinxen, no caso do texto, ou ás persoas en xeral, cando se traslada isto mesmo á vida. Nestes xuízos faise unha evidente defensa da Idade Media galega, aínda que non se percibe un enfrontamento claro entre Galiza e Castela:

Cada época tivo as suas ventaxas,
 anque os sucesos a outra cousa a forcen,
 e o feudalismo en meio da barbárie
 logrou conter a todos co'algun orde,
 conseguindo impoñer-se de cotio,
 xa insiñando a loitar á xente xoven,
 xa porpagando a fe do cristianismo,
 que pra moito sirviu, anque non fose
 máis que pra pór un valo nas concéncias,

⁹⁷ Na etapa inicial da literatura dramática galega contemporánea, aparecen catro obras históricas: *Mari-Castaña* de Emilio Álvarez Giménez, acabada no ano 1884; *Men Rodríguez Tenorio* de Manuel Amor Meilán, de 1886, *A Torre de Peito Burdelo* de Galo Salinas, escrita en 1891; e *Pedro Madruga* de Xan Cuveiro Piñol, de 1897. Ningunha delas gozou dunha gran fortuna na historia do teatro galego, fundamentalmente porque non foron consideradas de moito valor literario.

que antre uns e outros enxebre conservou-se.
 Doña Isabel, co estinto tan fiteiro
 que lle deu Dios, á sua grande Corte,
 valendo-se das loitas tan teimeiras
 chamará a todos para que se acorden
 que hai unha pátreia sola, e afincando
 a pulítica unión, daquestra sorte
 a todos xuntará pra que se acaben
 tantas desdichas que ó país conroen (Cuveiro Piñol 1988: 16).

Este parlamento é un tanto incoherente coa figura retratada polo discurso histórico, xa que parece dubidoso que, malia chegar a asinar a paz cos seus inimigos, estivese tan sereno cunha situación que o prexudica. Cuveiro traslada claramente o seu punto de vista sobre o personaxe, nidiamente favorábel, como indica Carvalho Calero ao sinalar para esta época que a “atitude daqueles autores perante o Conde de Caminha tinha que ser, en conjunto, favorábel, polos mesmos motivos que o foi a sua atitude perante Pero Pardo, mas no caso de Pero Álvarez con maior fundamento histórico” (Carvalho Calero 1997: 199).

Este mesmo estudoso sinalaba un pouco máis adiante a razón para a escolla desta figura, porque “as virtudes guerreiras de Caminha, o seu valor persoal, a sua audácia militar faziam-no simpático e admirável aos galeguistas educados no romantismo ou propensos à organizaçom de un panteom de heróis galegos” (*ib* 1997: 199), deixando así entrever a finalidade última de todas as revisións históricas feitas nesta época. É dicir, esta obra encádrase perfectamente na procura de figuras que son utilizadas para reforzar a identidade de Galiza. Para acadar este obxectivo, Cuveiro Piñol non dubida en presentar e enaltecer unha figura que entende como heroica e propiamente galega. Non pode amosar a derrota de Pedro Madruga nin incidir nas súas crueldades, polo que só vai ofrecer os trazos positivos do personaxe.

A finalidade é crear heroes para a historia galega, polo que estes autores non teñen reparos en pasaren por riba da fidelidade histórica e ordenaren os feitos da forma que lles resulten máis útiles

para os seus obxectivos. Presentan personaxes históricos que sirvan como heroes ou figuras importantes da historia de Galiza, favorecendo esa adhesión do lector/espectador ao colectivo heroico e antigo. Con todo, a revisión da historia non entra totalmente en conflito coa historiografía española, como si sucederá no teatro histórico posterior. Na etapa rexionalista, máis do que se oporen a ela, matízana, ofrecen outras lecturas próximas mais non frontalmente opostas. E até no caso de poderen entrar en confrontamento, optan por solucións conciliadoras.

O mesmo acontece n' *A Torre de Peito Burdelo* de Galo Salinas. Tampouco nesta peza se ve un enfrontamento explícito entre galegos e casteláns, polo que algúns autores (Gómez / Queixas Zas 2001: 102) cren que esta peza non contribúe ao enaltecemento de Galiza. Mais, pola contra, séguese ao longo do texto toda unha liña sutil que permite pensar no intento de “reafirmación patriótica do país” (Abuín / Ruibal 2000: 481). En efecto, só desde esta perspectiva se poden entender as críticas ao reinado de Mauregato (Salinas 1891: 24), usurpador do trono lexítimo de Afonso II; e así mesmo, as exclamacións que exaltan o carácter galego:

Y-o non defender sua dona
 A sua Pátrea, nin seu Diós,
 Cousa-è de castas innobres
 De peitos gallegos... ¡non! (Salinas 1891: 26-27).

O pobo galego preséntase como a “emancipaceon” de España, un colectivo virtuoso e valente que ten que se defender a si mesmo por causa dun rei usurpador e ilexítimo que non se interesa por Galiza. Así, aínda sen preconizar un intento de arredamento de Galiza e España, si establece unha reafirmación do carácter e do valor do pobo galego e das súas características positivas como colectivo diferenciado.

Aparecen aínda outros dous trazos na literatura dramática histórica que nos indican a súa implicación co sistema ideolóxico e político do momento. Un deles é *Men Rodríguez Tenorio* de Amor

Meilán, peza que retrata un acontecemento centrado nun feito persoal e non nunha loita colectiva ou na defensa duns certos valores galegos. De feito, Laura Tato sinala que

A través dos parlamentos de Men Rodríguez, Amor Meilán reproduce a versión oficial da historia: o descontento da nobreza castelá contra D. Pedro o Xusticeiro e a traizón de Henrique de Trastámara estaban xustificadas polos excesos sexuais do rei e a súa extrema crueldade (1999: 37).

Fronte ás outras obras da “dramática rexionalista”, *Men Rodríguez Tenorio* reproduce a óptica da historia oficial, a óptica do poder. É por isto que Tato conclúe que Amor Meilán se limitou a utilizar a historia “co criterio romántico do exotismo. O drama histórico ficaba así reducido a un novo drama de paixóns amorosas desatadas” (Tato 1999: 37).

Mais se examinarmos *Men Rodríguez Tenorio* á luz da súa implicación socio-histórica, podemos reparar en varios feitos significativos. Primeiramente, a escena presenta un galego enfrontado a un castelán –encarnando respectivamente o pólo positivo fronte ao negativo– e, alén diso, recolle, por primeira vez no teatro galego, a morte de Inés de Castro⁹⁸, incidindo na idea de que foi un crime e unha inxustiza. De por parte, Amor Meilán é tamén autor dun libro en verso titulado *Pedro Madruga* que se centra neste nobre medieval, retratándoo como un personaxe cruel cargado de cualidades negativas. Deste xeito, a característica que une os dous textos é a denuncia das inxustizas sociais que sofren os máis débiles por causa dos poderosos.

Se callar, non está fóra de lugar considerar que Amor Meilán pertencía a un grupo rexionalista que estes autores denominan “federalista” (Núñez Seixas / Beramendi 1996: 43) e que tiña como base “o democratismo extremo”, tentando asentar “a súa base social no campesiñado e nos sectores máis radicalizados da pequena bur-

⁹⁸ Símbolo histórico recollido nesta época por outros autores como Vesteiro Torres (1898).

guesía e das camadas populares urbanas” (*ib.* 1996: 43). Segundo estes autores, outra das ideas presentes neste grupo son o anticlericalismo e o antitradicionalismo. Talvez isto nos leve a comprender que o interese na historia non era puramente exótico nin defendía a visión oficial, senón que lle valía a este autor para transmitir uns certos valores a través de personaxes coñecidos e importantes do pasado. A diferenza radica en que os valores non son exactamente idénticos aos dos máis achegados ao programa ideolóxico do rexionalismo “liberal”.

Así pois, as súas conviccións ideolóxicas –moito máis próximas do democratismo, a igualdade social... que do nacionalismo– provocarían que fose dos primeiros autores en facer unha revisión crítica dos nobres e poderosos da Idade Media. Amor Meilán non anda á procura da mitificación de referentes nacionais que se fagan á custa de enaltecer figuras de dubidosa *nobreza*. A súa recreación tenta amosar a inxustiza e a crueldade do poder sen se deter a considerar se eses personaxes tiránicos son galegos, casteláns ou portugueses.

O último elemento que salienta a relación entre o contexto ideolóxico-político e o teatro histórico tirámolo da propia evolución do sistema teatral. Na dramática rexionalista só se escribe teatro durante os primeiros anos, non aparecendo ningunha outra até case acabada a segunda década do XX. Ben certo é que un dos factores endóxenos é o desvencellamento do teatro coa escena na primeira época da “dramática rexionalista”, desaparecendo coa fundación da Escola Rexional de Declamación, factor que favorece que os autores busquen temas axeitados e doadamente representábeis en escena. Mais existe aínda outro dato que permite comprender e explicar mellor a ausencia de obras históricas nesta segunda etapa e que, de novo, debemos tirar do contexto histórico-intelectual do momento.

En efecto, a periodización que os críticos fan no eido teatral achégase sorprendentemente á división que Núñez Seixas e Beramendi establecen (1996: 62) entre o primeiro e o segundo rexionalismo, situándose este último entre 1900 e a aparición das

Irmandades da Fala en 1916. No primeiro rexionalismo, as tres liñas de pensamento que o compoñen –federalista, tradicionalista e liberal– contan entre os seus mecanismos ideolóxicos coa investigación e a difusión da historia de Galiza. De feito, na corrente maioritaria –o rexionalismo liberal–, para o seu máis importante ideólogo, Manuel Murguía, a definición do feito diferencial implica a procura e posta en relevo de trazos específicos, entre os que se encontra a historia do colectivo. Será nesta etapa onde se vexa unha maior produción de obras de carácter histórico, ao responderen ás necesidades suscitadas no plano ideolóxico.

Pola contra, na época do segundo rexionalismo a procura a nivel teórico do feito diferencial diminúe un tanto. Para Núñez Seixas e Beramendi, o segundo rexionalismo está influído polo “impacto do rexeneracionismo español, que se estende con forza tras o Desastre de 1898; e do republicanismo” (1996: 64). Estes influxos déixanse ver no plano xeral dos idearios dos nacionalismos periféricos, “deixando un tanto na brétema cal é o referente nacional de cadaquen” (Núñez Seixas / Beramendi 1996: 64). Deste xeito, os autores d’*O nacionalismo galego* conclúen que, malia a continuidade que de certo hai entre os dous rexionalismos, o segundo

descomponse un tanto en canto sistema de ideas, ao abrirse a numerosas influencias e se converter, en boa medida, en eido de encontro e confrontación doutras tendencias políticas. En todo caso, obsérvase nesta etapa unha grande atonía discursiva, unha acusada ausencia de novas producións teóricas propias. Proba disto é o estancamento que se produce no proceso do desenvolvemento de Galicia-nación (Núñez Seixas / Beramendi 1996: 67).

Non quere isto dicir que non sexa importante a historia para os pensadores desta etapa, mais certamente a perda desa procura, como sinalan Núñez Seixas e Beramendi, inflúe decisivamente na definición dos elementos nacionalitarios específicos, polo que tamén se ha notar nun dos máis valiosos instrumentos nesa procura: a escrita teatral de carácter histórico. Así pois, a conformación nacional condiciona os textos escritos na primeira etapa do noso

teatro e condiciona, así mesmo, os da etapa posterior, mais revestindo faces diferentes.

A evolución do campo literario e do sistema literario entre a “dramática rexionalista” e “nacionalista” foi subliñado por diversos autores. Este aspecto nótase no aspecto formal, con obras de maior complexidade escénica e máis afán literario, mais tamén no seu contido ideolóxico. É tópico lembrar que os integrantes das Irmandades da Fala e do Seminario de Estudos Galegos consideraban fundamental a recuperación e a consolidación da cultura galega, para o que levaron adiante unha multitude de proxectos de estudo en moi diversos eidos do saber, dende a etnografía até a literatura, pasando pola lingua, a historia... Tamén o teatro, aínda que non foi incluído como reivindicación explícita nos primeiros programas das Irmandades da Fala, cobrou deseguida un alto protagonismo social e cultural, tanto porque lles permitía ofrecer un modelo de “uso oral” do galego –polo que “tivo repercusións inmediatas no número de representacións na nosa lingua” (Tato 2001: 448)–, como por ser un bo instrumento para facer chegar á xente o ideario nacionalista. A importancia que ten o teatro para as Irmandades maniféstase en varios feitos:

a) na aparición do Conservatorio Nazonal de Arte Galega promovido pola Irmandade da Coruña. Como sinalan Lourenzo e Pillado (1978: 69-70), este feito, foi un “exemplo que seguiron outras «Irmandades», promovendo *agrupacións artísticas* que levaron ao taboado obras de novos e vellos autores”.

b) no gran número de artigos sobre o teatro que escribirían. Estes artigos céntranse, quer na importancia social desta arte, quer nalgunha das diversas polémicas puntuais que o desenvolvemento teatral causara nese momento. Como ben documenta a profesora Laura Tato (1997) moitos autores amosan un grande interese nesta arte, no nivel escrito e no espectacular.

c) nun certo rexurdimento da literatura dramática que se mantén ao longo de todos estes anos até a fronteira de 1936.

A importancia e o interese que ten o teatro na creación dunha identidade e un ideario colectivo para Galiza seguramente é o que provoca que “raro” fose “o escritor que non estrenara unha obra” (Lourenzo / Pillado 1978: 69) Percíbese un profundo cambio na creación teatral a través dunha mudanza temática, formal e funcional destas pezas, suscitada en parte pola procura de novos espectadores para o teatro galego (Tato 1999: 78).

En xeral, o labor das Irmandades suporá un avance notábel a todos os niveis, tanto no terreo escénico como no escrito. De feito, en todos os aspectos se poderá comprobar unha maior esixencia estética e formal e, así mesmo, un maior rigor temático. Mais non por ser distinta a finalidade propagandística das obras da etapa anterior, mudan só a forma ou os temas utilizados: no caso do teatro histórico reforzan tamén os procesos de creación de mitos e símbolos nacionais, apoiando ou reflectindo as novas teses ideolóxicas.

En efecto, non debemos esquecer que se instalan nunha época en que xorde, con relativa forza, a ideoloxía nacionalista; e, de novo repetimos, a concepción da historia e do país que teñan os autores dos textos desta temática influirá poderosamente na presentación, tratamento, escolla... dos acontecementos e dos personaxes a que facer referencia. Isto tamén se deixará ver nesta época, aínda máis cando –como sinalan todos os estudosos deste período– o teatro era para as Irmandades un utilísimo instrumento de educación e propaganda. É por esta razón que, aínda que de forma moi superficial, analizaremos algunhas das ideas que están presentes no pensamento da época.

Sinalan Núñez Seixas e Beramendi no seu libro *O nacionalismo galego* (1996) que malia haber distintas liñas de pensamento dentro do galeguismo, todas elas comparten unha serie de puntos comúns. Estes son algúns dos trazos que aprecian estes dous historiadores e que resultan de especial relevancia para nós⁹⁹:

⁹⁹ Aínda que a cita pode ser un pouco longa, resulta oportuno incluíla aquí para entendermos o contexto ideolóxico en que se van producir as obras a análise.

neotradicionalistas, liberal-demócratas e filosocialistas, federalistas e arredistas¹⁰⁰ coinciden no seguinte:

a. En que a nación galega é un organismo obxectivo, natural e histórico, que vén dado e que ten unhas esencias nacionais invariábeis e independentes de calquera factor volitivo que non estea predeterminado.

b. En que a nacionalidade de Galicia reside basicamente na súa etnicidade [...]

c. En que a historicidade complementa a etnicidade por ser criterio de verdade da existencia da nación e fundamento lexítimo do nacionalismo e das reivindicacións nacionais. Estas funcións xeran unhas aplicacións da Historia de Galicia nas que todos concordan: 1) até o comezo da Idade Media, o seu fin sobranceiro é demostrar a orixe racial céltica, e a remanencia da pureza das esencias nacionais malia a dominación romana, a latinización, a cristianización e as invasións; 2) desde a Idade Media até o presente, amosar a xénese e o desenvolvemento do antagonismo nacional entre Galicia e Castela mediante a extensa nómina de prexuízos e aldraxes que sofre a primeira pola dominación da segunda, sobre todo a partir dos Reis Católicos (Núñez Seixas / Beramendi 1996: 122).

Varios trazos continúan o pensamento rexionalista da segunda metade do XIX, aínda que se acentúan as características necesarias para a definición de Galiza, tanto na procura da identidade étnica como na histórica. É doado comprender que, para alén da relevancia que o programa das Irmandades tivo para todo o teatro en xeral, a ideoloxía nacionalista que predomina na época influiría necesariamente na produción de teatro histórico. González-Millán percibe as influencias desta nova situación na literatura, cando sinala que se converte nunha

práctica social que ve no discurso literario un instrumento ideal para articular a conciencia colectiva; e a multiplicación da «industria da conciencia», [...] para contrarrestar os obstáculos que dificultaban ou imposibilitaban a materialización de determinados proxectos sociais e políticos do galeguismo (1995: 14).

¹⁰⁰ Son as denominacións que os autores do libro lles dan ás diversas correntes que se agrupan baixo o signo do nacionalismo.

A importancia da evolución política reverte na evolución literaria e no pensamento sobre a necesidade da literatura e da súa función dentro do país. De feito, o propio González-Millán subliña que “o espacio público literario galego, a única e a máis efectiva plataforma de intervención social a pesar da súa extrema precariedade, presenta un compoñente de restauración e articulación dunha identidade colectiva nacional” (*ib.* 1995: 18). Así pois, na época das Irmandades, literatura e historia son dous dos eidos intelectuais de maior relevancia para a reafirmación nacional. É neste contexto que se entenden algunhas das consideracións verquidas sobre o teatro nestes anos, e, entre elas, unha que resulta de vital importancia para o noso traballo, como o artigo de Villar Ponte titulado “Un medio para crear la emoción histórica”, aparecido no xornal vigués *Galicia* o 23 de marzo de 1924¹⁰¹.

A futura estrea do drama de Manuel Vidal titulado *La Reina Lupa*—un drama histórico escrito en castelán— sérvelle a Villar Ponte como motivo para reflexionar sobre a importancia do teatro —e tamén do cinema— histórico en Galiza. Opina o ilustre pensador:

Acaso en ninguna parte, como en Galicia, sea necesario recurrir a la creación de un teatro histórico —poseamos o no aptitud para la literatura escénica— como medio más eficaz de llegar al fin de despertar en el alma de las gentes la emoción de nuestro pasado, que hasta ahora sólo son a sentirla y casi nunca de modo integral, contadísimos compatriotas de espiritualidad exquisita (Villar Ponte 1924)

O teatro, canda o cinema, serán para Villar Ponte os instrumentos pedagóxicos que lle acheguen ao público a historia. Para o autor, isto é dunha extrema relevancia, porque “un pueblo sin emoción histórica es un pueblo muerto o moribundo”, como ocorre en Galiza, xa que “si ha sentido alguna vez esa emoción, la ha perdido casi por completo”. Así pois, o teatro histórico é o instrumento idóneo para recuperar a memoria histórica, porque “el teatro, arte de multitudes, es el arte que llega a todos y que saben apreciar todos (1924).

¹⁰¹ Sigo a reprodución que Anxo Abuín e Euloxio R. Ruibal inclúen no seu traballo sobre o teatro até 1936.

Os intelectuais galeguistas desta época asumen decididamente a configuración nacionalitaria do país formulando unha serie de presupostos teóricos (Fernández Pérez-Sanjulián 2003: 74 e ss) respecto á literatura, que pasan polo fomento de todos os xéneros e mais o cultivo de novos temas, e, así mesmo, pola transmisión de certos valores e temas a todo o colectivo susceptible de integrar o colectivo nacional galego, aínda en proceso de formación. Neste caso, coincidindo coas apreciacións de Thiesse, a narrativa xoga un papel fundamental –como demostra Fernández Pérez-Sanjulián na súa análise da obra oteriana–; mais tamén o teatro histórico se presenta como unha das armas fundamentais na construción dos referentes identitarios da nación galega, concepto que aparece na altura completamente desenvolvido.

Deste xeito, igual que no caso da dramática rexionalista, van describir, presentar, ou reafirmar algúns dos elementos identitarios propios deses procesos; mais farano dunha maneira diferente, pois o novo contexto ideolóxico-político presenta novas esixencias.

Así, incídese moito máis no papel de Galiza como nación moi antiga que pervive como un organismo único no tempo. Este colectivo será reflectido, grazas ao proceso de resignificación propia da creación de mitos, por medio de figuras históricas moi idealizadas, que se convierten en símbolos sobranceiros da nación galega. Como sinala Cabrera (1992: 133 e ss), o mito é utilizado como elemento de xustificación do novo significado que el mesmo cobra na súa reelaboración, servindo así tanto para lexitimar a idea da continuidade na historia como a creación de valores adscritos a ese novo significado. Ocorre así tanto con Prisciliano como co Marechal, talvez o máis importante exemplo de remitificación no noso teatro.

Mais os textos históricos desta época aínda proporcionan outro elemento moi útil nas *check-list* identitarias: o referente opo-sitor, fronte ao que se marca a diferenza. Por suposto, este referente de oposición xa estaba definido na época do rexionalismo, mais será agora, no momento en que máis fortemente se incide no proceso de construción nacional, cando aparezan reflectidos de maneira clara

nestas obras. En efecto, tanto n' *O Mariscal* como n' *A morte de Lord Staiiler*, aparecen personaxes foráneos –nomeadamente casteláns– que actúan de forma máis clara como un punto de referencia negativo. Deste xeito, a nación galega non é diferente só pola súa historia e polas súas peculiaridades, tamén porque se opón a un Estado que dende a Idade Media foi o causante da caída da gloriosa traxectoria de Galiza.

Neste sentido, xa os escritores galegos de finais do XIX e fundamentalmente os das Irmandades e Nós, non lles quedaba outra que faceren unha relectura dunha historia oficial escrita e reproducida polos vencedores: Castela. Están, deste xeito, a incidir na creación dun contraespazo público, como sinala González-Millán (1995). O teatro histórico producido durante a época da dramática nacional insírese nesta procura e contribúe decididamente a presentar e espallar os novos valores que os intelectuais galeguistas queren transmitir ao colectivo galego.

Así pois, a expresión social diferenciada constrúese incindo en dous aspectos. O primeiro deles é unha maior preocupación formal e estética, que domina todas as obras. A outra é unha maior preocupación na recreación e constitución de referentes nacionais. A procura de mitos na historia é unha tentativa por parte destes autores –certamente conseguida como nolo demostran o alto número de pezas literarias que retomaron estes personaxes históricos– para estableceren figuras importantes para a configuración dunha idea de colectivo cultural galego, de identidade nacional.

O teatro histórico contribúe, así pois, á creación dun contraespazo público nacional, que para González-Millán (1995: 20) está “definido como un ámbito de oposición e estruturado arredor do ideal dunha identidade percibida como instrumento de unificación de tódolos seus participantes”. Segundo este mesmo autor (1995: 23), o concepto de contraespazo público axuda a percibir dous aspectos dos proxectos nacionalistas desta época: o esforzo por reafirmar e transmitir unha identidade colectiva e a intención de se opor a aquelas entidades que se consideran opresoras e discriminadoras.

Dentro deste labor de recuperación nacional, tanto política como cultural, aparecen dúas das pezas máis emblemáticas do teatro galego, *Hostia* de Armando Cotarelo e *O Mariscal* do propio Villar Ponte e Cabanillas, que demostran ben ás claras a vontade de recuperación de figuras históricas para a cultura galega, dándolle unha nova visión, sempre positiva e mitificadora. Por esta razón non teñen ningún reparo en pasaren por alto feitos históricos documentados, dándolle maior relevancia a outros que lles acaen mellor aos seus intereses de presentación dos personaxes históricos. Mesmo chega, no caso da peza de Cabanillas e Villar Ponte, a reinterpretar a historia, presentando os nobres como amigos dos irmandiños, preocupados pola independencia de Galiza, cando as fontes documentais contan outra realidade.

Todos os elementos que compoñen *Hostia* diríxense a demostrar a inocencia e a bondade de Prisciliano, restaurándose “a memoria dun mito, por outra parte moi querido da iconografía galeguista, que sempre tivo a Prisciliano (...) como referencia, cando non como símbolo carismático da nosa identidade” (Lourenzo 1996: 252). Por iso, se os autores e pensadores ortodoxos do XVIII aceptaban a condición heresiarca de Prisciliano a conta de rexeitaren a súa orixe galega, Cotarelo rexeita esta consideración reivindicando ademais a condición de galego. A pretensión dos homes desta época era retomar sen prexuízos esta figura, darlle un tratamento mitificador e así enxalzar un cristianismo que se considera galego, outro dos elementos específicos do colectivo nacional. De feito, o labor dos homes do século XIX e primeiro terzo do XX deron os seus froitos, xa que é hoxe en día unha das figuras máis revisadas e reactualizadas no panorama literario e ensaístico galego¹⁰².

No entanto, cara ao final desta etapa aparece un texto, *A morte de lord Staüler*, que presenta un novo xeito de utilización da

¹⁰² Así, con posterioridade á obra cotareliana, son varias as obras que volven sobre a temática priscilianista. Ademais de dous dramas históricos, *Prisciliano* de Daniel Cortezón e *Prisciliano en Tréveris* de Millán Picouto, apareceron tamén novelas como *Amantía* de M^a Xosé Queizán –que revisa este momento histórico dende unha perspectiva feminista–, *O camiño de Prisciliano* de Ramon Chao, ou *Prisciliano* de Xosé Chao Rego, entre outras.

historia. Non é doado establecer as causas que moveron a Álvaro de las Casas a escribir un drama histórico. Podemos crer que *A morte de lord Staüler* cumpría só a función de situar a acción nunha época pasada e manter o decoro dos personaxes cunha certa idea do que podían ser os homes e mulleres daquela época. Así, o verdadeiro interese do autor sería amosar a traxedia do home que morre inevitablemente afastado da súa terra e a maldade dunha muller que renega do seu fillo. Sendo este o seu principal obxectivo –e considerando que había xa unha liña de utilización da historia do teatro, pois xa eran varias as pezas que a empregaran como fonte para os seus argumentos–, Álvaro de las Casas consideraría normal ambientar o seu argumento nun tempo pretérito, recurso que lle proporciona un certo ar de exotismo á obra. De ser esta a motivación principal, a peza estaría incluída nesa liña de utilización da historia para falar de problemas universais, demostrando deste xeito que existen cuestións comúns ás persoas de todas as épocas, que seguen a resultar interesantes para calquera público que se achegue á obra.

Cómpre non esquecer a produción literaria de autores como os homes de Nós, Manuel Antonio ou Álvaro Cunqueiro, que andan na procura de temas universais que dignifiquen a lingua e literatura galegas, e con elas, o propio país. Nesta liña, Álvaro de las Casas insírese nunha nova vangarda no teatro galego que tenta construír unha liña estética máis coidada, próxima neste caso ao simbolismo e ao expresionismo. Na creación desta liña poética participarían a ambientación xeral da obra, a inclusión da literatura popular (1926: 10-11, 14, 16, 26-27, 47), a caracterización de personaxes pouco coñecidos na historia e a indefinición tanto a nivel temporal como espacial.

Porén, non se debe desbotar outra posíbel motivación. En efecto, na peza os ingleses que veñen loitar ao país teñen a idea de que don Luís, o alcalde de Lindo e fillo da Condessa de Peñafría, podería ser o rei de Galiza de gañar Henrique de Trastámara. Laura Tato sinala, reparando tamén neste aspecto, unha característica moi especial: “as semellanzas co conflito entre D^a Urraca e o seu fillo Afonso, rei de Galiza” (1999: 133).

As alusións ao carácter real destes dous personaxes aparecen por exemplo, no parlamento en que a condesa é cualificada como “raíña” (1929: 21 e 57), aínda que sexa unha raíña tola. Pero a semellanza maior que se encontra no texto é a descrición que un dos personaxes ingleses da obra fai do enfrontamento entre nai e fillo:

ANTHONY.— [...] Daquel casamento naceu un pequeno qu’a Condese abandoou ô enviivar pra brincar mais ao seu gosto c’un milanés [...] querendo engullir, de pé feito, o patrimonio do fillo coitado. Mais ele, chegou â maior idade e dispúxose a defender os seus dereitos chegando na loita hastra o trono do Rei. [...] A xente fala e non cala. Dín que é tan bó, que ninguén chegou a él, percisado de proteución que non fora ouvido; din que xa ten feito milagres (Casas 1929: 34-35).

A caracterización deste personaxe é claramente positiva. No entanto, Álvaro de las Casas constrúe á súa volta unha peculiar derrota: aínda vencendo á súa nai —que morre asasinada por Xoaquina—, non consegue gañar a guerra entre sitiados e sitiadores. Pérdese así toda posibilidade de chegar a ser rei de Galiza.

Caso de ser certa estoutra lectura posíbel, Álvaro de las Casas utilizaría a historia para construír baixo unha aparencia histórica un feito imaxinario que describe a imposibilidade de independencia de Galiza. Sería ademais coherente con toda a ambientación lúgubre, que acompañaría non só a morte de Lord Staüler mais tamén a morte do reino galego.

Esta posibilidade estaría corroborada pola peculiar situación ideolóxica de Álvaro de las Casas, unha das persoas que presenta unha singular evolución no ideario galeguista, chegando no exilio á escrita en castelán. Mais na etapa anterior a 1936 era un dos intelectuais máis radicais dentro do nacionalismo galego.

Con toda a seguridade, as dúas lecturas son certas e complementarias, aínda que é posíbel unha eiva¹⁰³ na construción da peza

¹⁰³ Unha boa parte da crítica incide no *fracaso* da obra. Non diría tanto, mais estou plenamente de acordo en que domina unha gran confusión que ademais se ve aumentada por algúns fallos evidentes na edición da peza.

que fai incomprensíbel o significado último da obra. Neste sentido, seméllame significativa a opinión que se verque nunha recensión sobre o libro que aparece na revista *Nós*:

un fondo d'irrealidade encaixado n-unha época histórica definida: as loitas de Don Pedro o Cruel con Don Enrique de Trastamara, vaguedade e intenzón simbólica, calidás todas que estranan n-un home tan dinámico com'Álvaro Casas, qu'en pouco tempo leva publicado tantos libros tratando de tan distintas cousas, e que semella que non ha ter tempo pra soñar (Casas 1929: 183).

Así pois, Álvaro de las Casas deseña un feito imaxinario que sintetiza a imposibilidade que na Idade Media tivo Galiza para se constituír como nación diferenciada, mais agora o discurso histórico serve tamén como pano de fondo que crea unha ambientación diferente e fala de problemas universais que lle atinxen a toda a humanidade. Esta nova forma de focar a historia, atendendo máis ao seu carácter poético e aos problemas xerais das persoas, ten que ver, sen dúbida, coa percepción de que o campo nacional evolúe, comezando o proceso de autonomización do campo literario (González-Millán 1995), feito que se percibe tamén noutro tipo de obras como as de Dieste, Seoane ou o propio Álvaro de las Casas. Mais este proceso ficou detido co levantamento fascista de 1936, que deixa o campo literario nunha situación aínda máis precaria, razón pola que aparecen substanciais mudanzas nos textos históricos dos primeiros anos da Ditadura. En efecto, as pezas seguen a incidir no proceso da conformación nacional galega, mais xa non insisten no referente opositor ou sucesos políticos, senón nas esenciais do carácter humano e paisaxístico galego.

Un dos primeiros textos históricos¹⁰⁴ escritos no período de tímido renacemento das letras teatrais galegas é o libreto operístico *Macías o namorado* composto por Cabanillas e A. de Lorenzo¹⁰⁵, que nos serve

¹⁰⁴ *Rosalía* de Ramón Otero Pedrayo está datado polo propio autor en 1959, *Palabras de víspera* de Álvaro Cunqueiro non aparece publicado até o ano 1980, pero escríbese en 1974. Dos textos do grupo de enlace o máis temperán é *Prisciliano* de Cortezón, que se presenta a concurso no ano 1961.

¹⁰⁵ *Macías o namorado*, Vigo, Galaxia, 1956.

para analizar as motivacións desta nova procura en palabras dos propios autores. No prólogo que acompaña a edición¹⁰⁶, os autores declaran que esta recreación histórica ten unha “importancia estética extraordinaria; a meirande emposta, se cadra, de callar, na interpretazón da autenticidade racial de Macías o Namorado, unha das facetas máis nosas e máis inqedantes: o patetismo infindo da ialma galega” (Cabanillas / Lorenzo 1956: 11). Velaquí a liña temática que constitúe o decurso deste primeiro prólogo: a procura de valores esenciais galegos. A historia –centrada nun dos seus personaxes– permitiralles investigar nas características do pobo galego. E isto ocorre por que

O Namorado é toda unha categoría metafísica e nacional, arquetipo humano i expresión sintética dun pobo... concreción da enerxía afeitiva máis aituante da dinámica da nosa historia. Baixo da tona do seu discurso vital, ousámonos a coidar o ámago enxebre e parabólico dun xeito pegullal –mais trascendente– do xenio galego (Cabanillas / Lorenzo 1956: 12-13).

Para os seus autores, este Macías distínguese por amar a saudade do amor, por se dedicar de forma consciente e completa á vivencia da idea amorosa, pero dun amor que non só sabe que é imposible, senón tamén inevitábel, necesario¹⁰⁷. Para eles, Macías é en esencia “a filosofía mesma do eterno fracaso, ou, cando menos, da eterna dúbida, resolta nunha ría pesimista cara o salgado, oceánico fadalismo cósmico” (Cabanillas / Lorenzo 1956: 17-18). É por iso que este Macías é tan noso, tan galego: sintetiza na súa vida o carácter do colectivo “porque é a disgracia tan nosa, que se non concebe en Galicia cousa algunha na que o *ananke* cruel deixe de pór as súas mans” (*ib* 1956: 14). Velaquí o engado: para o público galego será doado de entender a mensaxe que os autores queren transmitir, seralles fácil saber que o texto está a retratalo nun dos seus trazos esenciais, pois “Macías é a cara da nosa ialma que mira no amor

¹⁰⁶O “Limiar” (1956: 9) non aparece asinado co nome concreto de ningún dos autores, o que nos obriga a sobreentender unha coautoría. En realidade, está constituído por dous prólogos separados non só visualmente (1956: 18-19) senón tamén polo seu centro temático. Así, cada unha destas dúas partes presenta no seu inicio unha cita que introduce os variados aspectos que os autores tratan.

¹⁰⁷O amor cortés propio das cantigas medievais.

para alemparte..., cadimento dun xeito autonómico do espírito, de estonteante eficacia estética para acadar o noso deliñamento carauterolóxico” (1956: 17). Este mito histórico e literario –elevado polos mesmos autores á categoría de don Juan Tenorio, aínda que sexa en sentido inverso¹⁰⁸– sérvelles para retratar e para caracterizar Galiza. Aínda máis adiante volven insistir na subordinación de toda a obra literaria a esta mensaxe final procurada:

Unha trama sangal, visíbel e audíbel, con certa ambizón simbólica, e na que adrede aparecen quitados os marcos que separa o real do imaxinario, misturándose vida e teatro; e onde a calidade literaria e os valores teatrais supeditáanse, máis que nada, a una síntese plástica, lírica e musical de Galicia, a traveso do Namorado (Cabanillas / Lorenzo 1956: 20).

Mesmo din que a obra vai ser a “traduzón musical da ialma de Galicia” por medio da descrición da “ialma namorosa de Macías” (1956: 25). Ao final do “Limiar” aparece unha nova dedicatoria que volve explicitar as motivacións da obra histórica:

FINIDA

A Galicia, nai.

A os irmáns galegos da Terra e da Diáspora, esta apaixonada vontade de concencia e de orgulo vernáculos, pra esaltazón dos nosos valores máis universás i enxebres, e xurdimento dunha ardida, valente xura de eterna fidelidade á Alma Galega (Cabanillas / Lorenzo 1956: 26).

E aínda antes de comezar a lista de personaxes da obra, insísten na dimensión de retrato da esencia galega:

Alleo a toda preocupazón teórica, sinxela e libérrimamente tenta de aproveitar, de consún, tódolos recursos poéticos, prácticos e musicás posibres, sóbor do motivo patético-vidal de Macías o Namorado, a prol do soerguemento i espallamento no universal da nosa enxebreza (Cabanillas / Lorenzo 1956: 28).

¹⁰⁸ Mentres Macías o Namorado non consuma o seu amor e se mantén fiel até a morte, o Tenorio representa a utilización interesada deste sentimento e a infidelidade.

No período posterior á guerra civil, Ramón Cabanillas segue a utilizar nalgunha medida as premisas da construción nacional, aínda que, debido ao contexto, as formas mudan. A represión da Ditadura e, claro está, a súa propia evolución –influído sen dúbida polo pensamento do grupo culturalista–, lévano a situar o trazo diferenciador dos galegos na saudade e nun certo gusto polo fracaso. Xa non se exalta o personaxe como valente heroe que se opón ás forzas opresoras que veñen de fóra, nin tampouco como o protagonista dun fito grandioso da historia galega. A construción do imaxinario pasou do significado político e ideolóxico ao espiritual e filosófico, da loita pola vitoria ao aceptación da saudade e do fracaso como características inherentes á alma galega. Vese así no diferente tratamento do personaxe Macías do doutros heroes-mitos como Prisciliano ou Pardo de Cela no teatro anterior á guerra civil.

Macías o Namorado ofrécenos de forma teórica unha visión sobre a utilización da historia para determinados fins. De novo, a peza está a falar do presente de Galiza, como acontecía coas obras anteriores, e sempre cun motivo enaltecedor, mais desta vez contagiado polo contexto político, histórico e cultural da posguerra.

Ramón Cabanillas e Antonio de Lorenzo retratan Galiza, búscanlle pasado e raigame, pero fano para encontraren solucións máis achegadas á poesía que á filosofía ou á política. Por iso, a utilización frecuente da suxestión e do símbolo. E por iso, certamente, se elixe un protagonista “trobador” convertido en mito literario ao longo da historia recente de España e de Galiza. Ese Macías, gabado e admirado por todos, é o símbolo perfecto para amosar a grande espiritualidade da nación galega. Neste sentido, *Macías o Namorado* é unha mostra acabada do labor iniciado polos homes agrupados arredor de Galaxia, denominado como “estraxexia culturalista” (Núñez Seixas / Beramendi 1996: 191). O proxecto do grupo Galaxia tiña entre os seus obxectivos procurar os alicerces da galegitude por vieiros afastados da política e centrados na cultura. Estes autores explican no seu libro *O nacionalismo galego* que

a evolución ideolóxica do galeguismo, até a súa fase nacionalista, é practicamente resumida nun *aggiornamento* de acordo cos tempos do postulado básico da defensa da “personalidade cultural” galega, sendo o alento sobranceiro “a forza dunha comunidade, dun povo en percura dunha persoalidade política que encarne o seu espírito” (Núñez Seixas / Beramendi 1996: 202).

Neste contexto é onde encaixa perfectamente a produción de Antonio de Lorenzo e Ramón Cabanillas. A procura da esencia galega que se observa en *Macías o Namorado* xa non ten como finalidade unha actuación política. Débese manter o sentimento da galeguidade pero en termos máis universais e xerais que os utilizados antes de 1936. Por iso, este sentimento de fracaso, nalgunha medida de incomodidade vital e, nomeadamente a saudade¹⁰⁹, son perfectos parámetros con que construír a peculiaridade galega.

Así pois, este texto histórico inscríbese nas coordenadas ideolóxicas do período en que é escrito e, igual que os anteriores —aínda que sexa con finalidades ben diferentes—, contribúe á creación dun novo ideario galeguista, afastado da loita política.

Dunha maneira semellante, Cunqueiro vai trazar a súa única tentativa dramática histórica, *Palabras de víspera*. Tamén nesta peza era de grande importancia o prólogo, onde o propio autor incide na dúbida sobre a explicación oficial do discurso histórico e, fronte a isto, a súa propia lectura dos feitos. Xa que logo, Cunqueiro vai volver sobre a historia, mais de forma diferente, humanizando os seus protagonistas, que deixan así de ser figuras oficiais non analizadas, converténdose en personaxes máis ricos e complexos. Deste xeito, a utilización de espazos íntimos, a situación temporal en momentos de *decadencia*, a aparición de poucos personaxes, a presentación da historia a través da visión subxectiva dos protagonistas e mais este prólogo demostran que Álvaro Cunqueiro tenta revivir os feitos históricos buscando as motivacións humanas que poida haber para eles, procurando ler entre liñas e encher os ocos que fican no dis-

¹⁰⁹ En 1951 aparecera un artigo esencial da autoría de Ramón Piñeiro titulado “Siñificado metafísico da Saudade (notas pra unha filosofía galaico-portuguesa)”.

curso oficial da historia. Esta é unha das funcións que moitos dos estudosos sinalaban para o teatro histórico: facer unha relectura dos feitos dende a perspectiva máis íntima, terreo que lle está vedado normalmente a todo discurso.

Lukács apuntaba, a propósito da historia e do teatro histórico, que moitas veces os feitos cotiáns e reais presentan tanto potencial dramático como unha historia de pura ficción. Por iso o autor pode, entre medio das liñas escritas nos documentos, ver outras lecturas; ollar máis interesadamente os conflitos e a sucesión dos feitos, buscando aqueles motivos que os enchan de sentido e encadeen definitivamente ás páxinas da historia. A forma que logo adoptará será diferente segundo as intencións e o momento en que escriba o drama histórico.

En *Palabras de víspera*, a relectura que Cunqueiro presenta deste fragmento histórico é semellante á revisión que doutros mitos e figuras literarias construíra nas súas obras¹¹⁰, aínda que desta vez se deteña en acontecementos que están documentados en arquivos e manuscritos históricos. De feito, en varias ocasións aparece a consideración de que o que está a acontecer é como o teatro, sendo Afonso caracterizado como un posíbel personaxe de carácter *hamletiano*.

Así pois, a función de *Palabras de víspera* non deixa de ser a mesma que a da relectura cunqueiriana de Hamlet: é a procura de novos camiños na conduta humana, doutras formas de entender os saberes asentados e transmitidos tradicionalmente. O drama céntrase máis nas preguntas existenciais sobre os homes e as súas actuacións. É verdade que a procura sitúa a historia a favor do rei galego e non a prol dos casteláns, mais aínda así o interese último de Cunqueiro non é mostrar a traizón de Afonso —aínda que lle pareza importante— senón os remorsos que alguén pode ter tras permitir ou inducir un asasinato e antes de ter que negar que o fixo. O que lle interesa ao gran Cunqueiro non é o rei, senón as súas *palabras de víspera*, non é a perspectiva oficial da historia, senón as súas intimidades.

¹¹⁰Pensemos no *Don Hamlet, Merlin e familia, Se o vello Sinbad volvese ás illas...*

No último texto que imos ver desta etapa, *Rosalía*, cómpre salientar de inicio que a historia é unha preocupación e temática constante na obra ensáística e ficcional de Ramón Otero Pedrayo. A maioría da crítica que se achegou á obra do escritor ourensán detectou a presenza permanente do pasado entre os seus temas preferidos. Ademais de ser sinalado por outros estudosos¹¹¹, o ensaio sobre a construción nacional nas novelas do autor, realizado por Fernández Pérez-Sanjulián (2003: 93 e ss) pon en relevo que a recreación da historia axuda a Otero a retratar e reconstruír a nación galega, tanto nos acontecementos pasados como no seu porvir. Deste xeito, na importantísima e salientábel creación dramática do autor, tanto anterior como posterior á guerra, a perspectiva histórica é un tema recorrente. Na peza breve titulada *Tren Mixto*, publicada por vez primeira no ano 1929, un dos personaxes é un tolo que se presenta como Pedro Madruga, figura que aparece novamente n' *O desengano do prioiro*. Aínda que ningunha destas dúas obras se sitúa no pasado nin ten vontade historicista, compróbase que a presenza da historia é constante nas súas obras. Nas pezas que foi publicando antes de 1936, recuperadas na edición de Aurora Marco¹¹², encóntranse referencias históricas nos textos *Por riba das nubes*, un diálogo entre don Munio e don Hugo, dous personaxes históricos do tempo de Xelmírez que tamén aparecían na súa novela histórica sobre este coñecido bispo; en *No centro do craustro* faise alusión a outros personaxes reais da historia de Galiza: Pedro de Mezonzo e o bispo Fonseca; tamén sitúa no século XIX, aínda que sen pretensións historicistas, a peza *Co luar derradeiro*; e *Alén do Letho* está constituída por un diálogo que manteñen Hoffman, Schopenhauer e Goethe.

Así mesmo, no volume *Teatro de máscaras*¹¹³ vense referencias ao pasado. É o caso d' *A estadea*, situada no “tempo da castañeira pola Guerra Carlista” na “capela do pazo de Reinante” (1989: 39).

¹¹¹ Boullón e Tato (1989), Manuel F. Vieites (1998), Agís Villaverde (2001), Dobarro e Rodríguez (2001)...

¹¹² *Teatro ignorado*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1991.

¹¹³ *Teatro de máscaras*, Vigo, Galaxia, 1989.

Tamén sen vontade historicista escribe *A subbrevación dos traxes*, ao non estar situada nun momento concreto, mais o pasado aparece en escena por medio dos traxes de época que rodean a Rosalinda, trasunto, en opinión de Roberto Vidal Bolaño (1984), de Rosalía de Castro. Existen, no entanto, outras obras en que a historia cobra unha especial relevancia. Son *O desengano do prioiro*—que presenta como un dos seus personaxes principais a Pedro Madruga, que tamén aparecía no seu texto de 1929, *Tren mixto*—, *O diálogo de Merlín e a raíña Lupa*, escena aparecida no volume *O espello na serán* (1966) onde, como xa indica o título, presenciamos un diálogo entre Merlín e a raíña Lupa. Tamén en *O espello na serán* se inclúe outra escena centrada en Rosalía de Castro, *Na noite nai do abreinte*; e volta a ser personaxe principal tamén en *Noite Compostelá* (1973).

Na obra oteriana, o pasado é unha presenza que axuda a rememorar o tempo glorioso de Galiza fronte á decadencia contemporánea. Nesa evolución xoga un papel esencial a fidalguía, protagonista entre outras obras, de *Noite compostelá*¹⁴. Nesta obra, a procura deste fidalgo das esencias da vida levarao até Rosalía de Castro, figura que se volve central na derradeira parte da obra. Rosalía é de feito outra das referencias constantes nesta volta cara ao pasado de Otero Pedrayo, e tanto é así que se converterá na protagonista da única obra verdadeiramente histórica de toda a súa produción: *Rosalía*¹⁵.

Rosalía é un texto que traballa claramente para a mitificación da autora padronesa, mais cando Otero a enaltece, enxalza con ela o pobo galego, o obxecto de amor e preocupación da poeta. Esta mitificación non procede, novamente, da resignificación política da autora, senón do seu carácter e a súa preocupación polo país, determinado así mesmo polo seu carácter e tamén pola paisaxe.

¹⁴“Noite compostelá”, aparecida no número 40 da revista *Grial*.

¹⁵ *Rosalía*, Vigo: Galaxia, 1981.

Mais, como é obvio, non se debe considerar unha biografía esta obra, senón máis ben, un indicio para entender o tempo e o pensamento do seu autor. Porque *Rosalía* non é tanto a descrición como a construción do mito, ou en todo o caso, a súa reafirmación. Non é que a visión de Otero contamine o personaxe ou a imaxe da Galiza do texto, senón que é a súa perspectiva a que lle suma novos matices e reafirma o mito rosaliano, caracterizando o seu tempo e a súa obra. De feito, *Rosalía* reflicte de forma clara todas as preocupacións e as teimas do autor sobre Galiza –historia, cultura, escritores, lingua– e responde á visión que o profesor Ramón Villares ofrece do traballo oteriano:

Despois do esforzo historiográfico de Murguía, asentado no tema forte do celtismo, atopamos en Otero unha visión de Galicia menos étnica e máis cultural, menos pagana e máis cristián, menos aillada e máis concreta e máis conectada coa cultura occidental. A súa concepción de Galicia como unha cultura, tan emparentada coa tradición tedesca procedente da obra de Herder, é a versión en historia do que Risco quixo facer a través da etnografía e Cuevillas coa arqueoloxía. Un verdadeiro plan intelectual no que o pasado e o presente estaban intimamente entramblicos, formando un tecido mesto e rochoso, insensible á erosión do tempo. A cultura galega existe porque viña de tempos recuados, o que lle garantía un porvir. O futuro chantado no pasado, como expresión máxima da historización do pensamento nacionalista (Villares 2001: 33-34).

Rosalía acada, literariamente, momentos de gran beleza; historicamente é quen de dar unha visión completa e viva do tempo de Rosalía; culturalmente retrata un tempo e unha literatura de forma amena, conseguindo cinguir a vida coa literatura; teatralmente, aínda que un pouco longa, segue afondando nos vieiros da experimentación máis vangardista; dende un punto de vista galeguista, de conformación da nación, é un texto capaz de transmitir toda unha serie de ideas e valores que reflicten o pensamento do autor e da época.

5.2. REVISIÓN DA HISTORIA

Esta é unha das perspectivas en que máis claramente se observa a explicitación da función ideolóxica e política que adquire o teatro histórico, tanto na súa produción como na súa recepción. Esta revisión sempre comporta a utilización do discurso histórico oficial quer para negalo e propor outro diferente, quer para crítico e engadir aspectos, feitos, personaxes ou interpretacións que non aparecen nel. Para Mayorga (1999: 10), este é o aspecto que verdadeiramente se debe procurar á hora de analizar unha peza histórica, xa que “importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado”. Para Buero Vallejo (1981: 18), a revisión crítica da historia é unha función obrigada para este tipo de teatro, polo que acudirá á reinvencción da historia aínda que sen destruíla. Segundo este dramaturgo a revisión que un autor pode facer nunha obra de tipo histórico é, en primeiro lugar, unha condición indiscutíbel, mesmo cando contradí o que o receptor coñece a través da narrativa histórica, porque “un verdadero teatro histórico ha de ser «desmitificador» o «desalienador»” (1981: 19). No entanto, Buero advirte que non se debe facer unha crítica dende o presente e axudar a establecer de forma acrítica outra nova visión que pase a ser a oficial. Por iso aconsella que os autores de obras históricas sexan sempre “permanentes desmitificadores” (1981: 20).

A posibilidade de facer esta revisión baséase no feito de que o teatro histórico é ante todo literatura e, por tanto, xoga con moita liberdade para contradicir os acontecementos que transmite a visión oficial e mesmo para falar daquilo que a historia non toca, como explica Gouhier (1960: 22-23). Desta maneira, os escritores poden falar de feitos, personaxes ou colectivos que –debido ao seu xénero, á súa posición social, á súa raza ou á súa orientación sexual– non aparecían nunca nos documentos.

A revisión da historia pode ter diferentes obxectivos segundo o campo literario en que se produza e a súa relación co resto dos campos sociais que o rodean e condicionan. A relectura nunca se vai

producir no mesmo senso nun sistema literario autónomo, coas súas propias regras de funcionamento, que nun en que os autores están implicados na construción nacional ou nalgún determinado tipo de compromiso social. Así, nunha literatura cun proceso normalizado de autonomización dentro dun campo nacional instituído, a historia pasa de ser o instrumento utilizado para a construción de referentes identitarios a ser utilizada para a súa desmitificación ou novas mensaxes.

Mais resta aínda un trazo importante por subliñar. No caso dunha literatura como a galega, inserida no proceso de conformación nacional dunha nova nación, a revisión da historia aparece desde o primeiro momento, por se utilizar unha historia que diverxe da perspectiva dominante, colocándoa nunha posición heterodoxa. Así, nos textos galegos aparecerán deseguida explicacións xustificadoras da súa elección, demostrando que se utilizan todo tipo de documentos históricos —é o caso de Cotarelo Valledor en *Hostia*—, que o discurso histórico pode non contar ou esquecer feitos —é o caso do prólogo do marqués de Figueroa a *A Torre de Peito Burdelo* de Salinas—, e que pode ser menos verdade que as lendas ou os rumores —é o caso de Villar Ponte e Cabanillas en *O Mariscal*. Por suposto, ao posicionárense nun sistema oposto ao da historia española estes autores contribúen á creación ou consolidación de mitos para o imaxinario colectivo, ofrecendo caracterizacións próximas ao maniqueísmo —obviamente Galiza e os galegos situados sempre no extremo positivo— e recollendo feitos susceptíbeis de admiración, nomeadamente os sacrificios de Prisciliano en *Hostia* e Pardo de Cela n' *O Mariscal*. Mais, unha vez establecidos estes referentes histórico-míticos no *panteón ilustre* do colectivo galego, o campo literario evolúe e comeza a ofrecer unha nova visión que participa da construción nacional dende perspectivas diferentes, rompendo cos *vellos* mitos dos señores da Idade Media e procurando outros máis acordes coa nova situación socio-histórica en que se encontran.

Como xa sinalamos ao falar do “teatro do culturalismo galeguista”, despois de 1936 a evolución do campo literario muda substancialmente debido ao precario estado en que fican non só o

campo nacional galego senón todo o campo nacional español, baixo a ditadura franquista. Por esta razón, o teatro escrito polos autores deste grupo abandonan todo tipo de procura política na *check-list* identitaria, ou de reivindicación nacional, centrándose en retratar, a alma galega na historia e figuras senlleiras representativas dese carácter. No entanto, é no teatro do exilio onde se percibe a mudanza de perspectiva. En efecto, *A Soldadeira* de Luís Seoane, un fito que adiantaría moitos dos trazos que en Galiza aparecerían só unha década despois da man de autores máis novos: o “grupo de enlace”.

Obviamente, o campo literario galego no exilio goza de liberdades e posibilidades que o campo literario do interior non posúe. De aí que sexa na Arxentina onde aparece *A Soldadeira*, ficcionalizando talvez por vez primeira as revoltas irmandiñas¹¹⁶, reivindicando a historia das clases populares e, deste xeito, mitificando as revoltas que perseguen a xustiza e a igualdade sociais.

Certamente, esta novidade ten que ver coas conviccións ideolóxicas de Seoane. Para el, a verdadeira historia é aquela que protagonizan heroes anónimos, os acontecementos máis importantes son os que levan adiante as xentes do pobo. Lembremos o que di a propósito disto na “Adicatoria e crida” que lle fai en 1952, catro anos antes de escribir *A Soldadeira*, a *Fardel de eisilado*:

Unha historia de Galiza, honradamente feita, non pode contar no seu haber con héroes isolados, cuías fazañas teñan de relatarse ó xeito de Carlyle, dos historiadores en xeral do século XIX, senón cos movementos colectivos realizados polo povo galego a traveso do tempo pra ceibarse dos desvariados sistemas, políticos, económicos e sociais, que veñen humildándoo.

Na herexía de Prisciliano, nas loitas populares contra os bispos de Ourense e Lugo, nos combates da burguesía compostelán, na gue-

¹¹⁶ Hai noticia dun texto anterior, *Os birmandiños*, de Xoaquín López Rioboo, obra que gañou, segundo indican Henrique Rabunhal (1994: 94) e Laura Tato (1999: 102), un premio nun certame de teatro organizado pola Irmandade da Fala da Coruña no ano 1924. É de supor que, con este título, o seu tema sería histórico e retomaría os feitos das revoltas irmandiñas. De ser así, constituiría o primeiro texto en que se recollería este feito histórico para o seu argumento e resultaríanos de grande interese para a comparación con outras pezas que volven retomar os sucedidos das loitas irmandiñas, mais a primeira que conservamos é *A Soldadeira*.

rra dos Irmandiños contra o poder da nobreza e o crero, nas emigracións ó centro i o sur da península, nos levantamentos liberais do século XIX, nas loitas contra os invasores –xa fosen estes romanos, suevos, normandos, ingleses ou franceses– nas emigracións a América, a Oceanía, o verdadeiro héroe de Galicia foi sempre o pobo galego. E os homes xurdidos dese pobo, Xohan Tourum, María Castaña, Ruy Xordo, María Pita, Sinfiriano López por exemplo, ou os mártires de Carral; ou os milleiros de mártires barilados e paseados polos traidores que se ergueron contra da República en 1936, e os que veñen caíndo dende entón, son en derradeiro termo os héroes, e non os famosos Condes do século XV como, ó xeito romántico, tratou de facernos creer unha historia de abondo aristocratizante.

As grandes accións históricas galegas foron de carácter colectivo, cecais deica hoxe como perduración das formas elementais da vida do medioevo (Seoane 1989: 51-52).

As accións históricas teñen que ser colectivas, protagonizadas polo pobo, por heroes anónimos que deben revoltarse contra a inxustiza e a tiranía dos poderosos. O propio Seoane inclúe entre os feitos históricos verdadeiramente significativos as revoltas irmandiñas lideradas por Roi Xordo.

Para alén das coordenadas marxistas en que se situaba Seoane, cómpre lembrar que o teatro era para el unha forma de comunicación co pobo, sobre todo con ese colectivo iletrado que non podería chegar até certas mensaxes a través dos libros ou dos medios escritos. Só se temos en conta estas ideas entenderemos por que escolle a historia como base da peza e por que introduce despois uns elementos que están fóra de tempo. O discurso histórico é para este autor un tema recorrente, posto que constitúe unha forma de reconstruír e defender Galicia e o pobo galego. Como indica Pilar Pallarés (1994: 101), esa defensa abrangue todos os eidos artísticos e implica a procura da memoria histórica e colectiva que dignifique o país. Así, o pasado é un instrumento que nas súas obras lle permitirá deixar constancia de todos eses heroes anónimos que se ergueron para construír a nación nunha sociedade mellor. *A Soldadeira* segue cargada da función de conformación nacional das

etapas anteriores, mais agora os nobres serán desmitificados para enaltecer os feitos colectivos de carácter social que foron de grande importancia para Galiza e supuxeron, no seu fracaso, o fanamento dunha Galiza mellor. Dende a súa perspectiva histórica, está interesado en mitificar novos referentes que dean conta doutro tipo de realidades e aspiracións históricas. Neste sentido, facemos nosas as consideracións de Pilar Pallarés sobre a utilización que Seoane fai da historia para esta peza:

Ainda que se basee a miúdo nas crónicas e mostre certas pretensións de obxectividade, Seoane non aspira, na verdade, a reconstruír a historia tal como foi senón tal como deveu ser. O pasado de Galiza é magnificado, as súas personaxes posúen a dignidade dos seres escolleitos, aínda que sexan case sempre anónimas. A historia revestese de lenda e mito (1994: 102-103).

Destá maneira, o seu relato será o instrumento para a revisión da historia oficial, esa que prefire lembrar os personaxes nobres e os protagonismos individuais antes que os feitos colectivos, mais tamén criticar aqueles referentes míticos elixidos no teatro das etapas anteriores. Seoane recolle os feitos históricos dende unha perspectiva de esquerdas. Por tanto sérvese do teatro para comunicarlle ao espectador contemporáneo a necesidade de revolta ante as inxustizas dos señores —chámense como se chamaren— e, máis en concreto, dos anacronismos, como xa vimos, para facer máis explícita esa relación entre dúas épocas afastadas. De feito, este é un dos motivos recorrentes durante toda a obra: Minia tenta facer ver aos campesiños actuais que o que lles ocorre aos medievais é o mesmo que lles está a ocorrer a eles no seu tempo:

A SOLDADDEIRA.— (*Casi berrando*) Sí, é asunto noso, teu e meu e de todos os que son como nós. É algo que ten que ver cas xentes da montaña e cos que labouran nas cidades, cos que cobran as contribucións e cos que as pagan. Ten que ver con todos. Aféctache a ti, a istes cobardes, a min, a todos. É algo que medra co tempo como unha catedral. Que está simplemente no tempo, que non acontece un ano tras outro, e unha data si e outra non. Ven dende fai séculos ate ti, ate min. Tócanos a todos, aos mortos e aos vivos. Unha

guerra túa é unha guerra dos teus fillos, e esta non é samente unha guerra dos teus avoengos, continúa sendo unha guerra diles, túa, miña, dos nosos, de mañán e así ate que todo se troque. Non podes estar así quedo, campesiño, e limitarte a seguirme (Seoane 1996: 111-112).

Fixémonos, ademais, que a figura principal é a soldadeira, Minia, un dos personaxes máxicos, que vén servir de símbolo, trasunto da ideoloxía do autor¹¹⁷. Coa soldadeira Seoane rompe coa verosmellanza histórica dos personaxes, pois non está caracterizada como sería de esperar para unha muller da Idade Media e da cultura que se lle pode supor. Este tratamento anacrónico e idealizante é unha licenza que o autor se permite para apoiar e facer visíbel a tese e o ensino que quere tirar da peza.

Alén disto, os campesiños válenlle para narrar o teatro, para que a soldadeira e os campesiños reflexionen sobre a escena e destrúan o efecto de ilusión no espectador. É este un recurso brechtiano na busca de que o público non se identifique con ningún personaxe da historia; o obxectivo é, en troques, que se distancie e poida así meditar sobre o que está acontecendo no escenario. Deste xeito poderá tirar as súas propias conclusións e actuar en consecuencia. A evolución dos campesiños actuais é o triunfo da soldadeira, pois aínda que morre, conseguiu un dos seus principais obxectivos: conectar o pasado e o presente, demostrar que as estruturas sociais inxustas se repiten ciclicamente.

Por suposto, para Seoane esa historia é a do seu pobo, a dos esquecidos sempre polas “discursos históricos oficiais”. Ademais, ese momento histórico foi moi importante tanto para o país galego como para as clases oprimidas, aínda que esquecido, silenciado ou manipulado durante moito tempo a prol doutra versión. Sempre

¹¹⁷ Ademais, para reforzar a idea de que Minia é trasunto directo de Seoane, podemos fixarnos no nome da soldadeira. Este nome, que para Requeixo e González (1996: 31) é corrente nas mulleres na Idade Media, transcende a ambientación histórica para achegala aínda máis ao autor. Na nosa opinión, non é casualidade que a protagonista, que tan claramente semella trasunto de Seoane, se chame Minia cando o autor se retrata a si mesmo como un “miniador” en dous poemas de *Na brétema, Sant-Iago*, sendo, como no caso da soldadeira, o focalizador –e case explicador– da imaxe.

haberá quen non teña medo a lembrar a verdade do pasado e dos feitos que protagonizaron os devanceiros, como di nun poema d’*As cicatrices*, titulado “O pasado”

Quenes quer o esquecemento,
afogar os recordos,
que tamén nos esquezan.
Tampouco acorden o noso nome,
esto ou aquilo,
unha anéidota calquera,
a lembranza da amizade,
o berro común do pasado.
Guinde noso nome
á preta cova dos mortos
que eles queren olvidar. [...]
Alguén, sen arrepiarse,
coídadoso de honrar ós mortos,
non sabemos quen,
con seguranza aínda non nacido,
fará memoria (Seoane 1990: 49-50).

Porque como el mesmo dicía nunha das conferencias preparadas para unha emisión de *Galicia Emigrante*,

A historia é, tanto máis que o relato de feitos dos gobernantes, a que nos teñen habituados os manuais, a relación de algaradas, protestas e esixencias do pobo, do que ocorre na rúa, aínda que todo este ruído queira logo esquecer-se polo erudito no silencio e recolhimento das bibliotecas... O heroi máis importante de Galicia, como ocorre en todos os países, é precisamente o propio pobo (Braxe / Seoane 1989: 305).

O teatro histórico de Seoane conectará co teatro feito por autores máis novos, aparecidos no campo literario durante a época da ditadura, que servirán, á súa vez, de enlace entre as xeracións máis vellas, coas que comparten unha situación socio-histórica precaria que os afasta da escena, e as máis novas, coas que teñen en común a mesma preocupación social de Seoane, incidindo todos na revisión da historia galega.

Os autores do “grupo de enlace” que escriben teatro histórico ofrécennos unha produción moi interesante. Encontramos un alto número de pezas de temática histórica, debido seguramente a razóns diversas, que poden ir dende un novo rexurdir da actividade dramática galega até o intento de reconfigurar a identidade nacional a través do pasado, nun momento histórico decisivo para a conformación do Estado, próxima xa a fin da ditadura franquista. Cando se sente a necesidade dunha forte reflexión política, tamén o teatro vale para o pensamento –non fai falta máis que lembrar os debates verbo de que era teatro galego e de que obxectivos debía cumprir, que se produciron nestes anos. Unha das vías de investigación e reflexión para o teatro vai ser, sen dúbida ningunha, a reescrita da historia. Esta farase, claro está, dende a perspectiva do pobo galego, dende o punto de vista dos vencidos, ofrecendo unha nova visión do desenvolvemento dos acontecementos históricos e suscitando desta maneira o cuestionamento das verdades oficiais.

O trazo máis interesante e innovador de Manuel María, Daniel Cortezón e Agustín Magán, é que, ao igual que Seoane, fan a relectura da historia dende a perspectiva do pobo, rompendo cos mitos construídos polos homes dos anos vinte e a xeración dos continuadores que sobreviven a guerra civil. As grandes figuras enaltecidas e mitificadas polos escritores das Irmandades, do Seminario e de Nós, ou os sentimentos de resignación e saudade que aparecían maiormente nas primeiras obras da posguerra, van ser revisados e cuestionados dende unha perspectiva de esquerda. Así, nestas obras vai prevalecer, por exemplo, a valentía e o esforzo dos irmandiños sobre a pretensa nobreza doutras figuras históricas, como Pedro Madruga, o Marechal ou Prisciliano. Velaquí o trazo común de todas as pezas que aparecen neste período. Focan as obras cunha nova perspectiva, pois interésanse fundamentalmente pola historia dos pobos, a intrahistoria, como sinala Anxo Abuín a propósito do *Xelmírez, ou a gloria de Compostela* (1999: 88). Neste sentido, as obras destes tres autores abren unha nova liña que enlaza antes con *A Soldadeira*.

Porén, a utilización desta nova focaxe non significa a perda da relevancia da historia. Moi polo contrario, Cortezón, Magán e Manuel María amosan unha maior preocupación por reproduciren de forma fidedigna os acontecementos. Este seguimento fiel é o que lles permite facer as revisións e as relecturas do pasado de forma máis real e convincente. Deste xeito, as obras asumen unha función equivalente de revisión da historia para a explicación e información sobre o pasado histórico galego. Esta relectura camiña na busca da conformación dunha identidade colectiva asentada na idea dunha nación galega, mais, acorde cunha das liñas ideolóxicas dominantes, cando menos no campo intelectual, situada na esquerda. De aí o grande interese polos colectivos, pola historia dos humildes, do pobo en xeral, do que se vén demostrar que é sempre o máis prexudicado polas “fazañas” dos grandes heroes e políticos da historia. Daniel Cortezón presenta unha preocupación maior na intencionalidade das súas obras pois, en xeral, trascende a mitificación do pobo e a desmitificación dos estamentos poderosos para ir máis alá e facer preguntas sobre as verdadeiras cuestións da situación da Galiza actual. Así, este autor non ten inconveniente en denunciar os erros de todos os estamentos implicados na historia galega, aínda que os máis criticados son aqueles que tiñan máis capacidade de ergueren e levaren adiante o país, é dicir, os nobres, os fidalgos e a burguesía incipiente.

Vese así, por exemplo, no primeiro texto histórico en lingua galega que escribe este autor: *Prisciliano*. En efecto, o protagonista aparece decididamente reivindicado como defensor dos intereses do pobo e de Galiza (Abuín 1999: 86), polo que será presentado como alguén que fala na lingua da xente, que se decata que é un dos seus. É así como Tesouro, unha pastora do grupo que encontra na primeira escena exclama: “¡Tí serás o vento meu, bandeirante e xermolador nos cumes e nas terras da Galiza!” (1970: 19); e un pouco máis adiante é Prisciliano quen di: “¡Miñas pequeneiras xentes, hirmáns meus, almas isoladas de Deus! ¡Saúde! ¡Sodes a tona da terra nosa!” (1970: 36).

Mais esta loita de Prisciliano por Galiza e pola súa xente vese frustrada polos seus erros e pola súa incapacidade de manter o seu voto de castidade. Mais tamén o pobo ten un papel neste fracaso porque, malia haber algunhas persoas que intúen a importancia deste movemento para acadar a xustiza e a liberdade do pobo e acabar coas inxustizas, a maioría delas prefiren resignarse e non loitar (1970: 26-30). Así, tanto os erros desa figura –dese Prisciliano moito menos mito e moito máis culpábel, dese Prisciliano que caíu por mor das súas eleccións equivocadas, dese Prisciliano que para nada é un mártir– como os erros do pobo, que non é quen de entender que o camiño non é a resignación, provocan que a loita sexa inútil e que todo continúe igual. Así, *Prisciliano* convértese nunha relectura de todas as referencias máis ou menos tópicas sobre este personaxe e dálle unha gran cantidade de novos matices ás figuras que o acompañan, volvéndoas máis humanas e comprensíbeis e, sobre todo, explicando que o protagonista, lonxe de ser un mártir da causa, foi un lene intento fracasado, por culpa de todos os que, tendo nas mans os instrumentos para mudar Galiza, non souberon asumir as súas responsabilidades. Esta mesma visión da culpabilidade de todo o colectivo galego da súa situación vese en outras obras como *Xelmírez, ou a gloria de Compostela* ou *Os irmandiños*, e aparece nidiamente no último dos textos históricos que publicou antes da aprobación do Estatuto de Autonomía: *Pedro Madruga*.

Nesta peza obsérvase o mesmo proceso de revisión crítica dos textos anteriores. Cortezón demóstranos que o personaxe protagonista, lonxe de ser un bo referente identitario, foi outro galego máis preocupado polos seus intereses persoais que por Galiza, polo que, como lle di Percival, cando el fracasa, fracasa Galiza enteira. Este Percival é un personaxe non histórico que se converte en antagonista de Pedro Madruga e, nalgunha medida, en *alter ego* do autor, mostrando unha preocupación constante polo ben do país. De por parte, é estremadamente lúcido, sabendo así que Pedro Madruga podería ser unha importante baza para o progreso do colectivo e, pola contra, perdeuno todo:

PERCIVAL.— Ninguén sabe o que sinten os demais, misia Teresa... Primeiro fóronse os fillos, agora as mais... Dimpois iranse os homes... Ista terra ficará valeira e sin valedores, e os poucos que inda teñan azos i esprito de loita iráse tamén dila ou arrenegarán dila... (*Mutis todos, agas PERCIVAL*)... Chegou o intre de bicálo cú aos todopodentes da Corte de Castela pidindo como mohinantes a esmola do que é noso... Ao remate, Burgos, Toledo e Madrid acabalgaron a égoa de Compostela, e nós fixemos de cabalo receador... ¡Pedro Madruga, conde de Camiña, vizconde de Tui, sodes unha merda sofraldado no gardainfante da vosa muller! (*Salouca*). Pedro Álvarez de Soutomaior, meu señor: agora voltades a ser un codio calquera e morreredes como un escudeiro ou un crego facendo fillos polo dereito de pernada e arrotando augardente como un barbián!... ¡Acabóuse o erguerse cedo pra facela Historia, e agora hai que durmirla!... ¡Xa se foi misia Teresa de Tábor a pregar na Castela!... [...] Xa se foi a esperanza e a vida... A esperanza tamén e foi... ¡Galiza comeza sua “longa noite de pedra”! (Cortezón 1981: 120)

Este texto explica con precisión a idea sobre Galiza e o fracaso histórico de Pedro Madruga para Percival e tamén para o autor. Novamente, o intento de construír o país fracasou e Percival sabe que chegou —facendo referencia a un autor moi querido para Cortezón, Celso Emilio Ferreiro— a “longa noite de pedra”.

Os autores do “grupo de enlace” volven aos libros de historia escritos polos vencedores ou polos que sustentan o poder, e alí sitúanse na marxe da páxina, len entre liñas, para ofrecer esoutra historia, a dos vencidos. Tamén Magán e Manuel María inciden neste proceso de destrución do verdadeiro poder galego por causa das represións do poder, veñan do poder feudal —*Abril de lume e ferro*, *Unha vez foi o trebón*, *Alias Pedro Madruga*—, veñan do poder relixioso —*Mesmo semellaban bruxas*—, amosando un forte compromiso coa concienciación nacional e lingüística, sempre dende unha perspectiva da esquerda.

Esta función da revisión histórica na procura de mitos para novos colectivos ou no proceso de desmitificación de valores comunmente aceptados percíbese de maneira marcada nos textos

pertencentes ao teatro posterior a 1980. Estas obras comparten coas dos grupos anteriores a súa relectura da historia, aínda que se diferencian delas pola orixe ou finalidade dos textos, inseridos plenamente na evolución do campo literario. En efecto, case todas as obras de teatro histórico galego aparecen relacionadas con factores até o momento descoñecidos. Mesmo na liña da revisión histórica, os textos que aparecen nesta etapa presentan importantes mudanzas, ben polo tipo de figuras que aparecen neste proceso de desmitificación, ben polos colectivos que andan a desenvolver a súa propia identidade e/ou reivindicación de existencia a través deles.

No primeiro caso hai exemplos sobranceiros, como a tetraloxía *Castelao ou a paixón de Galiza* de Cortezon ou *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño. Calquera das dúas figuras centrais destes dramas, Castelao e Rosalía, son no momento en que se producen ambos textos, referentes indiscutíbeis da cultura galega e tanto eles como o seu contorno –feitos políticos, decisións persoais, compañeiros e familiares...– sofren un proceso de revisión que nunca até ese momento fora posíbel. Noutra liña de cousas, cómpre salientar o feito de que ambos referentes sexan escritores que traballaron para consolidar o campo literario e, sobre todo no caso de Castelao, para afianzar e espallar o campo nacional. *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño é unha síntese perfecta desta evolución. Na peza, a finalidade da obra aparece suxerida de forma moi expresiva na exposición da acción da primeira didascalía: “Aínda non hai cantares dos que se gabar, nen santiña á que lle chucha-las bágoas” (Vidal Bolaño 1992: 25). En efecto, Roberto Vidal Bolaño pretende amosarnos a vida da poeta cando aínda non fora manipulada por ninguén, cando todo “aínda era posible”, como pensa en varias ocasións a Rosalía morta. A intelixente mestura dos dous tempos permítelle así presentar unha Rosa aínda viva, chea de posibilidades, e unha Rosalía ao final da súa vida, cando xa non hai *chances*, porque a súa imaxe xa foi manipulada. Asemade, esta Rosalía morta pode anunciar o que ocorrerá despois facendo unha severa crítica da manipulación de que foi obxecto:

ROSALÍA.— (*Para si*) E noustante, eu, que xa veño de ve-lo mar, sei que a aquela altura da noite, mentres nos deixabamos agasallar polas sombras, antes de que houbera cantares dos que se gabar ou santiña á que lle chucha-las bágoas, todo era aínda posible (Vidal Bolaño 1992: 53-54).

O personaxe de Rosalía exprésase nos mesmos termos que xa utilizou o autor na presentación da obra, polo que se confirma que a mestura da visión dos dous momentos da vida da escritora é unha fonda relectura da biografía da autora, da apropiación da súa imaxe mentres viviu e, nomeadamente, tras a súa morte. Esa crítica faise simbólica e xeral a través da figura de Murguía, e resulta moi efectiva por dúas razóns: porque o famoso historiador foi o primeiro en utilizar en vida a figura da súa muller e, en segundo lugar, porque foi o causante do ocultamento de moitos datos sobre a escritora que non puideron pasar á historia, impedindo unha comprensión real e efectiva da súa obra e da súa figura. Para alén diso, en *Agasallo de sombras* Murguía representa todos os que manipularon a obra rosaliana baixo presupostos galeguistas e nacionalistas. Noutras palabras: a crítica non se dirixe só a aqueles que a viron como unha santiña, senón tamén aos que, contradicindo esta primeira visión, a presentaron como unha escritora preocupada sen ambigüidade polo galego e polos galegos, como unha heroína que ergueu a bandeira da loita pola cultura e a lingua.

É importante notar isto, posto que ofrece unha das características dos novos textos que se fixeron a partir de 1980. Se até ese momento a literatura histórica en galego era xa un discurso de revisión —como xa comentamos— porque estaba a contradicir a visión hexemónica da cultura española e/ou a visión histórica proporcionada nos textos anteriores, Vidal Bolaño supera este estadio e fai unha revisión da revisión, con figuras que até ese momento eran intocábeis. Non só nega a primeira visión máis inocente e santa da figura rosaliana —propugnada pola crítica española—; tamén presenta unha forte crítica contra a manipulación que os propios intelectuais e políticos galegos fixeron desta muller. Esta revisión de dúas figuras tan esenciais en todos os niveis da cultura galega non sería

posíbel se o campo literario non tivese evolucionado, como se ve coa *Rosalía* oteriana. Por suposto, a mensaxe é moi dura e non pasou desapercibida entre o público do momento, que a acolleu nalgunhas ocasións con grandes reticencias. É o caso de X. M. Rabón, que escribe a propósito de *Agasallo de sombras*:

En palabras del autor y director, quiere ser este un espectáculo con una visión desmitificadora de la poetisa llorona y romanticona que durante muchos años nos ha presentado la cultural oficial, como válida. No se pretende, por otro lado, hacer una biografía, ni siquiera un análisis de la obra literaria de la escritora, por el contrario el autor se circunscribe dentro de los límites de la relación matrimonial Murguía-Rosalía. Trae esto como consecuencia el que se caiga de lleno en una crítica despiadada a la figura del historiador, marido que sirva, por contra, de ensalzamiento de la figura de la esposa-poetisa. Ocurre que con este esquema, Vidal Bolaño cae en su propia trampa y aquello que pretendía desmitificar lo eleva a la categoría de la supermitificación. La Rosalía que se nos presenta es más ñoña, más sufrida, más conformista que cualquier otra imagen conocida anteriormente. Enfrente hay una imagen de un Murguía maltratado y despreciado hasta la saciedad por el autor. Todo ello inmerso en un lenguaje vulgar, en el sentido más definidor del término, embarullado y sin ningún hilo conductor, que provoca una desazón en el espectador y hace que este se desinterese por lo que allí se dice.

Estas palabras –exemplo doutras que suscitou a representación desta obra– demostran que Vidal Bolaño atinou xustamente no seu propósito: facer unha dura revisión dos referentes asentados até daquela, sen se deter no politicamente correcto e procurando a verdade do drama. Así llo dicía tamén a Luca de Tena nunha entrevista que fixo nesas datas para *El público*:

La vocación de todo aquel mundo que rodeaba a Rosalía de hacerla a medida de sus conveniencias se da hoy aquí y especialmente en el terreno de la cultura. Por razones distintas, todos querían obligarla a que fuese de alguna forma: su madre, para que no mancillara más el nombre de su familia; Murguía, porque precisaba la existencia de una poesía importante en lengua gallega que completase

su teoría de Galicia como región. Cultura es lo que yo pienso y no aquello que hace el que la dirige. En este sentido no creo que el espectáculo tenga nada de arqueológico. Por otra parte, el mito de Rosalía es algo que sigue alimentando con verdades a medias y hablar hoy de aquel tiempo con aportaciones que no pretenden ser científicas, sino que se asumen desde el terreno tremendamente libre de la creación, pues es como si dijésemos que se pueden ver los hechos con más criterios que los meramente historicistas, sobre todo cuando éstos han construido la realidad pasada a su manera (2001: 98).

Así pois, *Agasallo de sombras* retoma a vida de Rosalía de Castro dende a liberdade da creación para nos ofrecer outra cara, nova, orixinal e irreverente coa que comezar a asentir os referentes que o colectivo galego necesita na nova etapa da súa historia. Neste sentido, non se poden ubicar no mesmo nivel a crítica dun drama como *A lúa vai encoberta*—que non é histórico mais fala de personaxes da intelectualidade galega da posguerra— ou a dos dramas históricos de Cortezón anteriores a 1981, porque aínda que fagan crítica interna do sistema galego en ningún caso tocan figuras tan importantes como estas dúas. Pouco lles había importar aos que atacaron *Agasallo de sombras* que os personaxes revisados fosen Pedro Madruga, Pardo de Cela ou Prisciliano..., mais outra cousa moi diferente era pór na palestra dúas das columnas vertebrais do sentir colectivo.

Dous anos despois, será Cortezón o que comece a revisión doutro dos referentes esenciais da nosa historia cultural e política, Castelao, e responderá ás mesmas inquietudes que presenta o drama de Vidal Bolaño. Non obstante, o exemplo máis sobranceiro de reconstrución histórica nun texto dramático na procura da reivindicación de novos colectivos é *Antígona, ou a forza do sangue* de María Xosé Queizán. Esta obra supón un fito en primeiro lugar porque, malia existir algúns textos centrados en figuras femininas, non será até 1989 cando apareza o primeiro exemplo de teatro histórico escrito e publicado por unha muller.

A finalidade fundamental de *Antígona ou a forza do sangue* é reclamar e exaltar o papel das mulleres na historia. Para iso, a auto-

ra fai unha peculiar recreación do noso pasado introducindo un tema mitolóxico: Antígona. O prólogo con que acompaña a obra explica directamente as causas e as funcións que persegue ao escribir *Antígona, ou a forza do sangue*. Titulado “Por qué Antígona”, está dividido nos diferentes aspectos temáticos que a autora quere salientar na obra. Comeza, por tanto, por explicar a súa elección do mito de Antígona. Coida que este é o mellor dos mitos gregos, razón por que asumiu diversas formas noutras literaturas e outras épocas posteriores á grega. Conclúe entón que “esta criatura maravillosa tiña que ser recreada tamén na nosa lingua. A literatura galega precisaba unha Antígona. *Unha Antígona desde Galicia e desde hoxe*”¹¹⁸ (Queizán 1989: 8). Esa Antígona dende hoxe e dende Galiza é a recreación da muller galega. Por unha parte, o mito permítelle introducir o elemento do amor entre irmáns, baseado na igualdade entre homes e mulleres. Ofrécelle a posibilidade de configurar unha perspectiva feminista:

Este é un aspecto de Antígona que transcende o individual para abordar o social. As relacións 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 propia da sociedade patriarcal.

Aquí podemos xa falar do feminismo de Antígona, a loita pola igualdade, por unhas relacións irmanadas (Queizán 1989: 9).

O feminismo, a que lle dedica un longo apartado do prólogo, é un dos temas que máis lle interesan. Nesta parte sinala que a valentía de Elvira se enfronta en primeiro lugar cos homes, mais que traspasa posteriormente os límites establecidos para a muller, xa que “non se limita a facer honras fúnebres ao irmán-amante. Traspasa os límites do particular para entrar no universal. Sae do doméstico ao público, dunha existencia privada a unha histórica, con conciencia de futuro” (Queizán 1989: 11). Mais nesa loita, hai aínda outro obxectivo, a reivindicación nacionalista:

¹¹⁸ A itálica é miña.

Creonte é un intruso. Oveco non se diferencia do Creonte de Sófocles. Vinme obrigada a modificar, en parte, a Antígona, para adaptala á realidade e ás aspiracións dos tempos actuais. Pola contra, o Creonte de Sófocles é, continúa sendo, o prototipo do político actual. ¿Será que, do lado do poder, os esquemas sempre se perpetúan? [...] Agárrase como unha lapa a unha autoridade que intenta lexitimar. [...] Elvira enfrontase ao poder, que ademais é un *poder foráneo*, intrusista. *É unha Antígona nacionalista. Non podía deixar de selo unha muller que representa a urdime do íntimo e do propio*¹¹⁹ (*ib.* 1989: 11).

Así pois, a particular Antígona do texto, Elvira, recolle as dúas liñas de actuación que lle interesan a M^a Xosé Queizán: o feminismo e o nacionalismo. Porque esta Elvira, como ela mesma di, quere “unir, como as nacionalistas de hoxe, o radical e o revolucionario, o que está nas raíces e tende para o futuro” (1989: 11). *Antígona, ou a forza do sangue* mostra a peculiar relación entre o discurso literario galego e discurso literario feminista. Tanto nun como noutro eido, esta particular Antígona galega preséntasenos como un texto crucial e programado. Cómpre, novamente, resaltar o feito de que *Antígona, ou a forza do sangue* é o primeiro texto histórico editado en Galiza escrito por unha muller. Cando este teatro histórico aparece¹²⁰ faino cunha clara conciencia de construción dun contraespazo complexo, construído co discurso nacionalista galego e co discurso feminista:

Nacionalismo e feminismo teñen que tentar resolver en primeiro termo o conflito identitario do colectivo emerxente, un labor no que o nacionalismo partía con vantaxe, pois contaba cun discurso de seu e cunha tradición aceptada, mentres que o feminismo tiña que arrepoñerse contra un concepto do feminino estereotipado polo patriarcado e a tradición galeguista, e definido por negación e ausencia. Trátase de discursos paralelos no seu desenvolvemento pero a súa posición non é a mesma (González Fernández 2000: 42).

De novo, este texto vén demostrar a nova face que cobra o discurso literario –entre eles o dramático e histórico– a partir de

¹¹⁹ A cursiva é miña.

¹²⁰ Tamén ocorre nos dous textos anteriores que foron representados aínda que non publicados.

1980. É necesario construír os referentes para o discurso feminista, que tamén necesita agora de mitos que se axeiten á nova situación. Non quere isto dicir que a reivindicación feminista se opoña ao discurso nacionalista; porén, este novo período facilita que aparezan outros novos imaxinarios como este con que fan máis rico e complexo o imaxinario “ortodoxo”. Explicao Helena González (2000: 46) cando di que a “práctica literaria feminista non constitúe un sistema literario de seu, senón que se trata dun discurso que participa, intervéñ e modifica os sistemas literarios nacionais”.

Aínda máis: en *Antígona, ou a forza do sangue* fica por riba a mensaxe, a funcionalidade do texto, e non a introspección íntima ou a busca formal, como se ve noutros textos desta época. Isto débese a que as mulleres perciben que o seu discurso está menos constituído e institucionalizado que o dos escritores, é “dobremente marginal” como sinala Helena González (2000: 42). Así, as autoras aínda non poden afastarse deste tipo de figuras heroicas e valerosas, que nos lembran máis os protagonistas masculinos das obras anteriores a 1981. De feito, esta mesma estudosa indica (2000: 44) que os dous procesos de conformación dos imaxinarios nacional e feminista comparten moitos trazos. Esta construción de figuras históricas femininas conscientes do seu xénero e da diferenza que as afasta dos homes nunha sociedade patriarcal e machista, faise máis posíbel nas novas circunstancias políticas e culturais de Galiza, onde a urxencia da construción do imaxinario galego desaparece e xorden novas necesidades: se antes era prioritaria a configuración do discurso nacional, a nova situación institucional permite que as mulleres poidan elaborar os seus referentes propios, tarefa central da nova literatura feminina (González Fernández 2000: 44, 50-51).

Outro exemplo de diversa revisión da historia no teatro posterior a 1980 ofrécenola Vidal Bolaño n’*As actas escuras*. Nun traballo sobre a súa obra, Inmaculada López Silva (2001: 98) conclúe que nesta peza se fai unha crítica ao escurantismo da Igrexa e ao ambiente de poder opresivo por parte da mesma, que se vivía na Compostela de finais do XIX, tocando tamén en temas de actuali-

dade. En efecto, *As actas escuras* basea a súa construción nesta crítica que lle fai a un acontecemento pasado e que, máis que tentar, consegue falar da actualidade. En primeiro lugar porque todos os dramas históricos están a falar sempre da actualidade, e, en segundo, porque de non falar tan cruamente de algo que lle afecta ao presente non había ser problemática a súa edición.

A recreación histórica d' *As actas escuras* sérvelle ao autor para falar dun tema que non por pertencer ao pasado perdeu vixencia nos tempos de hoxe: os métodos escurantistas da Igrexa, o ocultamento da verdade para favorecer intereses propios e a utilización económica, política e relixiosa do culto xacobeo. Iso que acontecía en 1884, acontece durante todo o século XX e principalmente no seu tempo: en 1993 co *Xacobeo 93*, celebración cargada de fastos, publicidade e autopromoción das autoridades gobernativas do país.

Neste sentido, *As actas escuras* introduce un novo aspecto interesantísimo na evolución do drama histórico a partir de 1980: aparece nesta modalidade xenérica da nosa literatura a crítica ás novas institucións e celebracións que só son posíbeis na situación autonómica. Ao igual que aconteceu en *Agasallo de sombras*, a crítica é interna: nada ten que ver con Castela nin coa represión doutros reinos ou exércitos da liberdade galega. Moi pola contra, os heroes deste texto son madrileños e enfróntanse a toda a curia santiaguesa, máis interesada en manter oculta a verdade para conservar o poder. A oposición n' *As actas escuras* non se fai entre casteláns e galegos, senón entre os homes que están dispostos a traballar de forma rigurosa e científica para buscar e aceptar a verdade e os que seguen a utilizar os vellos instrumentos de represión, opresión e manipulación para manteren o seu poder, sen importar de onde sexan.

Estes dous trazos d' *As actas escuras* permítennos de novo afirmar que a situación autonómica influíu decisivamente na creación e nas perspectivas dos dramas históricos que son escritos a partir de 1980. Ese efecto ten que ver nesta obra tanto coa motivación real que supón un certame ou unha celebración de efemérides en Galiza como coas novas relecturas da historia que aparecen nos textos. Un

dos exemplos sobranceiros deste novo camiño é constituído polos dramas históricos de Roberto Vidal Bolaño. Tanto nestes dous textos analizados como en *Doentes* ou *Mar revolto* a historia é un afiado instrumento de relectura e revisión, que ademais de nos explicar como se constrúe, e quen o fai, unha perspectiva da historia e da sociedade galegas que non só incita, senón reivindica, a reflexión e a crítica.

5.3. HUMANIZACIÓN DA HISTORIA

A humanización da historia na literatura tende a recubrirse tamén dunha forte carga simbólica no presente, pois

Très souvent aussi le poète choisit le sujet historique parce qu'il ne veut pas écrire seulement une pièce d'actualité, mais parce qu'il a l'ambition de poser un problème valable pour toutes les époques. Cela peut être un problème politique, moral ou artistique. Sous une forme en apparence détachée de l'actualité, la pièce devient un exemple dont tout le monde peut toujours profiter. [...] L'histoire permet en outre de donner un aspect réel aux questions qui intéressent l'humanité (Morawski 1962: 19-20).

Así pois, o teatro histórico tamén se ocupa de problemas humanos detectábeis en todas as épocas: a loucura, a soidade, a vinganza, o amor... A pesar diso, en moitas ocasións, esta é unha revisión cargada de intencións ideolóxicas, como se ve na afirmación de Domingo Miras cando xustifica esta posibilidade do teatro histórico porque “las injusticias de antes son las de ahora, la opresión, las persecuciones, las cadenas, el martirio son siempre los mismos, los muertos de ayer son los muertos de hoy, muertos ya intemporales que se reencarnan en el escenario” (1999: 30).

Ben é certo que tratar os temas universais pode tomar tamén o aspecto da parábola sobre o presente. Porén, hai unha diferenza entre ambas as dúas funcións. A parábola sobre a actualidade faise sobre un aspecto que normalmente transcende o íntimo, o singular –por exemplo, unha situación ditatorial ou a guerra vista dende

unha perspectiva ampla— para salientar os problemas dunha sociedade nun momento determinado. No entanto, o tratamento de cuestións universais cingúese xeralmente a asuntos de carácter máis humano e persoal: o amor, a loita do individuo contra o poder, a ambición... Encontramos varios textos deste tipo no teatro posterior a 1980. Obviamente, estas obras seguen marcadas polo compromiso coa nación e/ou determinadas reivindicacións sociais e colectivas, mais amosan agora relecturas humanizadoras que ofrecen novos matices e perspectivas da historia.

Así por exemplo, en *Xoana*, a primeira peza histórica publicada de Manuel Lourenzo, preséntasenos unha muller enganada, maltratada e manipulada polos homes que dominaron e protagonizaron a historia, por aqueles que estiveron máis interesados nas súas ambicións políticas e egoístas do que polo amor ou os sentimentos persoais. Deste xeito, a obra de Manuel Lourenzo utiliza a historia no seu argumento para ofrecer unha lectura nova dos coñecementos tradicionais do pasado, unha revisión que procura nos sentimentos e situacións persoais, moito máis universais e imperecedeiros. Así, *Xoana* ten unha finalidade básica: retratar problemas eternos. A través da protagonista, Manuel Lourenzo pode darlle entrada a temas íntimos e persoais, como o amor obsesivo, os ciúmes, o engano, a tolemia, a marxinação... Esta revisión humana da protagonista está ademais cruzada con outro eixe secundario: unha sutil crítica a historia de Castela e os seus protagonistas históricos. Mais, a pesar de facer esta velada crítica a Castela, o tema principal segue a ser o retrato dunha muller preocupada ante todo polo amor e a súa vida persoal, unha muller que é levada á loucura e é encerrada por intereses políticos. Neste sentido, a *Xoana* de Manuel Lourenzo recolle por primeira vez unha figura histórica que non é galega, e, sobre todo, unha muller maltratada por un discurso construído por homes. Así, por medio desta persoal recreación, Manuel Lourenzo abre unha liña de revisión nova no noso teatro: a historia das mulleres¹²¹.

¹²¹ Cómpre ter en conta, alén de todo isto, que hai outra razón que particulariza esta obra: a súa escrita foi un encargo que a compañía de Dorotea Sánchez Bárcena lle fixo a este autor para facer un espectáculo. Sen dúbida, esta petición condicionou a elección do tema e do personaxe, mais de novo se pode ver que a nova situación autonómica favorece a escrita de determinados tipos de textos.

É certo que a revisión dunha figura feminina tamén aparecía en *Agasallo de sombras*, mais alí a recreación dirixíase fundamentalmente contra os sectores que manipularon a figura de Rosalía de Castro no seu proveito. Pola contra, en *Xoana* esta recreación non procura a crítica da construción dun referente galego, senón a posta en relevo de que a historia foi inxusta e cruel con personaxes febles, fundamentalmente mulleres, máis preocupadas polos sentimentos persoais que polas ambicións políticas. Non é casualidade que sexa neste período onde aparezan revisións que se centren en aspectos máis íntimos –como *Xoana*–, ou máis incómodos para os receptores galegos –como *Agasallo de sombras*. Estes textos xorden cando en certa medida se extingue a sensación de urxencia da literatura e os autores se senten máis libres para procuraren outros temas e outros camiños no pasado.

Tamén en *Raiñas de pedra*, Cándido Pazó mostra unha perspectiva humana e máis realista de Inés de Castro e da súa irmá Xoana. Como ocorría en *Xoana* ou *Agasallo de sombras*, esta obra presenta unha nova relectura da historia feita por un home, mais que incide no esquecido papel das mulleres nese pasado. Igual que nos outros casos, este texto utiliza esta perspectiva para denunciar os silencios do discurso histórico, as súas inxustizas e o esquecemento de moitos outros aspectos que non foron recollidos nos tratados –feitos por homes, obviamente. Mais esta visión das mulleres proposta en textos escritos por homes, difire grandemente da visión dun texto feminista, escrito por unha autora, como *Antígona, ou a forza do sangue*. Aquí mitifícase o papel das mulleres na procura dun imaxinario novo para o colectivo feminista, marxinado dentro do discurso oficial nacionalista galego; os homes utilizan as figuras das mulleres para humanizalas, lembralas e así desmitificar a historia que as utilizou, manipulou ou calou.

Tamén arredor dunha figura feminina e dos seus sentimentos se centra *María Soliño*, texto que denuncia a crueldade dos actos da Inquisición, dominados pola intolerancia e a represión, mais que explica tamén a actitude de María Soliño por motivos humanos: a

perda do seu home. Nin Galiza nin a construción nacional aparecen como temas principais na obra de Pazos, senón que se incide na denuncia, no tratamento dos problemas universais da humanidade. A obra non ten unha aparente relectura de significación política urxente. Así, a historia de Galiza xa non só serve para amosar o que *fomos* e o que *debemos* ou *podemos* ser. Agora, a nosa historia pode ser recreada para amosar as fondas inxustizas que o ser humano –non importa de que tipo, sexo nin nacionalidade– comete contra os outros homes. O problema denunciado en *María Soliño* é de carácter universal. Os obxectivos da procura son outros: neste caso, reclamar a humanización do discurso histórico e denunciar as súas inxustizas con colectivos que non puideron participar na transmisión oficial da memoria. Esta revisión é posíbel cando se pon nun –relativo– segundo plano a procura dos referentes e elementos da construción nacional, polo que, de novo, se comproba que o campo literario galego muda substancialmente a partir da aprobación do Estatuto de Autonomía.

5.4. OUTRAS MOTIVACIÓNS EXTRALITERARIAS

Aínda de maneira máis marcada, aparecen estas motivacións noutro tipo de textos que xorden ao fío das novas actividades institucionais galegas. En xeral, todo o labor teatral posterior a 1980 configúrase arredor de factores que só o proceso autonómico podía provocar no campo nacional e, xa que logo, no literario. Neste senso, moitos dos textos históricos anteriores a esta etapa serán representados agora por compañías profesionais¹²², pola compañía institucional¹²³, e aparecerán outros motivados por celebracións das institucións públicas¹²⁴, novas editorais –que tanto reeditan algúns

¹²² É o caso de *Xoana*, pola Compañía de Dorotea Bárcena; *María Soliño* de Pazos, por Teatro de Ningures; *Raiñas de pedra* de Pazó, por Ollomoltranvía etc.

¹²³ En efecto, o Centro Dramático Galego é o responsábel da representación de *Agasallo de sombras* en 1984, *Follas Novas* en 1985, *O Mariscal* en 1994, *Hostia* en 1996 ou *Rosalía* de Otero en 2001...

¹²⁴ É o caso do Concello de Carral que organiza todos os anos a representación de *Abril de lume e ferro* de Manuel María para rememorar o levantamento de 1846 e os Mártires de Carral, ou as celebracións do Concello de Catoira arredor das invasións viquingas.

clásicos de difícil acceso ou publican novos textos históricos—, certames, concursos¹²⁵...

Neste grupo encádrase *Unha noite no pórtico do Paraíso* de Marcelino de Santiago “Kukas”, exemplo de drama histórico feito directamente para unha representación enfronte da catedral de Ourense. Non foi escrito como texto para editar senón como base dun espectáculo, polo que varias das súas características están condicionadas pola montaxe. Ademais, podemos notar que está pensado para monicreques, obrigando ao autor a diminuír a cantidade de personaxes e condicionando os decorados ou o vestiario. Este carácter circunstancial explica, así mesmo, a forte pegada didáctica do texto de Kukas, ao estar dirixido fundamentalmente para turistas e visitantes que puidesen achegarse á representación atraídos pola oferta dunha cidade durante a época estival.

Está claro que a obra non ten o mesmo carácter propagandístico ou de urxencia que o teatro histórico anterior a 1980, ao tempo que presenta outra nova forma de entender a utilización da historia no teatro: ensinar a historia de Galiza a aqueles que non a coñecen, dende unha perspectiva galega mais asumindo a historia dende unha situación normalizada. Ademais, o feito de que fose representada para turistas indica que a nova situación política e cultural de Galiza permite novas formas de teatro histórico que non serían posibles nos períodos anteriores.

Deste xeito, estas novas motivacións e procuras inciden no desenvolvemento do teatro histórico que, sen dúbida, segue comprometido co campo nacional e coa revisión da historia que predominan nas obras anteriores, mais que, por primeira vez, presenta trazos anovadores que se deben ás novas condicións de produción e recepción que a situación autonómica crea ou favorece.

¹²⁵ A lista de textos aparecidos arredor desta nova situación autonómica é en verdade alto, demostrando que, lonxe de haber unha crise do teatro histórico no campo literario galego, é un subxénero que se mantén con gran vixencia.

APÉNDICE:

TEXTOS HISTÓRICOS NA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA

1. TEATRO PRECURSOR (1808-1882)

María Pita	1862	Xan da Cova	Invasión das tropas de Francis Drake na Coruña, loita comandada por María Pita
------------	------	-------------	--------------------------------------------------------------------------------

2. DRAMÁTICA REXIONALISTA (1882-1919)

<i>Mari-Castaña. Unha revolta popular</i>	1884	Emilio Álvarez Giménez	A revolta protagonizada pola luguesa Mari-Castaña
<i>Men Rodríguez Tenorio</i>	1886	Manuel Amor Meilán	A morte deste trobador, executado por Pedro I
<i>A Torre de Peito Burdelo</i>	1890	Galo Salinas	O tributo das cen doncelas
<i>Pedro Madruga</i>	1896	Xoán Cuveiro Piñol	Pedro Madruga

3. DRAMÁTICA NACIONALISTA (1919-1936)

<i>Macías, o Namorado</i>	1921	Euxenio Carré Alvarellos	Morte de Macías “O Namorado”, trobador XV
<i>O Mariscal</i>	1926	Cabanillas e Villar Ponte	Prisión e morte de Pero Pardo de Cela
<i>Hostia</i>	1926	Cotarelo Valledor	Execución de Prisciliano
<i>A morte de Lord Staüler</i>	1929	Álvaro de las Casas	Loitas entre Pedro I e Henrique de Trastámara

Temos noticias tamén do texto *Os hirmandiños* de Xaquín López Riobóo, aínda que non está localizado (*vid.* nota 116).

4. O TEATRO POSTERIOR Á GUERRA CIVIL (1952-1980)

-O TEATRO NO EXILIO

<i>A Soldadeira</i>	1957	Luís Seoane	1ª revolta irmandiña
---------------------	------	-------------	----------------------

-TEATRO DO CULTURALISMO GALEGUISTA

<i>Macías o Namorado</i>	1956	R. Cabanillas e A. de Lorenzo	Vida do trobador do século XV
<i>Rosalía</i>	1959	Ramón Otero Pedrayo	Rosalía de Castro
<i>Na noite nai do Abrente</i>	1966	Ramón Otero Pedrayo	Rosalía de Castro e Manuel Murguía
<i>Palabras de víspera</i>	1980	Álvaro Cunqueiro	Xuramento de Santa Gadea

-O GRUPO DE ENLACE

<i>Prisciliano</i>	1961	Daniel Cortezón	Prisciliano
<i>Xelmírez ou a Gloria de Compostela</i>	1973	Daniel Cortezón	O bispo Xelmírez
<i>Unha vez foi o trebón</i>	1975	Manuel María	Revoltas irmandiñas
<i>Abril de lume e ferro</i>	1975	Manuel María	Levantamento de 1846 e Mártires de Carral
<i>Os irmandiños</i>	1978	Daniel Cortezón	Revoltas irmandiñas
<i>Mesmo semellaban bruxas</i>	1978	Agustín Magán	Século XVII. Procesos inquisitoriais
<i>Pedro Madruga</i>	1980	Daniel Cortezón	Pedro Madruga
<i>Alias Pedro Madruga</i>	1980	Agustín Magán	Pedro Madruga

-GRUPO DE ABRENTE

Neste período non localizamos ningunha obra histórica que fose publicada, a pesar de que entre os espectáculos deste tempo ou os textos presentados ao certame Abrente había algúns de carácter histórico:

- *Erros e ferros de Pedro Madruga* de Manuel Lourenzo, (1972).
- *Pedro Pardo chamado por outros o gran mariscal* de João Guisám (1975).
- *Historia de unha reconquista contada á miña maneira* de Piñeiro Alonso (1975).
- *Coplas de Pardo de Andrade* de Manuel Lourenzo (1980).
- *Pedro Madruga, Conde de Caminha, señor de Soutomaior* de Miguel Gato (1980).
- *Rosalía* de Rosario Castells (1980).

5. O TEATRO A PARTIR DE 1981

-TEATRO EXTRASISTÉMICO

<i>Castelao ou a paixón de Galiza I</i>	1986	Daniel Cortezón	Vida de Afonso Daniel Rodríguez Castelao
<i>Castelao ou a paixón de Galiza II</i>	1988	Daniel Cortezón	<i>ib.</i>
<i>Castelao ou a paixón de Galiza III</i>	1996	Daniel Cortezón	<i>ib.</i>
<i>Castelao ou a paixón de Galiza IV</i>	1997	Daniel Cortezón	<i>ib.</i>
<i>Antígona, ou a forza do sangue</i>	1988	María Xosé Queizán	Loitas en defensa do rei D. García
<i>1800. A Batalla de Brión</i>	2000	Eduardo Fra Molinero	Defensa de Ferrol contra os ingleses
<i>Teatro de Cámara</i>	1995	Carlos Freire Pérez	Diversos personaxes da historia universal
<i>A proclama</i>	1996	Xosé Lois García	As guerras carlistas
<i>De trobas e casorios</i>	1998	Belén Roca Fortúnez	Os trobadores medievais
<i>Nocturno de dragón</i>	1994	Bruno Bernardo e D. González Lourenzo	A chegada do Apóstolo a Galiza e Compostela

<i>O ensaio</i>	2001	M. Riveiro Loureiro	Episodio durante a ditadura franquista
-TEATRO SISTÉMICO			
<i>Agasallo de sombras</i>	1984	Roberto Vidal Bolaño	Rosalía de Castro
<i>Xoana</i>	1985	Manuel Lourenzo	A raíña Xoana a Tola
<i>Prisciliano en Tréveris</i>	1988	Millán Picouto	Prisciliano
<i>Os Rebertes</i>	1990	Agustín Magán	Revoltas irmandiñas
<i>A rúa das Balconadas</i>	1990	M. de Santiago “Kukas”	Idade Media
<i>María Soliño</i>	1990	Xosé Manuel Pazos Manuel	María Soliño e a Inquisición
<i>As actas escuras</i>	1992	Roberto Vidal Bolaño	Achado das reliquias do Apóstolo
<i>María Soliña</i>	1994	Millán Picouto	María Soliña
<i>Raiñas de pedra</i>	1994	Cándido Pazó	Inés de Castro e a súa irmá Xoana
<i>Doentes</i>	1997	Roberto Vidal Bolaño	Represión ditadura franquista
<i>Unha noite no pórtico</i>	1997	M. de Santiago “Kukas” <i>do Paraíso</i>	Varios fitos da historia galega
<i>Mar revolto</i>	2001	Roberto Vidal Bolaño	Asalto do trasatlántico Santamaría

ESPECTÁCULOS HISTÓRICOS ESTREADOS, AÍNDA QUE NON EDITADOS

- *Follas Novas* de Dorotea Bárcena, texto estreado en 1985.
- *Historia de Neera* (1989) e *De picas, cruces e carabelas* (1992) de Roberto Salgueiro.
- *A Mostra. Travesía 92*, de Cándido Pazó, tamén de 1992.
- *Os irmandiños*, texto creado por Lucho Penabade para un espectáculo de rúa que realizou a súa compañía, *Os Quinquilláns* (1998).

- *Ad Medullium* de Tareixa Campos (1994).
- *Tres fontes, tres pontes* de Begoña Muñoz Saá, texto base para un espectáculo de rúa estreado en 1999.
- *O lapis do carpinteiro*, adaptación da novela homónima de Manuel Rivas que serviu para o espectáculo estreado por Sarabela Teatro no ano 2000.
- *Castelao, sempre*, texto baseado na vida do autor rianxeiro a partir da dramaturxía de Arturo López para o espectáculo da súa compañía Espello Cóncavo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS DE OBRAS ANALIZADAS

- Álvarez Giménez, E. (1984): Álvarez Blázquez, X. (ed.) *Mari-Castaña. Unha revolta popular* (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 50).
- Amor Meilán, M. (1890): “*Men Rodríguez Tenorio*”, *A Monteira*, 25: 194-195.
- Cabanillas, R. / Villar Ponte, A. (1926): *O Mariscal* (A Coruña: Lar).
- Cabanillas, R. / Lorenzo, A. de (1956): *Macías o Namorado. Poema escénico* (Vigo: Galaxia).
- Carré Alvarelos, E. (1921): *Macías, o namorado. Monólogo en verso* (A Coruña: Imprenta Roel).
- Casas, A. de las (1929): *A morte de Lord Staüler* (Santiago de Compostela: Nós).
- Cortezón, D. (1970): *Prisciliano* (Vigo: Galaxia).
- Cortezón, D. (1974): *Xelmírez ou a groria de Compostela* (Bos Aires: Nós).
- Cortezón, D. (1978): *Os irmandiños* (Sada: Edicións do Castro).
- Cortezón, D. (1981): *Pedro Madruga* (Sada: Edicións do Castro).
- Cortezón, D. (1986): *Castelao ou a paixón de Galiza. I. O animador de ilusións* (Sada: Ed. do Castro).
- Cortezón, D. (1989): *Castelao ou a paixón de Galiza. II. As árbores e os xuncos* (Sada: Ed. do Castro).

- Cortezón, D. (1996): *Castelao ou a paixón de Galiza. III. Intermezzo bufó* (Madrid: A-Z Ediciones).
- Cortezón, D. (1997): *Castelao ou a paixón de Galiza. IV. O pudor e a angustia* (Madrid: A-Z Ediciones).
- Cortezón, D. (1999): *Xelmírez ou a gloria de Compostela* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Cortezón, D. (2002): *Os irmandiños* (Vigo: Xerais).
- Cortezón, D. (2003): *Prisciliano* (A Coruña: La Voz de Galicia).
- Cotarelo Valledor, A. (1984): Herrero Figueroa, A. (ed) *Hóstia*, en *Teatro histórico e mariñeiro. (Hóstia, Beiramar e Mourenza)* (Sada: Ed. do Castro).
- Cotarelo Valledor, A. (1996): *Hostia* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Cova, X. (2002): *María Pita*, en Sanmartín Rei, G. (ed.) *O teatro de Xanda Cova. La Galiciana e María Pita* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”).
- Cunqueiro, Á. (1980): *Palabras de víspera*, en *Obras completas*. Tomo I (Vigo: Galaxia).
- Cuveiro Piñol, X. (1897): *Pedro Madruga* (Pontevedra: La Opinión).
- Cuveiro Piñol, X. (1988): López, M. T. / Dobarro, X. M. (eds.) *Pedro Madruga* (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 70).
- Fernández Teixeira, M. M. (1992): *Farsa de Bululú. Unha vez foi o trebón* (Santiago de Compostela: El Correo Gallego).
- Fra Molinero, E. (2000): *1800. A Batalla de Brión* (Ferrol: Concello de Ferrol).
- Freire Pérez, C. (1995): *Teatro de cámara* (A Coruña: Fontel).
- González, L. / Bernardo, B. (1995): *Nocturno de dragón*, en VV.AA.: *Sempre no camiño. Primeiro concurso de obras teatrais inéditas Camiño de Saniago. III. Obra de Teatro Escolar / Obra de teatro de Marionetas ou Monicreques* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Lourenzo, M. (1991): *Xoana* (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 91).

- Magán, A. (1988): *Alias Pedro Madruga. Mesmo semellaban bruxas (Retábulo tráxico de meigas e inquisidores)* (Sada: Ed. do Castro).
- Magán, A. (1993): *Os rebertes* (Vigo: Xerais).
- Otero Pedrayo, R. (1966): “*Na noite nai do abrente*”, en *O espello na serán*: 215-217 (Vigo: Galaxia).
- Otero Pedrayo, R. (1973): “*Noite compostelá*”, *Grial*, 40: 187-205.
- Otero Pedrayo, R. (1976): *O desengano do prioiro ou o pasamento da alegría co grande auto epilogal e xusticieiro dos fêretros de Floravia* (Vigo: Castrelos).
- Otero Pedrayo, R. (1985): *Rosalía* (Vigo: Galaxia).
- Otero Pedrayo, R. (2001): *Rosalía* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia). Versión de Roberto Vidal Bolaño.
- Pazó, C. (1994): *Raiñas de pedra* (Vigo: Xerais).
- Pazos Varela, X. M. (1998): *María Soliño. Crónica de Pantagruel*, en *Revista Galega de Teatro*, 18. Separata.
- Picouto, M. (1994): *María Soliña* (Ourense: Concello de Ourense).
- Picouto, M. (1995): *Prisciliano en Tréveris* (Ponferrada: Edición do autor).
- Queizán, M. X. (1989): *Antígona, ou a forza do sangue* (Vigo: Xerais).
- Roca Fortúnez, B. (1998): *De trobas e casorios* (Ferrol: Ateneo Ferrolán).
- Salinas Rodríguez, G. (1891): *A Torre de Peito Burdelo. Drama hestórico n'un auto y-en verso* (A Coruña: Imprenta e Estereotipia de V. Abad).
- Salinas Rodríguez, G. (1984): Freixeiro Mato, X. R. (ed.) *A Torre de Peito Burdelo* (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 104).
- Santiago “Kukas”, M. de (2000): *Unha noite no pórtico do Paraíso. A culpa foi de Mozart. A rúa das Balconadas* (Vigo: Xerais).
- Seoane, L. (1957): *La soldadera* (Bos Aires: Ariadna).
- Seoane, L. (1996) González, M. F. / Requeixo, A. (eds.) *A Soldadeira* (Sada: Ed. do Castro).

- Vidal Bolaño, R.(1992): *Agasallo de sombras* (Santiago de Compostela: El Correo Gallego).
- Otero Pedrayo, R. (1997): *As actas escuras*, en Lourenzo, M. / Rodríguez Ruibal, E. / Vidal Bolaño, R.: *O circo da medianoite. Maremia. As actas escuras* (Vigo: A Nosa Terra).
- Otero Pedrayo, R. (1998): *Doentes* (A Coruña: Deputación da Coruña).
- Otero Pedrayo, R. (2001): *Mar revolto* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

OUTROS TEXTOS ANALIZADOS

- Amor Meilán, M. (1897): *Pedro Madruga. Leyenda* (Madrid: González e Hijos editores).
- Cabanelas, L. E. (2001): *Confesiões do Mariscal Pardo de Cela* (Vigo: Ir Indo).
- Casas, Á. de las (1934): “Sabel”, *Nós*, 122: 24-27.
- Cejudo Álvaro, X. / Pardo López, C. (1994): *O ceo de pedra*, en VV.AA.: *Sempre no camiño. Primeiro concurso de obras teatrais inéditas Camiño de Saniago. I. Obra de teatro profesional* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Chao, R. (1999): *Camiño de Prisciliano* (A Coruña: Espiral Maior).
- Chao Rego, X. (1999): *Prisciliano: Profeta contra o poder* (Vigo: A Nosa Terra).
- Lamas Carvajal, V. (1998): García Negro, M. P. (ed.) *Poesía galega* (Sada: Ed. do Castro).
- Leiras Pulpeiro, M. (1970): Franco Grande, X. L. (ed.) *Obra completa* (Vigo: Galaxia).
- Lourenzo, M. (1997): *O circo da medianoite*, en Lourenzo, M./ Ruibal, E. R./ Vidal Bolaño, R.: *O circo da medianoite. Maremia. As actas escuras* (Vigo: A Nosa Terra).
- Murado, M. A. (1994): *A grande noite de Fiz* (Vigo: Xerais).

- Murado, M. A. (1995): *Historias peregrinas* (Lugo: Tris-Tram).
- Otero Pedrayo, R. (1966b): “O diálogo de Merlín e a raíña Lupa”, en *O espello na serán*: 291-294 (Vigo: Galaxia).
- Queizán, M. X. (1984): *Amantia* (Vigo: Xerais).
- Otero Pedrayo, R. (1989): Boullón Agrelo, I. / Tato Plaza, F.R. (eds.) *Teatro de máscaras* (Vigo: Galaxia).
- Rodrigues Fernandes, J. R. (1989): “O Mariscal”, *Nós. Revista internacional galaicoportuguesa de cultura*, 13-18: 479-480.
- Ruibal, E. R. (1974): *Zardigot* (Vigo: Galaxia).
- Ruibal, E. R. (1977): *O cabodano* (Santiago de Compostela: Pico Sacro).
- Seoane, L. (1980): *O irlandés astrólogo* (Sada: Castro).
- Seoane, L. (1989): Eiroa, B. / Moure, C. (eds.) *Fardel de eisilado. Na brétema Sant-Iago* (Vigo: Xerais).
- Seoane, L. (1990): Eiroa, B./ Moure, C. (eds.) *As cicatrices. A maior abondamento* (Vigo: Xerais).
- Vaamonde, F. (1912): “A Pardo de Cela”, *Suevia*, 14: 12
- Vicetto, B. (1978) [reimp. facs. da ed. de 1903]: *Los Hidalgos de Monforte* (A Coruña: La Voz de Galicia).
- Vidal Bolaño, R. (1992): *Días sen gloria* (A Coruña: Deputación da Coruña).
- Vidal Bolaño, R. (2000): *A burla do galo* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- Abuín, A. (1999): “A traxectoria teatral de Daniel Cortezón: cara a unha poética do drama histórico galego”, en Cotarelo Valledor, A.: *Hostia*: 77-120 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Abuín, A. / Ruibal, E.R. (2000): “O teatro galego no século XIX”, en *Galicia. Literatura: Os séculos escuros. O século XIX*. Tomo XXXI: 465-485 (A Coruña: Hércules de Ediciones).

- Abuín, A. / Ruibal, E.R. (2000b): “O teatro galego entre 1900 e 1936”, en *Galicia. Literatura: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil. Tomo XXXII*: 279-355 (A Coruña: Hércules de Ediciones).
- Ainsa, F. (1997): “Invención literaria y «reconstrucción» histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Kohut, K. (ed.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*: 111-121 (Frankfurt/Madrid: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt).
- Alonso Montero, X. (1994): *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane* (Vigo: Xerais).
- Álvarez Blázquez, X.M. (1984): “Introducción”, en Álvarez Blázquez, X. M. (ed): Álvarez Giménez, *Mari-Castaña. Unha revolta popular*: 3-5 (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 50).
- Anderson, B. (1996): *Imagined communities* (New York/London: Verso).
- Aristóteles (1999): *Poética* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”).
- Barros, C. (1995): “Ascenso e caída do Mariscal Pardo de Cela”, en VVAA: *Antón Losada Diéguez. 10 anos dun premio*: 85-89 (O Carballiño: Concello do Carballiño).
- Barthes, R. (1957): “Brecht, Marx et l’histoire”, *Le théâtre historique*, monográfico de *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*: 21-25.
- Barthes, R. (1982): “Le discours de l’histoire”, *Poétique*, 49: 13-21.
- Benveniste, E. (1970): “L’appareil formel de l’énonciation”, *Langages*, 17: 12-18.
- Beramendi, J.G. / Núñez Seixas, X. M. (1996): *O nacionalismo galego* (Vigo: A Nosa Terra).
- Berenguer, Á. (1999): “Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998”, en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carabajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 111-128 (Madrid: Visor Libros).

- Bermejo Barrera, J.C. (2000): *Pensa-la Historia* (Vigo: Ir Indo).
- Bernárdez, C.L. / Vieites, M. F. (1996): “Introducción”, en Bernárdez, C. L. / Vieites, M. F. (ed.): Ramón Cabanillas, *Obra dramática*: 9-69 (Vigo: Xerais).
- Boullón Agrelo, A.I. / Tato Plaza, F.R. (1989): “Introducción”, en Boullón Agrelo, A.I. / Tato Plaza, F.R. (eds.): Ramón Otero Pedrayo, *Teatro de máscaras*: 7-33 (Vigo: Galaxia).
- Bourdieu, P. (1991): “Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89: 4-46.
- Braxe, L. / Seoane, X. (eds.) (1989): *Galicia Emigrante (1954-1971)* (Sada: Ed. do Castro).
- Breitholtz, L. (1952): *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution* (Uppsala: Uppsala Universitets Arsskrift).
- Buero Vallejo, A. (1981): “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, 187: 18-21.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1996): “Ficción y discurso histórico”, en Pozuelo Yvancos, J. / Gómez, V.: *Mundo de ficción. Actas del IV Congreso de la A.E.S., Investigaciones semióticas VI*: 95-101 (Murcia: Universidad de Murcia).
- Cabrales Arteaga, J. M. (1986): *La Edad Media en el teatro español, entre 1875 y 1936* (Madrid: Fundación Juan March).
- Cabrera, J. (1992): *La nación como discurso. El caso gallego* (Madrid: CSIS).
- Carballo Calero, R. (1959): “Notas sobor da obra de Ramón Cabanillas”, en Carballo Calero, R. (ed.): Ramón Cabanillas, *Obra completa*: 13-41 (Buenos Aires: Ediciones Galicia).
- Carballo Calero, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia).
- Carvalho Calero, R. (1987): “Pedro Madruga no teatro galego”, *Agália*, 10: 197-205.
- Carvalho Calero, R. (2000): *Escritos sobre teatro* (A Coruña: “Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor”).

- Casanova, P. (2002). *A República Mundial das Letras* (São Paulo: Estação Liberdade).
- Cattaneo, M^a J. (1989): “En torno a cincuenta años de teatro histórico”, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188: 3-14.
- Cochón, L. (ed.) (1985): *Agasallo de sombras de Roberto Vidal Bolaño* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Coleridge, S.T. (1965): “Shakespeare’s english historical plays”, en Barret, C.H.: *European theories of the drama*: 418-419 (New York: Crown Publishers).
- Collingwood, R.G. (1952): *Idea de la historia* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Cuddon, J.A. (1987): “Chronicle play”, en *A dictionary of literary terms*: 120 (London: Penguin Books).
- Carrard, P. (1986): “Récit historique et fonction testimoniale. Les archives de la Grande Guerre”, *Poétique*, 65: 47-61.
- Diago, N. (1994): “Drama e historia: una nueva visión de Hernán Cortés y la conquista de México”, en Meyran, D./ Ortiz, A.: *El teatro mexicano visto desde Europa*: 191-205 (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan).
- Diago, N. (1999): “Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia” en Romera Castillo, J./ Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 251-263 (Madrid: Visor Libros).
- Díaz, X. (1994): *Luis Seoane. A forxa da modernidade* (A Coruña: Vía Láctea).
- Dobarro Paz, X.M. / Rodríguez Gómez, L. (2001): “Ramón Otero Pedrayo e Roberto Vidal Bolaño arredor de Rosalía”, en Ramón Otero Pedrayo, *Rosalía*: 51-124 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Domenech, R. (1979): *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española* (Madrid: Gredos).

- Elfakri, S. (1988): *Le théâtre historique pendant la première moitié du XX^e siècle*. Tese de doutoramento inédita (Paris: Université de la Sorbonne).
- Escudero, J.M. (2000): “El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en La cisma de Inglaterra”, en Pinillos, M.C. / Escudero, J.M.: *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*: 15-37 (Kassel: Edition Reichenberger).
- Escudero, M. (1999): *De la crónica a la escena. Arauco en el teatro del Siglo de Oro* (New York: Peter Lang Publishing).
- Fernández Castro, X.M. (1997): “Cuestións históricas e teóricas en *O Mariscal* de R. Cabanillas e A. Villar Ponte”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1996*: 11-39 (Vigo: Galaxia/Fundación CaixaGalicia).
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2003): *A construción nacional nas novelas de Otero Pedrayo* (Vigo: A Nosa Terra).
- Fernández Prieto, C. (1998): *Historia y novela: poética de la novela histórica* (Pamplona: EUNSA).
- Filipowska, I. (1988): *Le théâtre historique en France (1870-1914)* (Poznan: Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza W Poznaniu).
- Freixeiro Mato, X.R. (1984): “Introdución”, en Freixeiro Mato, X. R. (ed.): Galo Salinas, *A Torre de Peito Burdelo*: 1-5 (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 50).
- García Barrientos, J.L. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis).
- Gómez, A. / Queixas Zas, M. (2001): *Historia Xeral da Literatura galega* (Vigo: A Nosa Terra).
- González, M.F. / Requeixo, A. (1996): “Estudio introductorio”, en Axeitos, X. L. (ed.): Luís Seoane, *A Soldadeira*: 7-40 (Sada: Ed. do Castro).
- González Fernández, Helena (2000): “Literatura galega de muller, unha visión sistémica”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1999*: 41-67 (Vigo: Galaxia/Fundación CaixaGalicia).

- González-Millán, X. (1995): “O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX: un marco de reflexión”, en Casas, A. (coord.): *Tentativas sobre Dieste*: 13-29 (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Gossman, L. (1990): *Between History and Literature* (Cambridge: Harvard University Press).
- Gouhier, H. (1960): “Remarques sur le «théâtre historique»”, *Revue d'esthétique*, XIII, fasc. I: 13-24.
- Hernanz Angulo, B. (1999): “Aproximación a una teoría de la puesta en escena del teatro histórico español (1975-1998)”, en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, E.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 93-109 (Madrid: Visor Libros).
- Herrero Figueroa, A. (1984): “Introducción”, en Herrero Figueroa, A. (ed.): Armando Cotarelo Valledor, *Teatro histórico e mariñeiro*: 11-67 (Sada: Ed. do Castro).
- Hobsbawm, E. / Ranger, T. (eds.) (2002): *La invención de la tradición* (Barcelona: Grijalbo-Mondadori).
- Iglesias Feijoo, L. (1988): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).
- Ínsua López, E.X. (1998): “Introducción”, en Ínsua López, E. X. (ed.): Antón Villar Ponte, *Teatro*: 7-109 (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”).
- Ínsua López, E.X. (2002): *Antón Villar Ponte. Vida, obra, traxectoria cívica e pensamento*. Tese de doutoramento (Inédita).
- Jang, G.S. (1990): *L'utilisation de l'histoire dans le théâtre de Jean-Paul Sartre*. Tese de doutoramento (Inédita).
- Kowzan, T. (1975): *Littérature et spectacle* (Warszawa: Éditions Scientifiques de Pologne).
- Lafaye, J. (1957): “Après le romancero”, *Le théâtre historique*. Monográfico de *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*: 18-20.

- Lawson, J.H. (1995): *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* (Madrid: ADE).
- Lax, F.M. (1999): “Literatura dramática historicista (algunas consideraciones)”, *Primer Acto*, 280: 11-12.
- Lindenberger, H. (1975): *Historical drama. The Relation of Literature and Reality* (Chicago / London: The University of Chicago Press).
- López Carreira, A. (1992): *Os irmandiños. Textos, documentos e bibliografía* (Vigo: A Nosa Terra).
- López Fernández, C. (1978): “O tema do Mariscal Pardo de Cela en Leiras Pulpeiro”, *Grial*, 59: 88-95.
- López Mozo, J. (1999): “¿Por qué escribo teatro histórico?”, *Primer Acto*, 280: 24-25.
- López Pereira, X.E. (1986): “Prisciliano e o seu entorno na visom literária de três galegos: Cotarelo, Cortezón e Queizán”, *Agália*, 7: 261-273.
- López Pereira, X.E. (1987): “Prisciliano, recreación literaria de Armando Cotarelo”, *Grial*, 96: 219-228.
- López Silva, I. (2001): “Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego. De Abrente a *Mar Revolto*”, en Vidal Bolaño, R.: *Mar Revolto*: 47-134 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- López Silva, X. A. (1996): “Algunhas calas en catro textos literarios sobre Prisciliano”, *A Trabe de Ouro*, 26: 237-249.
- Lozano, J. (1987): *El discurso histórico* (Madrid: Alianza Editorial).
- Lourenzo, M. (1996): “A casa de baños dos mitos”, *A Trabe de Ouro*, 26: 251-254.
- Lourenzo, M. / Pillado Mayor, F. (1979): *O teatro galego* (Sada: O Castro).
- Lourenzo, M. / Pillado Mayor, F. (1987): *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Lourenzo, M. / Pillado Mayor, F. (2000): “Documentación”, *Casahamlet* 2: 106-113.
- Lukács, G. (1971): “La novela histórica y el drama histórico”, en Lukács, G.: *La novela histórica*: 103-206 (México: Era).

- Mah, A. (1997): *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*. Tese de doutoramento (Madrid: UNED).
- Máiz Suárez, R. (1997): *A idea de nación* (Vigo: Xerais).
- Martínez de la Rosa, F. (1962): “Apuntes sobre el drama histórico”, en *Obras completas*. Vol. I: 289-291 (Madrid: Atlas).
- Mayorga, J. (1999): “El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado”, *Primer Acto*, 280: 8-10.
- Menéndez Pelayo, M. (1942): Sánchez Reyes, E. (ed.) “El drama histórico”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras completas*. Tomo VII: 31-45 (Santander: Aldus/CSIC).
- Menéndez Pelayo, M. (1942b): Sánchez Reyes, E. (ed.) “La historia considerada como obra artística”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras completas*. Tomo VII: 3-30 (Santander: Aldus/CSIC).
- Mignolo, W. D. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario* (Barcelona: Crítica).
- Miras, D. (1981): “Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia”, *Primer Acto*, 187: 21-23.
- Molino, J. (1975): “Qu'est-ce que le roman historique?”, *Révue d'Histoire Littéraire de la France*, 2-3: 195-234.
- Monleón, J. (1988): “Historia y drama histórico durante la Dictadura” *Estreno*, XIV.1: 5-6.
- Monleón, J. (1998b): “Nación, teatro y nacionalismo”, en VV.AA.: *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique/Teatro y territorios. España e Hispanoamérica (1950-1996)*: 57-68 (Bordeaux: Maison des Pays Ibériques).
- Morawski, K. (1962): *Le théâtre historique moderne en France* (Paris: Académie Polonaise des Sciences / Centre Scientifique à Paris).
- Murguía, M. (2000) [ed. facs. da ed. de 1859]: *La primera luz. Libro de lectura para uso de las escuelas de primeras letras de Galicia* (Vigo: Xerais).

- Murguía, M. (1876): *Historia de Galicia*, Tomo II (Lugo: Imprenta de Soto Freire).
- Murguía, M. (1891): *Historia de Galicia*, Tomo IV (A Coruña: Librería de Eugenio Carré).
- Nicoll, A. (1964): “La boga del drama histórico”, en Nicoll, A.: *Historia del teatro mundial: 785-797* (Madrid: Aguilar).
- Ogando, I. (2002): “¿Por qué la historia en el teatro?”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV: 345-362.
- Oliva, C. (1999): “Teatro histórico en España (1975-1998)”, en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 63-71 (Madrid: Visor Libros).
- Barata, J. Oliveira (1991): *História do teatro português* (Lisboa: Universidade Aberta).
- Barata, J. Oliveira (2001): *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa I* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).
- Ostlund, D. (1997): *The Re-creation of History in the Fernando and Isabel Plays of Lope de Vega* (New York: Peter Lang Publishing).
- Otero Pedrayo, R. (1981): *Ensaio histórico da cultura galega* (Vigo: Galaxia).
- Padilla Mangas, A. (1984): “Realidad histórica y ficción dramática, una aproximación a la producción dramática del tema histórico en el período 1939-75”, *Alfinge*, 2: 191-208.
- Pallarés, P. (1994): “Poemas no fardel dun exiliado”, en VVAA.: *Luis Seoane. Compromiso e paixón criadora*: 101-108 (Vigo: A Nosa Terra).
- Palmás, R. (1994): “Luis Seoane e o teatro”, en Alonso Montero, X.: *Luis Seoane (1910/1979): Día das Letras Galegas*: 151-164 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

- Pavis, P. (1992): "Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico", *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 2: 7-20.
- Pavis, P. (1996): *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Dunod).
- Peiró, J.V. (1999): "Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra", en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 439-449 (Madrid: Visor Libros).
- Pérez-Stanfield, M.P. (1989): "La desacralización del mito y de la historia: texto y subtexto de dos nuevas dramaturgas españolas", *Gestos*, 14: 83-99.
- Peyregne, F. (1991): "La construction du personnage historique. (Essai de synthèse)", en Covo, J.: *La Construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*: 111-120 (Lille: Presses Universitaires de Lille).
- Puente Samaniego, P. (1988): *A. Buero Vallejo. Proceso a la historia de España* (Salamanca: Universidad de Salamanca).
- Rabunhal Corgo, H.M. (1988): "Galo Salinas no teatro galego", *Agália*, 14: 139-156.
- Rabunhal Corgo, H.M. (1994): *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Ragué-Arias, M.J. (1999): "Cataluña: textos y representaciones", en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 205-220 (Madrid: Visor Libros).
- Rebello, L. F. (1997): "Drama histórico", en Buescu, H.: *Dicionário do romantismo literario português*: 138-139 (Lisboa: Caminho).
- Ríos Carratalá, J.A. (1999): "El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998)", en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 191-203 (Madrid: Visor Libros).

- Rodríguez Méndez, J.M. (1999): “Mi teatro historicista (la interpretación histórica de mi teatro)”, en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 39-48 (Madrid: Visor Libros).
- Romera Castillo, J. (1999): “Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José Ma^a Rodríguez Méndez”, en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 141-150 (Madrid: Visor Libros).
- Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F. (eds.) (1999) *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* (Madrid: Visor Libros).
- Romero Tobar, L. (1994): “Marcas del drama histórico”, en VV.AA.: *Panorama crítico del Romanticismo español*: 310-322 (Madrid: Castalia).
- Ruiz Ramón, F. (1978): “Introducción al drama histórico contemporáneo”, en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*: 215-242 (Madrid: Fundación Juan March/Cátedra).
- Ruiz Ramón, F. (1988): “El drama histórico”, en *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*: 165-185 (Murcia: Universidad de Murcia).
- Ruiz Ramón, F. (1988b): “Pasado/presente en el drama histórico”, *Estreno*, XIV.1: 22-23.
- Ruiz Ramón, F. (1997): *Paradigmas del teatro clásico español* (Madrid: Cátedra).
- Said, E. W. (1996): *Cultura e imperialismo* (Barcelona: Anagrama).
- Salinas Portugal, F. (2003): “O Escravo: literatura de fundação”, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 8 (cape verde language, literature & music): 41-60.
- Salinas Rodríguez, G. (1995): *Memória acerca da dramática galega* (A Coruña: Elsinor Teatro).

- San Vicente, F. (1996): “Continuidad del drama histórico”, en García de la Concha, V.: *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*: 384-399 (Madrid: Espasa Calpe).
- Sanmartín Rei, G. (2002): *O teatro de Xan da Cova* (La Galiciana e María Pita) (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”).
- Seoane, L. (1980): *Esquema de farsa. Cara un teatro popular galego* (A Coruña: *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 11).
- Serrano, V. (1998): “El teatro histórico de José Sanchis Sinisterra en la frontera de los tiempos”, en *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique/Teatro y territorios. España e Hispanoamérica (1950-1996)*: 71-81 (Bordeaux: Maison des Pays Ibériques).
- Sommer, D. (1993): *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (Bekery: University of California Press).
- Spang, K. (1998): “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, en Spang, K.: *El drama histórico. Teoría y comentarios*: 11-50 (Pamplona: EUNSA).
- Spang, K. (ed.) (1998): *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA).
- Stegagno Picchio, L. (1964): *Storia del teatro portoghese* (Roma: Edizioni dell’Ateneo Roma).
- Suárez, M.P. (1999): “El teatro histórico francés y su representación en España”, en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 645-659 (Madrid: Visor Libros).
- Szondi, P. (1994): *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (Barcelona: Destino).
- Tato Fontaíña, L. (1997): *Teatro galego 1915-1931* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Tato Fontaíña, L. (1999): *Historia do teatro galego*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.

- Tato Fontaíña, L. (2000): “El teatro desde 1936”, en VVAA: *Galicia. Literatura: A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. Tomo XXXIII: 443-509 (A Coruña: Hércules de Ediciones).
- Thiesse, A.M. (2001): *La création des identités nationales. Europe XVIII^e–XX^e siècle* (Paris: Seuil).
- Todorov, T. (1988): “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, M. A.: *Teoría de los géneros literarios*: 31-48 (Madrid: Arco).
- Ubersfeld, A. (1981): *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2* (Paris: Éditions Sociales).
- Ubersfeld, A. (1996): *Lire le théâtre 1* (Paris: Belin).
- Unzueta, F. (1996): *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica* (Lima/Bekerley: Latinoamericana Editores).
- Vasco de Aponte (1992): *Pedro Madruga y las principales Casas de Galicia* (Santiago de Compostela: El Correo Gallego).
- Vesteiro Torres, T. (1898): “Inés de Castro Valladares”, *Follas Novas*, 58: 1-2.
- Vesteiro Torres, T. (1898): “Prisciliano”, *Follas Novas*, 56: 1-2.
- Vicetto, B. (1979) [reimp. facs. das edicións de 1866 a 1872]: *Historia de Galicia*. Tomo I-VI (Lugo: Alvarellos).
- Vieites, M.F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Vieites, M.F. (1998): *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y analogía* (Madrid: ADE).
- Vieites, M.F. (2001): “Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo”, *Boletín Galego de Literatura*, 25: 51-90.
- Vilavedra, D. (1996): “O contexto”, en Armando Cotarelo Valledor, *Hostia*: 55-77 Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Vilavedra, D. (1999): *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia).
- Vilches de Frutos, M.F. (1999): “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”, en Romera

Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 73-92 (Madrid: Visor Libros).

Villanueva, D. (1991): "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", en Villanueva, D.: *El polen de ideas*: 115-130 (Barcelona: PPU).

Villar Ponte, A. (1916): "O 17 de nadal do 1483. Non esquezamos a nosa historia. Cando morreron as liberdades gallegas", *A Nosa Terra*, 4: 1-2.

Villar Ponte, A. (1970): *Pensamento e sementeira* (Bos Aires: Ediciones Galicia).

Villares, R. (2001): "A historia de Galicia na obra de Otero Pedrayo: terra e memoria", *Raigame*, 12: 29-37.

Villegas, J. (1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books).

Villegas, J. (1992): "La reescritura de la historia del teatro y los programas de educación secundaria", *Estreno*, XVIII.1: 37-42.

Villegas, J. (1999): "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia", en Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F.: *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*: 233-249 (Madrid: Visor Libros).

ÍNDICE

1.	CONSIDERACIÓNS XERAIS	11
	1.1. Sobre literatura e historia	11
	1.2. Sobre as características do texto dramático	21
	1.3. Sobre a finalidade última: o teatro histórico en Galiza	24
	1.4. Sobre a periodización do teatro galego	25
	<i>O teatro precursor</i>	29
	<i>A dramática rexionalista</i>	30
	<i>A dramática nacionalista</i>	31
	<i>Teatro no exilio</i>	31
	<i>Teatro dende 1952 até 1980</i>	32
	<i>O teatro dende 1980 até os nosos días</i>	39
	<i>Concluindo...</i>	45
2.	QUE É TEATRO HISTÓRICO? DEFINICIÓN E DELIMITACIÓN	47
	2.1. Definición temático-argumental	48
	2.2. A forma do teatro histórico depende da concepción da historia	50
	2.3. Frecuencia da historia no teatro	52
3.	CARACTERIZACIÓN TEÓRICA	61
	3.1. Fidelidade ao discurso histórico	62
	3.2. O distanciamento temporal	78
	3.2.1. É posíbel o teatro histórico do presente?	79
	3.2.2. Mais, canta distancia?	83

3.3.	Os temas do teatro histórico	84
3.4.	A adscripción a un discurso histórico propio	86
4.	CARACTERIZACIÓN ESTRUCTURAL DO TEATRO HISTÓRICO	93
4.1.	A acción	94
4.1.1.	A presentación da historia	95
4.1.2.	A lingua	98
4.1.3.	A construción da fábula histórica na acción dramática	110
4.2.	O tempo	111
4.2.1.	Tempo histórico e tempo mítico	118
4.2.2.	Interferencias temporais: futuro e anacronismos	123
4.3.	O espazo	133
4.3.1.	A escenografía	136
4.4.	Os personaxes	144
5.	AS FUNCIONS DO TEATRO HISTÓRICO	153
5.1.	A conformación nacional	158
5.2.	Revisión da historia	188
5.3.	Humanización da historia	207
5.4.	Outras motivacións extraliterarias	210
APÉNDICE: Textos históricos na literatura dramática galega		213
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		219
	Corpus de obras analizadas	219
	Outros textos analizados	222
	Bibliografía pasiva	223



IN MEMORIAM DE
MANUEL MARÍA,
POETA.

(Outeiro de Rei, 1929 - A Coruña, 2004)

LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA
(Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR
(Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNIO DE MEDO E MORTE
(Edición de Emilio Xosé Insua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST
(Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA
(Edición bilingüe de Fernando Muñoz)
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES
(Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS)
(Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS
(Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO
(Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO
(Edición de M^a Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA
(Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretti Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA E MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO
(Edición de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL
(Edición de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO
(Edición de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOINS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
23. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA
(Edición de Eisenhower Moreno)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO
(Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M^a Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FÍGADOS DE TIGRE
(Edición de Carme Fernández Pérez-Sanjulián)
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES
(Edición de Xoán Carlos Lagares)
20. Manuel María: EDIPO
(Edición de Miguel A. Mato Fondo)
31. Eugène Labiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA
(Edición bilingüe de Ana Luna Alonso)
32. Manuel Lourenzo: INSOMNES
33. Cándido A. González: ¡MAL OLLO!...
(Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato Fontañá)
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA E CONSTRUCCIÓN NACIONAL