

COMO SE CONSTRUI UNHA OBRA DRAMATICA. UN FAUSTO TEATRAL GALEGO

AURORA MARCO

Universidade de Santiago

Introdución

Hai un ano escasamente, e xustamente por estas datas, andábamos às voltas co teatro de Tomás Barros. Naquela altura enfrentábase-nos coa produción dramática deste escritor cuxa obra é pouco coñecida e lida. Porque Tomás Barros Pardo (Toledo, 1922 - A Coruña, 1986) é, talvez, máis coñecido como poeta dentro da súa actividade literaria e, desde logo, como pintor, facetas estas que están estreitamente vinculadas na súa obra, como xa tivemos ocasión de pór de relevo nun traballo de próxima publicación¹.

Barros, como home de profundas inquietudes culturais, dedicou ao teatro muita atención a vulgar polas obras escritas, entre as publicadas e inéditas, que totalizan un número abondo significativo: dezaoto pezas que saíron da súa pluma, dez en castellano e oito en galego. Para sermos máis exactas serían dezasete porque dúas obras, **Fausto 1943** (en castellano) e **Fausto, Margarida e Aqueloutro** (en galego), ambas as dúas inéditas, son, en realidade, dúas versións dun mesmo tema. É máis, a versión galega do mito fáustico, segundo nota manuscrita do autor, con modificacións de todo tipo que afectan sobretudo à estrutura da obra —menos ao contido— anula o orixinal castellano, segundo teremos ocasión de comentar nesta exposición dedicada, como indica o título da ponencia, ao tratamento do mito Fausto no teatro galego.

Mas cumpre indicar, antes de introducirmo-nos na análise desta(s) obra(s) e na confrontación dos dous orixinais, que a preocupación do escritor polo teatro non se limita só à faceta de criazón. Tamén se aproximou ao tema desde o ensaio² e a poesía³.

Para situarmo-nos en contexto non estaría de máis, pensamos, apuntar algunhas ideas mui xerais sobre o teatro de Barros que ten, a noso ver, dúas características que o fan especialmente atractivo para o leitor/espectador: é un teatro de compromiso, entendendo o termo no sentido dunha tomada de conciencia por parte do autor dos problemas do ser humano como individuo e como integrante dunha colectividade. A este respecto cumpre ter en conta un aspecto apuntado por Estelle Irizarry, estudiosa da súa obra: Barros foi un escritor de orientación filosófica que empregou a literatura como

¹ "Unha lectura de *O veo de Maya*. Propostas didácticas". Premio Tomás Barros, 1991. En prensa, *Cadernos da Escola Dramática Galega*.

² *Teatro y abstracción*. Inédito.

³ A obra *A imagen y semejanza* contén un apartado "La vida en escena" con poemas que tratan o tema teatral en clave poética ("Los actores no pueden ver la obra", "La máscara", etc)

método⁴. Pois ben, a segunda característica a que nos queremos referir ten muito a ver con este aspecto citado. Con efecto, este escritor-filósofo que nos transmite através das suas pezas dramáticas unha série de mensaxes (xustiza, liberdade, solidariedade), de preguntas para as que busca resposta diante da opresión, da inxustiza, da incomunicación humana, da soedade... fai-no conxugando a expresión destas ideas coa arte (literatura/pintura), de tal xeito que as suas obras, sen perder de vista ese compromiso que el cria necesaria na arte⁵, tampouco non deixan de parte os valores estéticos inherentes à obra literaria. Alén diso, o autor coñecía ben a técnica cénica, ao que, sen dúbida, contribuiu a súa actividade pictórica, pois o teatro, un médio en que os aspectos visuais teñen tanta importancia, precisa de bons autores que ademais teñan en conta que o fin primordial de toda obra dramática é a súa subida às táboas. A este respecto a obra que hoxe imos comentar é enormemente reveladora e ilustrativa porque nas dúas versións que manexamos para à análise (embora a versión definitiva a termos en conta sexa a galega, segundo intención expresa do autor), este aspecto salienta de maneira clara: **Fausto 1943** é literatura, **Fausto, Margarida e Aqueloutro** é teatro. O próprio autor deveu ser consciente disto ao refacer, retocar, suprimir, modificar total ou parcialmente, engadir, precisar e matizar unha série de facetas que melloran notavelmente o texto primitivo (en castellano) nos seus aspectos, digamos, técnicos, aínda que non só.

Mas, tras este preámbulo necesario, cremos, para contextualizar, imos pasar à xéne-se desta obra dramática, a derradeira de Tomás Barros, que consideramos a máis lograda do escritor e nisto coincidimos co profesor Rodríguez López-Vázquez que nun artigo sobre Barros afirmaba ser esta a súa obra dramática máis importante e complexa⁶.

OS DOUS TEXTOS

É absolutamente imprescindible coñecer a primeira versión do **Fausto 1943** para poder analizar o que o autor quixo que fose a versión definitiva, **Fausto, Margarida e Aqueloutro**. En nota manuscrita da propia mao do escritor lemos: "*A versión en galego é esta obra modificada totalmente. É moito mellor. Polo tanto anula iste orixinal.*".

Con efecto, a versión galega é moito mellor. En canto às modificacións afectan especialmente no que ten a ver coa concepción teatral, coas resolucións técnicas que o autor adopta para unha obra pensada tendo en mente un público espectador. En función da súa materialización cénica, pensamos, Barros modificou unha série de aspectos: menor extensión do drama porque deveu ser consciente dos límites temporais que impón a recepción dun espectáculo, daí a supresión de longos parlamentos inecesarios que foron substituídos por diálogos curtos, áxeis, nun sistema de réplicas e contraréplicas.

⁴ "Imágenes e imaxinacións filosóficas en Rafael Dieste y Tomás Barros", *Lenguaje y textos*, A Coruña, 1991, páx. 93-101

⁵ "Mi poesía y mi pintura puede decirse que discurren por los mismos rumbos. Entiendo que la pintura debe estar comprometida con la realidad". Estas respostas á pregunta de se cria na pintura compromiso que lle formulou un xornalista, é evidente que se poden estender ao resto da súa produción literaria. (*Faro de Vigo*, 7 de marzo de 1970).

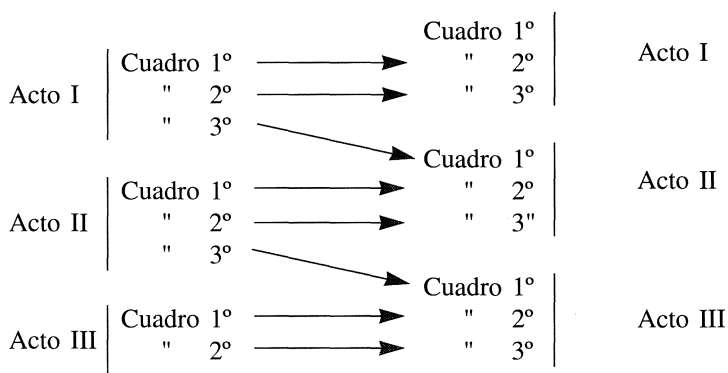
⁶ "Una revisión necesaria", *La Voz de Galicia*, 3 de xuño de 1990.

plicas que conferen à obra maior dinamismo e son de maior eficacia dramática; modificacións dos finais de actos ou cuadros buscando na versión galega o que na primitiva non se lograba: a expectación, a sorpresa, a intriga; finais concebidos, en algunha ocasión, cunha dinámica plástica como o que fecha a obra. Outras modificacións afectan às personaxes: dúas que non teñen realmente unha función clara na obra desaparecen. Mas tamén acontece o caso contrario: creación de dúas novas figuras, estas si cunha función ben definida no drama, como teremos ocasión de comprobar. Os perfís das personaxes perden nitidez, son máis ambíguos. Non fica cuase todo aclarado, como na versión primeira. Mas, en termos xerais, o cotexo dos dous textos que se conservan mecanografados permite-nos apreciar a fidelidade, no que di respecto à fábula, ao texto primitivo, de tal xeito que non cremos diferisen a(s) posíveis lectura(s) das dúas versións. A única diferenza radica a noso ver en que o primeiro texto ten pouca virtualidade dramática. As diferenzas entre a versión primeira e a segunda, pensada claramente en función da súa representación, condicionan o texto e orixinan discursos diferentes, como se percebe na análise comparativa entre ambas versións, aspecto a que teremos ocasión de referir-nos ao final da ponencia.

Cuanto à estrutura da obra na versión primitiva de tres actos e oito cuadros hai, simplemente, un cambio na numeración, porque a versión galega engade *ex-novo* o cuadro 1º do Acto I. De tal xeito que a configuración fica así:

Fausto 1943

Fausto, Margarida e Aqueloutro



Cumpra xa entrar no Fausto 1943 (en adiante F.). Non podemos precisar con exactitude cando foi escrita. Desde logo antes de 1960 porque na portada do texto figura o anterior domicilio do escritor que se trasladou de morada aquel ano. Non sería moi aventurado pensar que foi composta a fins da década dos 40 ou comezos do 50. En todo caso nunha etapa en que Barros estaba máis volcado na poesía e na pintura. O cultivo do xénero teatral, aínda que iniciado en 1955 con **Panteón familiar**, desenvolveu-se fundamentalmente a partir dos 70. Iso explica a evolución notoria do escritor en relación coa concepción teatral que en *Fausto, Margarida e Aqueloutro* (en adiante F.M.A.) revela unha madurez que non había no texto primitivo. Para alén das melloras evidentes que introduciu, achou a solución para algúns problemas de difícil

resolución técnica, como é o caso do cuadro 1º do III Acto (na versión galega, cuadro 2º) tras o suicidio de Margarita, onde aparecían cenas retrospectivas esvaídas e irreais, dificilmente trasladábeis às táboas, como esa viaxe de ciencia-ficción através do interior de Margarita morta en procura do corazón que deixara de latexar e que Fausto, convertido en improvisado ciruxano-mago, quer volver à vida. Unha cena de doada resolución através de secuencias cinematográficas (o que por certo nos fai lembrar un filme que vimos hai uns vintecinco anos intitulado, se non nos falla a memoria *Viaxe alucinante*). Mas o escritor, talvez consciente destas dificultades e mesmo da truculencia que leva consigo esta cena, decidiu suprimir. Por iso en lugar da mesa de operacións en que Fausto oficiaría de ciruxano con dous cenários separados por un pano de fondo (que se elevaría no momento oportuno dando lugar a un apagón de luz) modifica a proposta cénica na versión galega o que fai inecesario ese escuro. Agora xa non se trata de resucitar a Margarida. A mesa de operacións é substituída por un féretro que se ve tras unhas cortinas translúcidas e non son precisos dous decorados. Este é un exemplo, hai mais, do tipo de modificacións introducidas no texto galego.

FAUSTO 1943

Dado o carácter inédito de ambos os textos, a aproximación crítica a F.M.A, versión definitiva, conforme xa indicamos, fai que nos sintamos obrigadas a dicir, aínda que sexa brevemente, dúas palabras a propósito deste F. de onde arranca F.M.A.

Estruturada en tres actos e oito cuadros situa a acción en 1943 no período que precede à primeira explosión nuclear experimental e reproduce “ocasionalmente” algunhas circunstancias como as acontecidas nos laboratorios de Os Álamos. Quixo o autor desvirtuar toda posíbel localización porque o que lle interesaba realmente era plantexar unha situación que se pode dar en calquer país onde aparecen disidencias e pon o caso de Rusia con André Sajarov, Yuri Orlof ou Anatole Scharanski. A peza articula-se sobre a estrutura coñecida do mito de Fausto que tanta fortuna tivo na literatura e tamén en outras artes como a pintura e a música, coas disemellanzas lóxicas que se derivan das distintas épocas en que se escribeu. Mas os elementos característicos e os actores do drama faustiano recoñecen-se de inmediato.

O elenco de *dramatis personae* é o que segue:

FAUSTO, un físico, un sábio moderno que dirixe o Laboratorio Científico de Investigación Nuclear, ten ao seu lado a MARGARITA, secretaria particular, e a dous colaboradores, CRISANTO Velpeau e GERMÁN Tieck. O Ministerio de Defensa está a preparar a aprobación do novo Programa Termonuclear. Os científicos, por razóns éticas, vian con desagrado o proxecto (a explosión experimental da 1ª bomba atómica) e queren boicoteá-lo para evitar que se leve a termo porque as novas armas tiñan unha potencia destrutora ilimitada e supuñan un perigo para a Humanidade, a non ser que se garantise que o esforzo e traballo dos investigadores se orientaría cara a utilidade pacífica da enerxía atómica. En caso contrario a explosión da bomba podería acarretar a fabricación en serie. Neste entramado diabólico o Doutor Fausto é a peza clave para os proxectos do Ministerio. Ademais de ser absolutamente imprescindible polos seus coñecimentos ten grande ascendente sobre os outros científicos. Por iso hai que

adonar-se da sua conciencia. Para este cometido está RAIMUNDO Turgot (Mefistófeles) que asume à vez o papel de Secretário da Comisión de Enerxía Nuclear e Interventor do Departamento de Investigación Nuclear. Unha muller, Margarida, servirá de cebo. ARCADIO Snefelder, o Inspector do Servicio de Seguridade, é un simples monicreque nas maos de Raimundo. A ironía do autor fica manifesta ao descubrir-nos cal é o seu papel na obra: informar ao Secretário da Comisión, a este novo Mefistófeles, do que este ven de comunicar-lle. TRES DAMAS (as Parcas), 7 EMBOZADOS, un conserxe, ADRIÁN, e un AXUDANTE completan a nómina de personaxes.

Esta versión inicial, de 56 páxinas mecanografadas, retoma-a Barros bastantes anos máis tarde, na década dos oitenta, uns anos antes da súa morte. Trátase agora da versión galega, reducida case à metade en extensión, con un cuadro máis e o mesmo número de personaxes. Dous desaparecen, Germán e o Axudante, o que en nada altera o desenvolvemento do drama porque realmente eran personaxes supérfluas. Entroca a creación de outras dúas novas, Ignacio e Milochka, uns Mefistófeles de segunda fila, dá-lle novos matices ao drama pois reforzan e engrandecen a figura que encarna ao demo, Óscar, e teñen ademais unha función ben definida na obra: con eles se inicia a peza neste cuadro de nova creación e os seus parlamentos serven para introducir os lectores/espectadores no complot que se está a organizar. Tamén, e sorprendentemente, eles figuran xunto a Fausto na cena final da obra, agora convertidos en eventuais salvadores do sábio arrepentido que ía pór fin à súa vida. Teremos ocasión de referir-nos a este final, modificado tamén con relación à primeira versión.

FAUSTO, MARGARIDA E AQUELOUTRO

A acción sitúa-se agora en 1979 no Centro de Investigación Nuclear da URSS. O autor quixo amosar a situación de certos sábios, o xa mentado Sajarov ou Openheimer nos E.U., que entraron en conflito coa Administración pola defensa dos dereitos humanos. Tamén aquí Fausto é o inventor da bomba de hidróxeno que será deportado a Gorky. Barros quixo pór sobre a mesa o drama do sábio moderno que ten unha curiosidade insaciábel por todo, un concepto extremado da dignidade e independencia do investigador que, sen embargo, acabará pondo a ciencia ao servizo do Poder, do dominio e da conseguinte destrución. O resto das personaxes, afora o nome, non teñen variado o seu papel. Hai-nas de nova creación, como xa indicamos. Mas, en sustancia, coas modificacións citadas, a fábula permanece tal cal na primeira versión.

O cuadro comparativo de personaxes é o seguinte:

Fausto 1943

Fausto, Margarida e Aqueloutro

Fausto	Físico. Director Laboratorio Científico	Fausto
Margarita	Secretaría Fausto.....	Margarida
Crisanto Velpeau	Físico. Colaborador de Fausto	Yegor Lendichev
Germán Tieck.....	Físico. Colaborador de Fausto	_____

Raimundo Turgot.....("Mefistófeles").....Oscar Tinguely

Interventor do Depart. de Invest. Nuclear.

Secret. Comisión Enerxia Nuclear do Minist. Defensa.

Arcadio SnefelderInspectorAnatol Nivinsky

Dama 1ª, 2ª e 3ª“Parcas” / “Furias”Dama 1ª, 2ª e 3ª

Embozados 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º..Embozados 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º

Adrián - Conserxe Ilya Tatlín - Conserxe

Ayudante _____

_____ Auxiliar AdministrativoIgnacio Folk

_____ Auxiliar AdministrativaMilochka Kindiakof

A DRAMATÚRXIA DE FAUSTO, MARGARIDA E AQUELOUTRO

Unha historia centrada arredor de Fausto, o científico que vivía entre as catro paredes do seu despacho-laboratorio —o seu mundo— non podía situar-se nun espazo neutral. Por iso, dos nove cuadros, seis están situados neste marco, para insistir na caracterización do protagonista en estreita simbiose con esta sustancia espacial. Iníciase a obra coas dúas personaxes de nova creación, Ignacio e Milochka, cunha cena de grande dinamismo: abren e fechan caixóns, andan ás agachadas para non seren sorprendidos no despacho do Doutor onde están a buscar, a espiar... porque eles, sabemoloxa desde o comezo, están ás ordes de Óscar, o Secretario da Comisión e Interventor e “bailan ao seu son”. Son a axuda que este precisa para que Margarida caia nos brazos de Fausto, “coma un figo maduro”. Entre estes xogos arriscados e comprometedores e os xogos amorosos: bicos, abrazos, cóxegas e bailes, esta parella anticipa algunha das claves da peza: a frialdade do Doutor Fausto, ensumido nos seus experimentos é tal que nen o ritmo cadencioso do corpo de Milochka —que faría perder o sentido a outros homes— sería quen de cambiar a ollada que dirixe ás mulleres, a mesma ollada dun entomólogo para un insecto ou dun filatélico para un selo. Hai que seguir, pois, os consellos de Óscar e non afastar-se nen un chisco do plan premeditadamente trazado para atraír o Doutor. No terreno teatral, o texto deste cuadro cobra o seu sentido total en razón do “non-dito”, do sobreentendido, igual que no resto da obra. A distinta concepción de Barros a respecto da versión primitiva constata-se de maneira clara ao confrontá-las: na primeira todo se anuncia, todo se explica sen deixar nada à imaxinación do lector/espectador.

Con este cuadro novo a intriga está servida. Utiliza-se para o suspense un motivo teatral de grande eficacia: a trampa, o complot. Tecnicamente, portanto, este cuadro dá un xiro considerável. Lembramos que en F. a obra se iniciaba cunha cena mui estática en que aparecía o Dr. Fausto ditando-lle a Margarida, a súa secretaria, unhas notas sobre moléculas diatómicas, orbitais atómicas, antienlazantes, etc. e viñan, a seguir, uns longos parlamentos con dous interlocutores, Raimundo e Arcadio, que practicamente desvelan toda a trama da peza. Este diálogo tamén fica mui reducido na versión galega.

O cuadro 2º, mui alixeirado en canto a matéria textual, abre-se coa presenza no cenário dos dous protagonistas da obra, Fausto e Margarida, en actitude de traballo. Unha súbita aparición de Yegor para entregar-lle uns papeis a Margarida e para fixar unha cita nocturna en lugar alonxado, onde a xente non os poda recoñecer, pon ao leitor/espectador diante dun novo elemento de intriga: colaborador e secretaría de Fausto reúnen-se de cando en vez, intercámbian información, vixian a Fausto. Non se sabe a razón. Están no complot? Este será un dos aspectos mais enigmáticos da obra. Só o final revelará o verdadeiro papel xogado por estas duas personaxes. Coa saída do cenário destas tres figuras, a nova cena con Anatol e Óscar amplia coñecimentos sobre personaxes:

Oscar.- *Nono coñece ben... É un home ceibe si os hai... non se deixa coller en ningún engranaxe ¡si o saberei eu! ¡Non hai diñeiro que o compre!*

Cando nen as honras nen o ouro poden tentar o científico é preciso buscar outro forma de seduci-lo: unha muller agachada no fondo da historia fai a súa aparición, unha muller fermosa, achegada a el. Fausto está nunha idade crítica (noutros momentos precisa-se mais: “climatérica”), non tivo xuventude. Margarita será o engado. E a súa participación no complot pode considerar-se segura: ela deve-lle o posto a Óscar, o Mefistófeles da obra, que tamén sacou au seu pai do cárcere. A caracterización desta personaxe tan importante na peza, nesta primeira aparición, fica xa ben perfilada. Nada se escapa à súa mente diabólica. O cuadro finaliza cun parlamento seu, ben acotado polo autor para acentuar ese carácter maligno: “*Cunha satánica gargallada*”.

A mesma espacialidade para o 3º cuadro deste primeiro acto, o despacho do sábio, onde aparece xa o inicio do conflito. Unha oportuna manobra de Ignácio e Milochka que intercalan na gravación do magnetofón que vai escuitar Fausto unha pasaxe que nada ten a ver co tema, produce a inquietude no físico. Nese momento, en realidade, comeza o drama persoal de Fausto. Entre as ideas einstenianas que relativizan o concepto da matéria, entre as ecuacións diferenciais e os espazos abstractos multidimensionais que reproduce o gravador, aparece unha voz co seguinte recitado: “*Mais a beleza de Ela é imperecedeira, incomprensibre. Cando ti non poidas decir ren dela, somentes entón a verás. Xa que o coñecemento que se ten dela é diviño silencio, inhibición de tódolos sentidos...*”. El só tiña a chave do despacho. O texto reproducido é anaco da “Chave” de Hermes Trimegisto, un libro que estaba a ler Fausto. O final deste cuadro e do acto I é tamén significativo. O diálogo —de certo didactismo— entre Yegor e Fausto ilustra ben o proceder de ambos científicos que lamentan as consecuencias tráxicas do estalido das bombas de Hiroshima e Nagasaki, as ideas desumanizadas do nazismo que fixeron explodir as bombas, o poder sen moral de Hitler, os campos de exterminio... Conscientes de que a produción desas bombas podería provocar a Apocalipse persisten na idea de boicotear o programa Termonuclear de Rearme, aínda que os acusen de traidores. Neste diálogo hai, sen embargo, un elemento de discórdia entre os dous físicos, que se acentuará ao longo da obra: Yegor fala-lle ao Dr. de que está nunha idade climatérica, nunha idade en que “*o ar ten cheirumes azifrosos*”. Esta referencia ao enxofre, polas súas conotacións, e a réplica seguinte de

Fausto: “*Cecais ... chega un intre en que o diaño róldanos a todos... Somentes que eu non penso venderlle a conciencia...*”, estas dúas referencias están anunciando xa o pacto co diaño que se avicinha e que se materializará no acto seguinte.

O acto II desenvolve en plenitude o drama. Através dos bons oficios de Ignácio e Milochka, “Mefistófeles” en acción que seguen as consignas de Óscar, prodúcese unha transformación en Fausto e Margarida. O aniversario da Fundación é o pretexto para reuni-los fora do traballo. Margarida, ataviada cun traxe branco escotado e rechamante, amostrando os seus encantos femininos, é advertida por Milochka da admiración —e desexo— que esperta nos homes. Pola súa parte, Ignácio trata de convencer ao Dr. Fausto de que o “outono” (aludindo à súa idade) fai mais fermosas as cousas que se poden perder. Por iso hai que desafogar-se, hai que espaxerarse e botar unha cana ao ar. As abundantes copas de viño ofrecidas ao Dr. Fausto—o que nos fai lembrar a pasaxe da taberna de Auerbach da lenda faustiana e da obra de Goethe— fan o resto. De apreciar un bon libro “como única cousa estimábel”, o físico pasará a admirar o atractivo da súa secretaría que está, como di, “coruscante”⁷. E, mália a súa resistencia e as súas intención de volver ao traballo acabará recoñecendo: “*¡Hai ebriedades máis fortes cá do viño!*”.

Un prelúdio amoroso de grande intensidade dramática entre Fausto e Margarida dará paso à asinatura do pacto. Mas deteñámonos por un momento nesta cena: Ignácio e Milochka abandonan o palco estratexicamente. Fausto a sós con Margarida repara por primeira vez na muller (“*Sempre estiveches ao meu carón... mais somentes agora me decato...*”). Ensumido na súa contemplación —como unha revelación, como unha epifanía— revolve papeis con grande aturdimiento, busca algo que non encontra... Agora xa non son as fórmulas matemáticas as que ocupan a súa mente senón as maus de Margarida e a súa xuventude. Repara tamén por primeira vez nas flores, esas flores que figuran como elemento da decoración do despacho e que servían a Óscar para colocar micrófonos. É consciente da diferenza de idade que hai entre os dous, do tempo perdido. Pois iso roga a Margarida: “*¿Podes traquerme as primaveiras e o tempo ido? ¿Podes traquerme a miña xuventude esquencida ?*”

En canto a Margarida percebe-se ben o seu estado de turbación através dos signos verbais e xestuais: frases entrecortadas, suspendidas, interrompidas tamén por Fausto na súa conturbación. As acotacións do texto precisan-no: “*evasiva, arredía, atorada, enrubescida, embarazosamente, acañada, acurrada*”. Esta cena, tan lograda, é o prólogo xusto que cumpria a Óscar para levar a cabo a asinatura do pacto. Fausto vai vender a súa alma ao demo. Entra en cena cando sae Margarida que é reclamada por Yegor desde outro despacho. A súa é a visita diária (como Secretario da Comisión e Interventor está en contacto directo cos científicos) que a ninguén pode extrañar. Pero esta vez ven con algo mais: unha paga anticipada para Fausto que ao ver tanto diñeiro comenta: “*¡Menos mal que a cencia está ben retribuída !*”. Coa rúbrica do Doutor, Mefistófeles consumou o pacto. E segue exercitando as súas diabólicas artes: recorre ao clásico truco da táctica amorosa insinuando-lle a Fausto que lle regale unha xoia a Margarida.

⁷ Fixemo-nos no adxectivo: *flamexante, ardente, chamexante, fulgurante.*

O cambio de cuadro, o 2º, situa o espectador nun cenário distinto: a sala de estar da casa de Fausto. O cristal do espello do decorado, que a unha certa altura se fará transparente, dará paso às imaxes dun Fausto Xoven que sente piedade e compaixón polo vello Doutor, a quen lle reprocha as ánsias de coñecimento (o drama de Fausto é o drama do coñecimento) e o poder que ese coñecimento entraña, un poder que pode arrasar todo. É a loita contra o fantasma da xuventude perdida, da inocéncia. Hai que cambiar a sabiduría polo amor, simbolizado en Margarida. Esta dupla imaxe de Fausto, mui ben resolta por Barros, co espello que lle devolve a súa imaxe actual e que nun momento se desdibuxa para aparecer o Fausto Xoven, está a representar a dupla natureza do home, a idea que preside o mito de Fausto. É o contraste entre dúas almas: unha sensíbel à beleza do mundo e aos praceres materiais (Fausto Xoven), outra que tende cara o Inalcanzábel (Fausto Vello). Por un lado a natureza e por outro o intelecto. Na escolla entre ambas está o drama de Fausto. Vemo-lo na seguinte cena onde se ten operado ese “rexuvenecimento” do protagonista e o idílio amoroso segue o seu curso: Fausto ve a Margarida por todas partes, “*no balbordo das ondas ou no decorrer das nubes polo ceo*”. Semella achar-se nun estado de felicidade, mas Óscar e os seus coadxuvantes despertan nel a sensualidade:

“*¡Veña á veira godallenta diste río, mais non asulague nil a alma sinxela da súa Margarida!... ¡Divírtase sin obrigas nin remorsos!* (Milochka, “*arrandeando as cadeiras con procacidade*”).

“*¡Eu sei onde alcontrar mullerío dabondo!... ¡E bon viño!* ” (Ignácio)

A historia amorosa ocupa practicamente todo o II acto porque tamén no terceiro cuadro aparecen os dous protagonistas. Un novo elemento tensiona o conflito: os ciumes. A figura de Yegor recobra protagonismo. Dicíamos antes que o enigma rodeaba as súas actuacións. Pois ben, o lector/espectador pode agora descubrir a súa función na obra: é un espia infiltrado que teme que o Doutor se desvie dos seus propósitos. Nota que está tan absorbido polo amor de Margarida que abandona, inclusive, o seu traballo. Yegor será obxecto das iras de Óscar que desconfía del e da carraxe do propio Fausto que non comprende porque se ve polas noites con Margarida. A aumentar o drama dos ciumes que experimenta o vello sábio contribúe, mais unha vez, a figura diabólica da peza, Óscar, que consegue, ao final, sementar a dúbida sobre a infidelidade de Margarida o que provocará a separación de ambos.

O drama precipita-se ao entrar no III acto. Os tres cuadros que o conforman, mais breves, inician-se cunha cena de claras reminiscéncias goethianas: “a noite de Walpurgis”. Barros toma o motivo mas non o desenvolve cenicamente. É, como no drama alemán, a cena de “Mefistófeles no seu reino”, unha noite que se adiviña chea de paixóns e desexos desenfreados en que Óscar introduce a Fausto para embebedar-se nos goces terrenais. O motivo: a non asistencia à Xunta que quer aprovar o Programa Termonuclear. Nada millor que unha sala dun Clube nocturno e tres mulleres de “dubidosa sona” para entreteren o Doutor que perderá a noción do tempo. É preciso que non esperte en toda a mañá seguinte para o cal conta co bon viño, a boa música e os feitiços das tres mulleres. Ademais, as dúbidas sobre a infidelidade de Margarida ficarán aclaradas. O brazaete que Fausto regalara a Margarida adornará o pulso dunha destas mulleres. É a testemuña de que a súa amada estivo nese Clube con Yegor.

Este cuadro 1º do III acto, de grande plasticidade, está mui conseguido. É unha cena deseñada polo pintor Barros. As tres mulleres encargadas de reter a Fausto, como Circe a Ulises, compoñen un grupo semellante às Parcas ou Fúrias que aquí aparecen fusionadas, deidades infernais, fillas da noite. Non se nos escapa o simbolismo do cuadro coa aparición destas deusas: Cloto, Láquesis e Átropos, os tres destinos, *Tria Fata*. Tal como no-las presenta a iconografía así estarán en cena⁸. Óscar, que dirixe a representación, indica-lle o cometido concreto a cada unha delas: Cloto mostrará-lle como os fíos de lá van tecendo a súa vida; Láquesis, a que lle imprime à vida un ritmo intenso, alterará o seu corazón até o punto de chegar ao desmaio polos feitiños da paixón insaciábel e Átropos, a mais cruel, cortará o fío da vida coas súas tesouras arrepiantes. Tamén representarán o papel das Fúrias, criaturas do mundo infernal que simbolizan os remorsos, a culpa transformada en destructividade. Pois ben, elas serán Aleco, Megara e Tisífone que lle farán apurar a copa dos ciumes.

Neste cuadro, con pegadas mitolóxicas e pictóricas, Fausto non ten presenza cénica. Só Óscar e as tres mulleres están a preparar a noite de orxia e festa. O pano baixa lentamente xusto no momento en que chega Fausto ao Clube e as tres mulleres volven a compor o cuadro das Parcas. Este final, tan pictórico, anuncia uns acontecementos extra-cénicos. Cando se abre o pano para dar paso ao 2º cuadro, o espectador ficará sen saber que é o que aconteceu esa noite.

Parte do drama, millor diríamos do monodrama particular de Margarida, xa tivo o seu desenlace cando comeza o cuadro 2º do último acto. A protagonista feminina foi cobrando forza ao longo da obra, embora a súa presenza cénica non sexa demasiado relevante nen teña demasiada participación na acción. Ten-se dito que o drama é acción, mas non hai que entender isto no sentido de actividade física, de movemento, claro está. En relación con Margarida, se a súa presenza no palco cénico fica algo embaciada en contraste coa de outras personaxes, as súas mesmas actitudes e calculados siléncios funcionan tamén dramaticamente.

Neste cuadro informa-se do suicidio de Margarida, da detención de Yegor por alentar unha conspiración, da soedade de Fausto, considerado como un traidor pola súa vinculación à insurrección en complot co estranxeiro. O espectador, sen embargo, terá ocasión de asistir aos últimos momentos da vida de Margarida por medio de imaxes retrospectivas que reproducen unha discusión apaixonada entre os dous amantes. Entre os reproches de Fausto, cego polos ciumes e os lamentos de Margarida, unha acusación: destruíron-se mutuamente. Por iso a secretaría fiel e namorada anuncia, sen desvelá-la, a súa morte: “*¡Lémbrao sempre!... ¡Non voltarás a verme, anque sempre me sentirei vencellada a ti!*”.

Con esta incorporación de imaxes retrospectivas, enlazadas co presente da fábula —que o cinema resolve coa técnica do flash-back— Barros tivo que incluír dous planos do decorado, a fin de poder “representar” os dous tempos: o real, con Fausto e Ignacio dialogando no despacho do primeiro e un 2º plano, con cenas irreais do pasado: Margarida no féretro e 6 embuzados, como un coro de traxédia, a comentar a súa morte. E tamén aquí, neste 2º plano en simultaneidade, unha xanela gótica ofrece as

⁸ As representacións pictóricas máis coñecidas son as de Rubens (Las Parcas hilando el destino de María Médicis) e Goya (“El destino”, pintura negra).

imaxes retrospectivas coa discusión de ambos. Unha cortina transparente, na metade do cenário, é a solución técnica proposta. O efecto das luces, supomos, realzaría un e outro plano, alternativamente. Suprime, pois, Barros a proposta da primeira versión que incluía *un escuro*, o que suporía un corte no médio da representación.

E chegamos ao derradeiro cuadro da obra con Fausto e Óscar face a face. É esta unha secuencia de grande tensión dramática. Os signos de admiración e interrogación, as frases breves e entrecortadas, o intenso martelar nas paredes como fondo acústico, contribúen a criar un clima que vai *in crescendo* até desembocar no que en principio semella o final do drama. Fausto decata-se de que foi utilizado por unha mente diabólica, polo Traficante de Conciencias, como unha peza de xadrez. Óscar, pola súa parte, con gargalladas satánicas ironiza: coa lóxica non se vai a ningures. Fausto, o sábio científico capaz de descubrir as forzas ocultas da natureza non foi quen de sospeitar que existen outras forzas ocultas imponderábeis que rexen o destino do home. Fausto está submetido e só. Mas a súa resposta non se fai agardar: "*O ser derradeiro da conciencia é a liberdade... Ninguén pode aferrollar a liberdade...*". Non cre, portanto, na alienación das consciencias. O home non voltará atrás na súa procura da verdade. Perante o anuncio do novo destino que lle prepara Óscar ve a morte como a súa salvación: "*¡Serei ceibe pra sempre!*". Acha o sentido e a meta da vida: a liberdade. Como no Fausto de Goethe: "*Estar en una tierra libre con un pueblo libre*". Por iso ergue o puñal para afundi-lo no seu corpo.

Este final que non está na primitiva versión podería fechar o drama. Mas o autor introduce un segmento autónomo, unha microsecuencia mui breve, que provoca ambigüidade pois que trastoca os papeis de Ignacio e Milochka, coadxuvantes de Óscar en toda a obra, e agora convertidos en salvadores de Fausto. Son eles, segundo os seus enunciados, uns actores (unha ficción) que precisan da realidade do protagonista para a súa existencia. Opta o autor neste final pola estrutura circular. Esta volta ao comezo simboliza, talvez, o eterno retorno: a expiación de Fausto, liberado da morte por Ignacio e Milochka e deportado a Sibéria⁹. É o drama da rendición que conduce a Fausto à liberación, como ao comezo da obra. E todo isto magnificamente expresado: Fausto "entalado, esvaído"¹⁰, collido das maos de Ignacio e Milochka, cos brazos estendidos fica só no cenário cando estes desaparecen polas portas laterais mentres baixa o pano de vagariño. A plasticidade deste final da obra é mui clara. Pensamos de inmediato nun cuadro mui significativo de Barros: A crucifixión. Acontece que na obra deste escritor o binómio pintura-literatura está estreitamente relacionado, como xa tivemos ocasión de pór de manifesto nun estudo sobre *O veo de Maya*.

Nesta ponencia quixemos amosstrar como Tomás Barros modificou a súa proposta inicial do mito de Fausto, o que deu lugar a diferenzas notábeis na distribución do discurso, na presentación das personaxes e os seus distintos modos de "dicer" os res-

⁹ Unha voz en off, mediante o recurso do altovoce, reclama a súa presenza na Secretaria para recoller os documentos do seu traslado a Gorky.

¹⁰ "Entalado" significa, entre outras cousas, "que se ache entre talas", é dicer, entre unhas táboas que serven para imobilizar osos fracturados comprimindo-os por médio de ligaduras". "Esvaído" alude á idea de desfalecemento. O autor dunha versión española deste drama, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, traduce, a meu ver mui acertadamente, a idea que expresan estas acotacións: "Fausto está entre los dos, cogido de las manos como en un retablo". Este sintagma traduce en palabras o que Barros quixo significar co seu cuadro *La Crucifixión*.

pectivos discursos e, mesmo, no maior esquematismo a respecto do texto primitivo. Mas, para pór fin a este traballo, imos verificar estas diferenzas mediante o confronto dos primeiros cuadros das dúas versións:

O 1º cuadro do Acto I de Fausto 1943, de cuase oito páxinas mecanografadas, condiciona en grande medida a lectura do resto da obra, posto que através dos parlamentos de Raimundo (Óscar-Mefistófeles, na versión galega) e Arcadio (Anatol, o Inspector) cuase toda a trama vai ficar xa desvelada. Os elementos de intriga, fundamentais para atrair e manter a atención do lector/espectador, deixan pouco lugar à imaxinación: anúncian-se e transmiten-se unha série de acontecementos que na versión galega, sen embargo, estarán acertadamente dosificados e introducidos nos sucesivos cuadros a medida que a tensión e o interese do receptor vai *in crescendo*. As mesmas personaxes da peza son obxecto dunha mais ampla información pola ollada semántica que proxecta sobre elas o autor que, por veces, semella estar a narrar, a contar algo, a relatar unha situación. Para alén do tempo presente en que insere o cuadro, as alusións a feitos pasados alleos ao desenvolvemento da acción (a colocación de Margarita, obrigada, por esta circunstancia e por ter liberado a seu pai do cárcere, a ser fiel a Raimundo)¹¹, as reflexións sobre actuacións futuras das personaxes e os seus posíveis cámbios (Dr. Fausto)¹², mesmo unha maior precisión na descripción das personaxes aproximan esta primeira versión do Fausto de Barros a un texto narrativo, mália estar estruturado como peza de teatro. A própria configuración dos parlamentos, algúns moi longos (en consonancia coa extensión do cuadro), con escaso ou nulo dinamismo, contribuen a facer destas primeiras cenas o que podería ser, con variacións mínimas, un capítulo de novela. O para-texto é, en ocasións, dramaticamente supérfluo, non ten funcionalidade no drama porque non está subordinado à acción nen fornece instrucións ao director ou ao actor, é meramente narrativo. Podería servir para completar unha caracterización ambiental ou psicolóxica. Diante dun texto, como o que a seguir transcrevemos, nada nos impediría pensar que estamos perante unha pasaxe de novela:

“Margarita termina de ponerse su chaqueta y sale. Fausto permanece solo revisando papeles sobre la mesa. Cierra unos archivos, guarda unos papeles en un cajón, y, por último, recoge su cartera de mano y sale también. Al poco rato entran Arcadio y Raimundo conversando. Raimundo es un hombre de unos sesenta años, pero revela un carácter muy desenvuelto y oscuramente enérgico; en sus conversaciones pasa fácilmente de la ironía despiadada a la burla jocosa; en todo momento manifiesta un carácter frío y calculador, aún en sus chanzas. Arcadio es aproximadamente de su misma edad y bajo su apariencia importante oculta un carácter ingenuo y que se deja sorprender” (Cuadro 1º do I Acto).

¹¹ Arcadio.- ¿Quiere decir que estará dispuesta a escuchar sus consejos?

Raimundo.-... Un profundo agradecimiento, ya que he sido yo mismo quien le ha dado esta colocación... Y, por si ello fuera poco, he librado a su padre de ir a la cárcel a causa de un malentendido... (Ríe).

¹² Arcadio.- ¿Quiere decir que el Dr. Fausto rechazará las instrucciones del Departamento de Defensa?

Raimundo.- Digamos que se opondrá a su sentido de la Historia...

Arcadio.- ¿Es que acaso prevé Ud. que el Dr. Fausto pueda cambiar de parecer?

Raimundo.- Todo consiste en encontrar la persona que pueda resultar lo suficientemente persuasiva.. (Ríe).
¡Vd. no, desde luego!

Hai neste cuadro elementos extradramáticos: o ar destes diálogos está impregnado de elementos novelescos. E é que, cremos, o punto de partida de ambos os textos é diferente: nesta primeira versión Barros parte da historia, non da cena. Non é que o texto sexa totalmente alleo á estética da representación. Mas, así concebido, tería a súa prolongación natural mais ben no cinema que no teatro, pois a súa teatralidade é extremadamente débil.

O cuadro primeiro da versión galega é totalmente diferente. É, por outra parte, o único de nova factura que Barros inclúe en **Fausto, Margarida e Aqueloutro**. Non se corresponde, como vimos, co cuadro 1º da versión primitiva e isto queremos salientá-lo porque este si que é un cuadro concebido *sub specie theatri*. A perspectiva teatral que Barros imprime a esta nova versión reflecte-se ben nas diferentes estratexias dramáticas, na tipoloxía das cenas, no trazado das personaxes, na utilización dalguns motivos teatrais (a confabulación) ou psicolóxicos (ironía de Óscar) que conseguen criar expectación no lector/espectador. Nunha palabra: na calculada e harmoniosa distribución dos diferentes elementos escénicos. As referencias a acontecementos pasados ou as reflexións que Barros introducira naquel cuadro primitivo desaparecen, dando paso a este novo captado no presente, cunha funcionalidade moi clara: adianta o plantexamento do drama e intensifica a acción criando expectativas.

Através desas dúas personaxes, Milochka e Ignacio, que adquiren grande relevancia do punto de vista estrutural, Barros introduce un elemento de intriga ao anunciar, sen dicir, o que vai constituir parte da trama¹³. Tal como no-los presenta o autor resultan imprescindibles á acción como actantes opostos de Fausto e Margarita e, á vez, adxuvantes de Óscar. A non acharen-se presentes no momento en que Óscar-Mefistófeles entra en cena, esta non tería sentido. A súa presenza no cenário, os seus movementos enchen o palco e, a seren encarnados por un bon actor e unha boa actriz, son personaxes cheias de vida e temperamento.

A súa presentación na acotación inicial pon de manifesto a distinta dinámica teatral que Barros utiliza nesta versión: "*Cando se ergue o teón Ignacio Fock está abrindo e pechando caixós nos arquivos e nas mesas con moita presa. De sútaque, como si escoitara algo, vai agacharse após da cortina do lateral...*". É Milochka a que entra: "*... Camiñando de costas sixilosamente e ollando pra fora, entra Milochka. Niste intre, xurdindo supetamente, Ignacio a colle por detrás tapándolle os ollos e a boca. Forcexean un co outro, ela espavorida.*" O dinamismo da acción está ben plasmado nesta cena inicial através do para-texto e tamén dos diálogos:

Milochka (*Conseguindo berrar*).- ¡Socorro! (*Ignacio a solta rompendo a rir. Ela o recoñece*). ¡Ti sempre tan chocarreiro!

Ignacio.- E ti tan parva e cegatoña coma de costume...

Milochka.- ¿E si escoitaron o berro?

Ignacio.- ¡Vaiche boa! ¡Ninguén fica no edificio! (*A aberta e a leva ao sillón*). ¿Aínda non estás afeitada?

Milochka.- Semellamos trasnos que saen do seu abeiro cando todos vanse...

¹³ Milochka.- Eu sigo matinando que isa muller é desaxeitada... Ise traballo é pra min que teño arrua-llos e máis enmeigamentos...

Ignacio.- O abesullamento ten o seu prezo e a recompensa dos teus bicos...
(*Danse un bico. Il xoga co ila*) ¡Os trasnos non teñen cóxegas!...

Milocka.- ¡Es coma un neno! ¡Sempre xogando!

Como bon dramaturgo, Barros estivo atento à economía de medios que o teatro exige. Daí a fluéncia no diálogo, o ritmo, a extensión do cuadro (apenas chega aos dous fólíos), a evolución da intriga. A teatralidade nesta segunda versión, cuxo primeiro cuadro estamos a comentar, é un factor de “criación”, non de realización. O texto escrito leva-nos xa a criar a situación, é sustáncia teatral. Aquí está a diferenza entre as dúas versións. Por iso o autor decidiu escribir na portadiña do segundo **Faus-to**: “É moito mellor”. Iso foi o que quixemos amosstrar ao longo destas páxinas.