

UNHA LEITURA DE O VEO DE MAYA

PROPOSTAS DIDACTICAS

Introduzón

Co poeta, ensaísta, dramaturgo e pintor Tomás Barros acontece como con outros escritores galegos: é un escritor pouco lido, pouco investigado —a escasa bibliografía de que dispomos é unha boa amostra do que dicemos—, e, polo mesmo, insuficientemente valorizado. Na súa actividade literaria é, sen dúbida, máis coñecido como poeta, porque, a noso ver, a súa dedicazón ao campo do teatro, para alén de estar inxustamente esquecida, sofre, ademais, dos “males” de que está aqueixado o teatro galego. Por outra parte, talvez a faceta de pintor embaciou a de escritor. Sexa como for o certo é que, nesta altura, a non escasa produción dramática de Barros resulta, para un sector abondo maioritario, cuase nos atreveríamos a dicir descoñecida. A esta circunstancia cumpre engadir a escasa fortuna que tivo en relación coa súa subida ao palco, circunstancia esta que non afecta só ao escritor ferrolán, nacido en Toledo. Que saibamos só se representaron **Panteón familiar** en Santiago, en 1956, e **Cos ollos do morto** na Coruña, en 1986, apenas catro meses antes da súa morte. A montaxe do espectáculo que o grupo TESPIS ía facer de **O veo de Maya** non chegou a callar: a estrea estaba prevista para o verán de 1981, coñecíase xa o reparto, iniciáran-se, segundo temos entendido, os ensaios, mas ese momento en que toda peza de teatro deixa de ser simplemente texto dramático para se converter en espectáculo non chegou para **O veo de Maya**. A crítica non se ten ocupado demasiado da produción teatral deste escritor. Se exceptuamos algúns traballos de Estelle Irizarry, algúns artigos xornalísticos por motivo da aparición das súas obras ou as referencias biobibliográficas dos manuais, dicionarios e antoloxias de teatro de Manuel Lourenzo e de Francisco Pillado, non existe, que saibamos, outra bibliografía sobre o particular. Mas non dispomos nen de estudos parciais sobre obras concretas nen dun estudo de conxunto do seu teatro, que non foi para Barros unha dedicazón ocasional nen esporádica. Entre a obra publicada e inédita, o seu córpus teatral (dezaioito pezas, doce en castelano e seis en galego) é abondo significativo, e non só en número.

Por outra parte, Barros non só se achegou ao tema desde a criazón senón tamén desde o ensaio. Sería moi interesante que vise a luz o intitulado *Teatro y abstracción*¹ porque, talvez, forneceria claves para unha comprensión máis cabal da súa dramaturxia. O autor ten-se aproximado tamén ao tratamento deste tema, en clave poética, na súa obra **A imagen y semejanza**² que contén un apartado, “*La vida en escena*”, con nove poemas, algúns dos cuais con títulos ben ilustrativos: “*Los actores no pueden ver la obra*”, “*La máscara*”, poemas onde achamos xa algunhas das constantes que han aparecer, reiteradamente, en toda a obra de Barros, a poética, ensaística, teatral e pictórica. A esas constantes teremos ocasión de referir-nos neste traballo.

¹ Este é o título dun inédito que figura na relación completa de obras non publicadas que ofrece Marisa Candal no interesante traballo intitulado *Tomás Barros*, ensaio onde a autora analiza as relacións pictórico-poéticas no escritor, indaga nesa constante que encontramos en toda a súa obra: a procura da propia identidade, e ofrece moitos datos de interese, alén dunha exhaustiva biobibliografía e un catálogo con vinte e seis cuadros do pintor (Concello da Coruña, 1989).

² Esta obra que, como se sabe, obtivo o Primeiro Premio Internacional de Poesía do Círculo de Escritores e Poetas Iberoamericanos de Nova Iorque no XII certame de 1973, foi publicada en Bilbao no mesmo ano pola Editorial CLA (Comunicación Literaria de Autores).

No entanto unha visión de conxunto do seu teatro levaría consigo unha valorización parcial, mentres non se coñeza a totalidade da súa obra. Concretando xa no teatro escrito en lingua galega, será preciso agardar que vexa a luz a que parece ser “a súa obra dramática máis importante e complexa”, a vulgar polas afirmazóns de quen parece coñecer a única obra das que permanecen inéditas en galego, *Fausto, Margarida e Aqueloutro*³, obra que, segundo indica Marisa Candal⁴, estaría pendente de publicación nunha editorial galega. Pareceu-nos oportuno, por esta razón, achegar-nos a unha só obra, para indagar, desde o texto, cuais as constantes a que aludíamos *supra*, a caracterización de personaxes, a configuración espazo-temporal con transposicións simbólicas, a construción dramática, etc. e para propor, dunha óptica didáctica, unha serie de estratexias que irían encamiñadas ao traballo da peza na aula como texto espectacular.

A escolla de **O veo de Maya** non foi casual. Esta obra reflicte mui ben o mundo de Barros, através da trama, das personaxes, das técnicas e recursos cénicos utilizados, que o autor coñece ben. Un mundo complexo, profundo, inzado de enigmas, de indagazón nos profundos abismos da alma humana, de preguntas sen resposta, de palabras de silencio, de preocupazóns filosóficas, relixiosas, humanas, de símbolos, de correspondencias, de rastros invisíbeis... Un mundo certamente atormentado mas, aínda que semelle contradictorio, un mundo que non fecha as portas à esperanza. Un mundo que reflicte a preocupazón do seu autor polos problemas sociais e humanos, o que fai que as súas obras estean apegadas ao real, mália o carácter simbólico que algunhas entrañan.

O veo de Maya

Mas cumpre xa introducirmo-nos en **O veo de Maya**⁵ para facermos a nosa lectura. Ao debruzarmo-nos nesta peza e à marxe de toda pretensión analítica e interpretativa tiramos unha primeira impresión: a sensazón de estarmos diante dunha peza que deixa *pegada*, que non nos deixa indiferentes. Aquela impresión que lle fixera a Gerardo Diego a lectura da súa obra poética *El helecho en el tejado* no sentido de que era unha poesía de *invenzón e achádego constante*, cremos pode facer-se extensível à totalidade da obra literária. A mesma sensazón, por outra parte, que se experimenta ao contemplar os seus cuadros. Estamos en presenza dun explorador do coñecimento, dun escrutador, dun fino observador de comportamentos humanos que através da literatura (ou da pintura) nos plantexa, por médio de conflitos inseridos no real, unha serie de interrogantes que van conducir ao lector/espectador a que, tras a lectura (ou contemplazón) do poema/peza de teatro (ou cuadro), fiquen asulagado nun mar de dúbidas, de preguntas às que Barros non deu resposta porque non era ese o seu propósito, e porque, alén diso, non tiña a resposta para elas. O traballo posterior de análise e lectura interpretativa reafirma esa impresión inicial, sobretudo ao contrastá-la coa totalidade da obra, incluíndo a narrativa. O recente libro, saído do prelo hai escasamente un ano, *El rastro invisible*⁶, é enormemente revelador.

E se nos estamos a referir à súa obra literária e pictórica é porque achamos nela, debido à abondosa intertextualidade que hai no escritor, claves interpretativas que permiten análises mui frutíferas: os efectos pictóricos que o autor trata de reflectir na escrita, e

³ Rodríguez López-Vázquez, A., “Una revisión necesaria”, in *La Voz de Galicia*, 3 de xuño de 1990.

⁴ Candal, M., *ob. cit.* páx. 12.

⁵ Tomás Barros, *Tres pezas de teatro*, Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1981.

⁶ Tomas Barros Pardo, *El rastro invisible*, Ed. do Castro. Narrativa, Sada-A Coruña, 1990.

nomeadamente no teatro⁷, e as interpretacións psicolóxicas das personaxes através dos seus cuadros, perciben-se con claridade. Barros, en tanto que pintor e escritor, amosáanos unha única linguaxe por médio do binómio pintura-literatura⁸. A formulazón das súas vivencias, das súas preocupacións, da súa procura da verdade manifesta-se, na poesía, por médio da expresión do sentimento; na pintura, através da cor, da ollada, dos xestos que expresan o drama; no teatro, corporeizando-se ao seren asumidas e encarnadas polas personaxes. Do punto de vista didáctico isto permite actividades moi interesantes —e suxestivas— para o alumnado cando se traballa coa obra dun escritor como Tomás Barros.

O veo de Maya foi publicado por primeira vez en 1981. Descoñecemos a data da súa escrita, detalle este que talvez non resultase indiferente à hora de analisá-la. É posíbel que o autor a escribese anos antes, o que aconteceu con outras obras suas. Estruturada en tres actos e oito cuadros, a peza sitúa-se nun espazo e nun tempo concretos: un entorno rural galego en tempos da ditadura franquista. A presenza dun fuxido, Crisanto, entre as *Dramatis Personae* explica, en certo modo, esa configuración espazo-temporal que lle confere à obra maior verosimilitude, embora o autor non estivese preocupado, a noso ver, por reflectir o *realismo* —que o hai— no drama. Porque, tras a lectura desta traxédia, hai unha série de preguntas que se levantan: estamos perante unha obra realista?, hai nela aspectos simbólicos destacábeis?, é teatro de ideas?, é unha peza onde se mesturan a realidade e a fantasía?

Na nosa opinión, hai unha combinación de todos estes elementos, moi acertadamente “dosificados”, porque Barros, que manexa moi ben os recursos dramáticos, os recursos cénicos, incorpora neste marco real galego elementos tinxidos de simbolismo, de lirismo, de fantasía.

Se nos movemos no plano do real, o esquema clásico das tres unidades —exposición, nó e desenlace— fica perfectamente plasmado en **O veo de Maya**:

a) o conflito que se plantexa coa chegada do fuxido à casa dos muiñeiros, Lourenzo e Flora, ten o seu desenlace na morte de Crisanto, o guerrilleiro, a mans da policía.

b) o conflito entre as dúas familias, a do muiñeiro e a de Óscar Adegá, que viven nun mundo fechado de ódios —mesturados cos amores clandestinos entre Lourenzo e Carme—, de cobizas e intereses económicos provocados pola posesión das terras, o conflito ten un duplo desenlace: 1) a emigración a América da familia desauiciada coa conseguinte situación de desarraigo familiar⁹ e a vinganza final que desemboca en traxédia para as dúas familias e que conduz à morte de Lourenzo e de Carme¹⁰.

⁷ Xa teremos ocasión de comprobar como algunhas cenas desta obra están imaxinadas por un pintor.

⁸ Andrés Amorós en *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid, 1987, ilustra ben todos estes aspectos ao falar das íntimas relacións do poético e do pictórico. Tema tamén abordado por Pedro Guerrero Ruiz en *Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1991. Neste interesantísimo libro, que se centra en Alberti pintor-escritor, interesa para o obxecto que tratamos o primeiro capítulo.

⁹ Fica ben patente no texto que Carme permanece na aldea co seu avó, isolada dos seus, completamente só, indefensa; “Véxome compretamente soia... sin ningún... lonxe dos meus... cun abó ao que non lle podó falar de ren sin mentir...”, Carme, p. 37 / “¿Qué teño de tremar dunha muller como ela? ¿Nin siquiera ten quen a defenda!”, Lourenzo, p. 17.

¹⁰ O autor deixa na nebulosa cal é o destino final de Carme. Alude-se à súa desaparición no cuadro I do acto III (“traioche as súas derradeiras verbas” / “ti lle roubaches a vida”). Que nos quer dar a entender o autor, que se trata dun suicidio?

Se nos movemos no plano simbólico non hai desenlace para todas esas interrogantes, para todas esas dúbidas que van ficar no ar, porque non existe a resposta para elas, ou, cando menos, o autor non no-la dá. A única resposta posíbel é o silencio. O parlamento final de Néstor¹¹ é ben significativo:

“¡Pro non sabería responder ás túas preguntas máis que cun silencio! ¡Un silencio que feriría teu cór inda máis que calquer resposta!... (57)

Pero tamén hai outras presenzas: o idealismo, a fantasía e o lirismo, representados por Crisanto e Clara. Crisanto, o marxista convencido —e algo dogmático— que consagrou a súa vida à defensa dun ideal, que loita por un mundo mellor “*onde o home non sexa explotado polo home*” (29) e “*onde non exista a cobiza, nen a envexa polos bens alleos...*” (30). Clara, a soñadora e inocente rapaza que cobra protagonismo xustamente nas cenas en que o lirismo fai acto de presenza na obra:

“¡Ai, as ondas raiolantes asoláganme! ¿De ónde ven tanta beleza? ¿Ónde estou? ¿Qué soño foi este?... Sí, eiquí está o xardín... a primavera que sempre se renova... As infindas estrelas refulxentes... coma unha breixa..”. (22-23)

Estamos, pois, ante unha obra que ten diversas faces, diversos rostos, como a verdadeira¹². Hai un pesimismo latente na peza exprimido através das personaxes que acaban traxicamente, pero está logo a figura de Clara, nome simbólico —toda ela é luz e claridade interior, mália a súa cegueira física— engaiolada por ese amor que sente polo Crisanto, que non entende a *verdade* de que lle fala Néstor, a voz da razón, pero que permite unha (outra) lectura, agora optimista, dentro desta calculada ambigüidade que Tomás Barros nos transmite en **O veo de Maya**.

A historia

O dramaturgo Tomás Barros elixe para a súa historia unha aldea galega, un espazo (exterior) rural, delimitado toponimicamente (Meicende, Padín, próximos à Coruña) nun tempo histórico non imaxinario: é a época das guerrillas que se organizan na Galiza tras a rebelión militar de 1936 e que se estenden até ben andada a década dos cincuenta. Esta localización temporal e espacial explica, quizá, que o autor escollese como espazo cénico interior un muíño, un elemento mui importante que tivo un significativo papel non só na economía tradicional do país senón tamén como lugar de relación social.

Agás tres cuadros: o terceiro do I acto, o terceiro do II acto e o primeiro do III acto, o autor emarca a historia neste ámbito isolado do muíño. Aquí chega Crisanto, cun tiro na perna, desangado, cuase morto, amparado na noite, que é cómplice de amorios e de fuxidas desesperadas. Sabemos que é noite. Non o precisan as acotazóns senón os parlamentos das personaxes do cuadro: “*¿Quen pode ser a estas horas?*” (Flora, 19) / “*Veño andando ao traveso da noite*” (Crisanto, 20) / “*Apaga as luces*” (Lourenzo, 21).

Esta chegada do fuxido vai producir unha tensión que desembocará en conflito, pola negativa de Flora a acollé-lo na súa casa e a firme decisión de Lourenzo de axudá-lo (contrariando os desexos da súa muller), conflito que se plantexa desde o comezo, mas non é o único. Porque tamén neste primeiro cuadro, xa desde a entrada das personaxes en cena, latexa outro dos conflitos existentes entre dúas familias da aldea, de índole

¹¹ Está o autor detrás desta personaxe de Néstor?

¹² “*A verdade ten moitas facianas...*” exclama ante a Raíña o Bufón, o idealista da peza de *A Raíña e o seu Bufón* (p. 97), incluída no mesmo volume que *O veo de Maya* e *Cos ollos do morto*, cit., nota 5.

socio-económica agora. Conflito que se agudiza pola relación amoroso-paixonal entre Lourenzo (home de Flora e pai de Clara) e Carme, moza solteira que vive co seu avó, porque os seus pais se viran obrigados a emigrar despois do desauicio provocado polo seu amante.

Ao longo dos tres actos, os dous conflitos, presentan-se en exposición e desenvolvemento simultáneos. O autor, por médio da técnica da superposición insere en dous cuadros novas espacialidades: a popa dunha galera (século XV) e un estrado de xuíces da Inquisición (século XIX). Estas superposicións provocan un efecto de ruptura que ten, a noso ver, unha función intensificadora daquelas realidades / actitudes / comportamentos que o autor quer pór de destaque. Explicámo-nos: ao trasladar o xuízo de Clara ao tempo da Inquisición, está pondo o acento, alertando sobre os aspectos negativos de tais prácticas inquisitoriais. Ao identificar à personaxe do Xuíz Inquisidor coa de Mariano (o policía que matara a Crisanto) o xuízo se converte nun interrogatorio policial que talmente se podería ter desenvolvido nunha Comisaria, onde o Verdugo representaría à figura dun torturador.

Semellan-nos particularmente logrados, do punto de vista da súa teatralidade, os parlamentos deste cuadro: a declaración de Clara, amarrada a un pilar durante o interrogatorio, está guiada por uns móveis de profunda humanidade:

- O amor a Crisanto: “*¡Sentía e sinto amor! ¡Prometímonos!*” (Clara, 46)
- A defensa do seu honor: “*El non era un traidor*” (Clara, 44)
- A defensa dos seus ideais: “*Arelaba reformar o mundo, traer a xustiza pra todos*”, (Clara,44)
- A solidariedade diante dun home desvalido, que chegou unha noite ferido à súa casa: “*¡Estaba tan soio! ¡Tan desamparado!*” (Clara,45).

Esta declaración contrasta enormemente coas réplicas do Xuíz Inquisidor que constituen un modelo —mui real, por outra parte— de discurso dogmático e profundamente reaccionário, onde se entremesclan o puritanismo relixioso coa máis punxente e despiadada crueldade:

- “*Muller sin escrúpulos... que acobexas na túa casa a un descoñecido...Ao primeiro que chama á túa porta...*” (Xuíz, 45)
- “*¡Di criatura, nunca te requeriu de amores?... Todas semellan boas intencións cando o mundo e a carne se apoderan da nosa alma!*” (Xuíz, 46)
- “*¡As matrículas das escolas están cheas de fillos sin pai!... Teño dereito a saber si esa compasión non encobre arelas godalleiras!*” (Xuíz, 46)
- “*¡Está ben, xa que non queres declarar a verdade que che chegue a verdade polo vieiro da dor! (Ao Verdugo). Póñalle o ferro nos pes. ¡Así non volverás a afastarte dos camiños de Deus!*” (Xuíz, 47).

A historia, a fábula, con estes dramas sociais construídos sobre a vida mesma, tras os que se oculta o fruto acedo dun determinado momento histórico, está inzada de suxeccións, de chamadas à conciencia do lector/espectador. E este drama, exposto non de forma dura como se podería agardar polo seu contido, senón suavizada e atemperada polo lirismo, está invitando-nos a pensar en toda a problemática reflectida no texto:

- As inxustizas que aqueixan o home. Aquí fan-se visíbeis na explotación que sofren os pais de Carme por parte de Lourenzo que ambiciona as súas terras e non repara nos medios para facer-se dono delas, deixando na miséria a unha familia que se ve obrigada a

buscar vida noutro lado. Ou as inxustizas provocadas por un réxime ditatorial que non respeta nengunha clase de dereitos.

- Vemos tamén a rebeldía contra ese poder inxusto, encarnada na obra por Carme e Crisanto. Carme vai-se rebelar contra o culpábel da súa situación persoal e familiar: Lourenzo. E, na súa loita interior, entre o amor e o ódio, pode máis a carraxe, a vinganza, o sufrimento causado polas aldraxes aos seus pais:

“*Porque te aborrecía tanto como te amaba*” (14)

“*¡Eu quérote! ¡É como unha maldición para min!*” (16)

A rebeldía de Crisanto, o marxista que lembra o espírito rebelde dos Irmandiños, ten unha vertente máis social. O opresor neste caso é o estado capitalista que asoballa ao povo, que o explota. As alusións à figura do Ditador (41) e à esperanza de que un día acabará a loita de clases (29) e xurdirá un home novo, un orde xusto (30), son aspectos claramente relacionábeis coa situación histórica da época en que está ambientada a peza¹³.

Pero **O veo de Maya** ten tamén unha lectura existencial: o drama da soedade, do illamento (individual e colectivo), da incomunicazón, tema que se manifesta igualmente na súa pintura e na súa poesía. O derradeiro cuadro da peza pode ser interpretado, simbolicamente, neste sentido: ese cenário, cunha rocha no meio, onde se moven Flora, Clara, o avó, Néstor, Lourenzo, Crisanto e dous Compañeiros¹⁴, ten, segundo cremos, unha grande carga simbólica e pode resultar, na encenazón, de grande eficacia dramática. Porque neste espazo interior do muíño, agora con outro decorado, máis espido ornamentalmente, as personaxes, como nos adverte o autor na acotazón inicial, “*ás vegadas son invisibles uns pra outros*” (52). Pero aínda pon maior énfase en subliñar este aspecto na derradeira cena do cuadro: Crisanto entra no cenário onde están todas esas personaxes citadas (non houvo nengunha indicazón de saídas), cunha metralleta e acompañado de dos compañeiros guerrilleiros. Sentan-se na rocha do centro e “*non son ollados por ninguén*” (56).

Cumpre pór de relevo a importancia que ten na obra de Barros o código obxectual (coluna, escaleira, pedra). Na pasaxe que comentamos é esa pedra grande, esa rocha, que tamén ten un tratamento poético-pictórico. Como resistir-nos a non ver un significado simbólico, apoiado, claro está, na intertextualidade? Pensemos, por exemplo en poemas como “A onda” de **Berro diante da morte**, ou “Nirvana” / “Petrificado” de **Abraio**, ou “La escalera” de **A imagen y semejanza**. E se visionamos a súa pintura hai dúas paisaxes marítimas “La ola” e “Paisaje”¹⁵ con grandes pedras isoladas no médio do cuadro contra as que baten furiosas as ondas do mar. O seu entorno: água e só água. Non hai

¹³ A guerra e as súas consecuencias parece ser que marcaron moito a Tomás Barros. Lembramos a este respecto o testemuño de Isaac Díaz Pardo que refere un feito acontecido no 41: guindou un aparato de rádio pola xanela cando estaba a pronunciar un discurso o Xeneral Franco. Os seus pais, perante o temor às consecuencias funestas que isto podía acarretar, fixeron-no pasar por un enfermo mental e meteron-no nun sanatorio (“Tomás Barros na miña relembanza”, in *Tomás Barros, Mostra da súa obra plástica, cun complemento gráfico-bibliográfico e documental*, Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1987, p. 6). En *El rastro invisible* hai varias referencias ao “orden social dictatorial” (29), às “circunstancias sociales que ya duraban demasiados años” (68), ao “ambiente adverso creado por la dictadura” (233), circunstancias estas que afectaron à vida de Alexandre Artaud (Tomás Barros).

¹⁴ Non nos parece casual que sexa precisamente nesta cena cando aparece o maior número de personaxes para acentuar esa impresión de “soedade en compañía”.

¹⁵ No estudo (e catálogo) a que facemos referencia na nota 1 aparecen cos números 16 e 25.

paisaxe humana. Lembremos que na cena deste derradeiro cuadro da obra as personaxes están presentes pero non son vistas polos demais.

Esta imaxe de incomunicazón que o autor nos quer transmitir encontra unha apoiatura perfecta no discurso teatral, ou millor dito, no modo de “dicer” ese discurso: o proceso de comunicazón entre as personaxes case non se produz. Só se cruzan algunhas réplicas entre Flora e Clara e entre Clara e Néstor:

Clara.- *!Eu comprendo o que dis, Néstor!* (55)

Clara.- *Pro ti non crees na loita...* (57)

Néstor.- *Sempre estarei de parte dos que loitan por un mundo mellor...*(57)

Os parlamentos das outras personaxes poden ser pronunciados como monólogos ou como diálogos, mas serían diálogos aparentes porque non hai conexión entre eles:

O avó.- *Eles estaban lonxe...;Pro chegaron a tempo!...*

Clara.- *¿E por qué había de se suicidar denantes da denuncia? A Crisanto apresárono ao día seguinte...*

Néstor.- *Non houbo tal denuncia. Espallouse esa voz...* (53)

Por acaso xa non é posíbel o diálogo? No monólogo **O home que gabeou ó cume**¹⁶ através da personaxe protagonista, que lle dá nome à obra, insiste-se de novo no tema:

“Ai, o que non sei é porque aínda teño o don da linguaxe!... Soio os tolos falan en voz alta...Endemáis, xa veredes porque estou condenado ao monólogo. Un monólogo que non rematará endexamáis... Non vos asustedes... Quero decir..., xa me entendedes...Todos hoxe monologamos moito... Non, pero monologamos moito máis que denantes...¿Non si ?”

Inxustiza, opresión, incomunicazón, rebeldía, procura da verdade, esperanza, comprensión... son mensaxes que se nos amosan nesta estrutura laberíntica por onde vaga o home¹⁷.

A luz, a busca da luz, no teatro, na poesía, na pintura. Lembramos o Dióxenes do cuadro do mesmo título¹⁸, e o da composición poética¹⁹, abalando unha lámpara acesa diante de cada rostro porque, como di Néstor:

“Chegamos cegos e ás atoutiñas cando nacemos... E así seguimos pola vida... Cada ún cego, movéndose ás toas na súa cobiza..., na sua teima ” (54).

Todos estes matices, e outros, están recollidos en moitos dos seus poemas escritos en galego e en castellano, mas non queremos abusar das citas²⁰.

Trata-se, como é doado perceber, de plasmar na obra unha série de inquietudes, de vivencias. É o compromiso do escritor, o que o próprio Barros explicava nunha entrevista concedida a un xornalista por motivo da súa primeira exposición en solitario fora da Coruña. À pregunta de que quería expresar coa súa pintura, o artista responde: *“Mire, yo*

¹⁶ Foi publicado no número 84 da revista *Grial*, abril-maio-xuño de 1984, p. 186-190.

¹⁷ “Perdido nun laberinto de eses de silencio” (*Abraio*, Ed. do Castro, Sada-ACoruña, 1978, p. 24).

¹⁸ No catálogo citado é o número 7.

¹⁹ “Dióxenes”, *Vieiro da señardade*, Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1987, p. 40.

²⁰ Para os lectores interesados remetemos à leitura de “A Rosa” / “Ao filósofo e amigo López Nogueira” (**Vieiro da señardade**) ; “Amence” / “Hóspede do solpor” / “A noite é un gran piano aberto” / “A porta que se abre” / “O bosco é fusco” / “Ren máis que lus” / “Ti non podes falar-me” (**Abraio**); “Peto na porta” / “Enfondura” (**Berro diante da morte**) ; “Atado a la columna” / “He aquí el hombre” / “La escalera” (**A imagen y semejanza**).

soy poeta, he publicado algunos libros de poesía y mi pintura puede decirse que discurre por los mismos rumbos. En cuanto al “mensaje” no sé si lo hay. ¿Qué quería decir Rembrandt cuando pintaba los mendigos ? Ao perguntar-lle se cre na “pintura-compromiso” a sua resposta é clara: “Entiendo que la pintura debe estar comprometida con la realidad, independientemente de la circunstancia”²¹.

As personaxes

A construción das personaxes constitúe, por vía de regra, un dos aspectos máis dificultosos para o escritor e, polo mesmo, para os directores de cena que teñen que presentar-nos a estas figuras e facé-las críveis.

Neste sentido a aproximazón às personaxes da obra non deve ser feita por separado porque se nós tentamos, por exemplo, analizar a Crisanto, teremos que ter en conta a súa relación coas outras personaxes, porque os seus rasgos están marcados por aproximazón (Clara e, en menor medida, Néstor e Lourenzo) ou por oposición às demais (Flora, O Xuíz, Mariano).

Imos ver as circunstancias que se concretan nestas personaxes de **O veo de Maya** e como cobran vida na peza. Antes indicaremos unha característica comun a todas elas: os detalles e rasgos individualizadores no que di respecto à súa caracterización externa (prosopografía) son mui escasos. Nen acotazóns nen diálogos proporcionan indicios sobre idade, rasgos físicos, indumentaría... Polo contrario, os rasgos psicolóxicos están mui subliñados. Quixo, talvez, o autor acentuar as individualidades, facer un teatro psicoloxista, mostrar-nos a todas esas figuras representando un rol determinado nun contexto sócio-histórico tamén determinado? Porque, a fin de contas, o autor preguntava-se:

“¿Onde encomenza o teatro
e onde remata a historia?”²²

Vexamos a todas estas personaxes na súa propia individualidade e, claro está, nas súas confrontazóns coas demais.

Lourenzo Fraga

Ambicioso, explotador, movido pola cobiza, non ten escrúpulos en adquirir, por “catro cartos”, a casa e as terras de Óscar Adega. Consumido pola súa paixón amorosa, acolledor —e, inclusive, comprensivo co fuxido—, sensíbel às inxustizas, autoritário (“*¡Na miña casa mando eu !*”, 21), é unha figura contraditória. Na peza amosa-se-nos con diferentes modos de actuar, con diferentes rostos.

A través dos seus parlamentos, e dos de outras personaxes (fundamentalmente as tres mulleres da obra, Carme, Flora e Clara), e das súas accións tiramos a imaxe desta personaxe:

“*Eres peor co lobo*” (14) / “*Eres capaz de matar por cuestións de faldas*” (15)

Pero ao lado desta imaxe hai o Lourenzo soñador. Cando Flora lle pide que poña os pes na terra e que deixe de soñar, porque non ten idade para iso, el lle responde “*cáseque*

²¹ *Faro de Vigo*, 7-3-1970, p. 7.

²² “A linterna e o teatro”, *Vieiro da señardade*, cit, p. 51-52).

é o que fixen en tuda a miña vida ” (19). Por outra parte, a súa actitude cara Crisanto ensina esa outra cara da personaxe (“*¡Eu non deixo morrer un home ferido!* ”, 21) que amosa, inclusive, un certo grao de concienzazón como indica o seguinte parlamento: “*¡Eu non son político, pro esta dictadura é abraiante para todos!* ” (18). Tráta-se ademais dun home que manifesta o desexo de saber, de adquirir coñecimentos: a cena das páxinas 29-30 con Crisanto en actitude profesoral²³, explicando que é o marxismo aprende a Lourenzo mui interesado polos problemas sociais e mesmo con remorsos pola súa actitude cos pais de Carme.

A súa negativa de devolver os bens “roubados” à familia de Óscar Adegas provocará a súa morte, pola vinganza de Carme, personaxe mui ben trazada na obra.

Carme

Temos algúns rasgos alusivos ao seu aspecto exterior: “*¡Eres tan fermosa que ningún podería odiarte!* ” (13). É Lourenzo o que se dirixe a ela nestes termos que nos fan acreditar na beleza desta “criatura” (asi a chama). Ao autor, sen embargo, interesalle máis deseñar o trazado moral: resolta, orgullosa, teimosa, decidida, concienzada, rebelde ante as inxustizas, disposta a non vivir un amor na clandestinidade, para defender a súa dignidade de muller (porque non quer un amor encuberto, oculto na escuridade da noite).

A súa caracterización ven dada fundamentalmente polas súas propias accións: ela quer recuperar as terras e a casa dos pais, para que podan voltar da emigración. Pero non a base de ser eximida dos pagos do arrendo (o que lle propón Lourenzo) nen tampouco a custa do que ela considera un pago polo seu amor a Lourenzo: “*Ti sabes que o meu amor non se compra, que si me din foi sin condicións!* ” (37). Por iso, porque non quer esa recompensa pretende vivir a súa relación à luz do día “*Quero que te afastes dela (Flora) pra vivir conmigo sin finximentos* ” (37). O seu espírito rebelde diante da inxustiza leva-a a vinganza.

O trazado de Carme non responde à imaxe tradicional que os escritores soen dar da muller, o que contrasta, por exemplo coa imaxe de Flora, esta si respondendo aos estereotipos tradicionais.

Flora

É a muller sumisa, introvertida, que atura as infidelidades do home, sen afrontá-las de forma directa, aínda que polos seus parlamentos sabemo-la inteirada da relación Carme-Lourenzo (páxs. 17 e 19). É consciente do mal comportamento de Lourenzo para cos pais de Carme e terá ocasión de reprochar-llo (páx. 19, 28) mas non reaxe. O seu papel limita-se a secundar a forma de axir de Lourenzo a quen lle perdoa os seus amorios con Carme: “*¡Eu sempre me contentei con ben pouco! Pro a súa cobiza perdeunos...*” (52). Unha acotazón do autor, antes da súa entrada en cena, especifica que Flora “*é unha muller algo inxenua e seria, semella ter máis anos dos que ten* ” (16).

Clara

En Clara vemos o idealismo, a pureza, a sinxeleza, o espírito soñador, a luz interior que contrasta coa súa cegueira física. Ve ledicia e vida por todas partes. A cena final co

²³ Antes xa se especificara que Crisanto “*non parez home de aldea...Máis ben semella un estudante...*” (21).

pai no cuadro I do acto II é mui significativa. O pai ollando o fondo do pozo ve morte: “*Un intre pareceume que a miña vida se esvaia nas ondas*”. Mentres, Clara só ve a alegría: “*Eu na auga soio alcontro ledicia...*”.

Lembremos a súa aparición na peza: atmósfera de realidade e soño, de grande contido lírico. Ela, sonámbula, descende polas escaleiras e adianta-se cara a porta en camisón. Entón establece-se un diálogo coa sombra dun home que se vai debuxando na lumieira da porta. Este home é Néstor.

Néstor

“O espia do Alén”, como el próprio se autodefine. É o observador atento, a voz da razón, cuxa misteriosa aparición intriga ao lector. Observa, comenta e xustifica, en parte, as diferentes reaccións das personaxes para as cuais solicita a comprensión, porque, como explica a Clara, unha cousa é o mundo tal cal é e outra o mundo como o percebemos, produto da nosa **mâyâ ou ilusión**. É o veo de Maya “*que trastoca a verdadeira realidade oculta no fondo da alma*” (55). Este “hóspede do solpor”²⁴, como moi ben indica Estelle Irizarry²⁵ non é un espia no sentido político senón no sentido existencial. Aínda que non cre na loita, responde-lle a Clara que está de parte daqueles que cren nun mundo mellor e, neste sentido, manifesta unha clara simpatía por Crisanto “*un dos poucos homes que vin dá-la vida por un ideal*”. Encarna a un pañeiro na peza, un pañeiro que vai percorrendo camiños..., en busca de que?

Crisanto

O marxista que representa, como Clara, o idealismo, que loita polos seus soños e anda à procura dun mundo xusto e igualitário. Sacrifica a súa vida por ese ideal. Representa a convicção nas crenzas e a súa condición de guerrilleiro, plenamente asumida, non quer que se poda chegar a confundir coa dun bandoleiro. Por iso obriga aos compañeiros a deixar o relóxio que eles querían roubar-lle ao delator (p. 56). Pero Crisanto ten tamén outro rosto, o da ternura, nese amor por Clara, amor romántico e idealizado: as cartas de Clara serán “*a contraseña da miña vida*” (41). Confía no regreso porque à morte do Ditador, cando haxa amnistía para todos, daquela “*gostárame facer no picouto máis outo i enfestado o altar onde consagraremos os nosos esposais*” (41).

As outras personaxes da obra non teñen o protagonismo destas. Algunhas, inclusive, son personaxes inominadas. Temos, por unha parte, a eses catro mariñeiros do cuadro III do acto I. Por outra, aos dous compañeiros de Crisanto que aparecen no derradeiro cuadro. E finalmente a Mariano Capelete, o policía, e ao Xuíz Inquisidor que representan a intransixencia, a dureza, a falta de escrúpulos, a violencia, o poder humano arbitrario e inxusto, o desprezo pola vida, o autoritarismo. Personaxes que actúan guiadas por unha disciplina cega. Na cena do xuízo (44-48) son mui ilustrativos os parlamentos do Inquisidor:

“*Coñecías a Lei e tiveches encuberto na túa casa a un herexe. Un traidor a Deus e á Patria...*” / “*Era un home que rexeitaba tuda autoridade, inda a autoridade espiritual que nós, por mandato divino, detentamos*”.

²⁴ Cfr. “Hóspede do solpor”, *Abraio*, cit. p. 27.

²⁵ “Conciencia e arte en “Tres pezas de teatro” de Tomás Barros, *Grial*, nº 82, Vigo, 1983, p. 377-381.

E está, finalmente, unha personaxe que representa a fragilidade do home. A súa aparición é fugaz, nen tan sequer pronuncia unha réplica. Trata-se de Luisito, neno de 5 anos, que figura no elenco das *Dramatis personae*: entra en cena con un vaso de auga que cae ao chan e rompe, o que fai exclamar a Néstor: “*Ahi tedes ao home. Tan fráxil como un vaso de auga*” (31).

Antes de pasar a formular as nosas propostas didácticas queremos facer unha última consideración sobre o simbolismo da obra. Ao longo destas páxinas xa tivemos ocasión de aludir a estes aspectos, sobretudo no que di respecto às personaxes. Mas queremos tamén salientar o simbolismo dos espazos, espazos fechados, isolados. Pense-se na localización nun muíño que, sabemos, alonxado: Mariano, o policía, fala dos viciños que teñen dificultades de transporte, en clara alusión a ese alonxamento (42). Lugar ao que se accedía pola estrada de Meicende, onde Lourenzo ouve os tiros que chegan da campia, por onde se moven os fuxidos.

O mesmo simbolismo que achamos nese espazo do “bosco fragoso” do cuadro I do acto III. Son espazos que teñen a súa funcionalidade na peza e que non son, en absoluto, neutrais, porque neles nos parece ver unha compenetración espazo-personaxe-acción, ao que contribuí a determinación temporal: *noite* nos cuadros primeiros dos tres actos, chegando a precisar, mesmo, *noite pecha* (49). O contraste manifesta-se ao confrontá-los con outras cenas en que aparecen Clara con Crisanto, Clara con Néstor con distinta espacialidade e temporalidade: o xardín e o día. Non se trata, como indicamos, de espazos neutrais senón de espazos que, combinados con outras categorías dramáticas, tecen unha rede de significacións concretas ao estableceren ese binómio luz-claridade, interior-exterior que, pensamos, ten o seu significado na obra.

Propostas didácticas

A aproximación a **O veo de Maya** non pode desligar-se da súa realización teatral, porque no próprio texto dramático achamos a linguaxe proxectada cara a cena, achamos os elementos de representatividade, a súa teatralidade, en definitiva²⁶. Daí que, se o achemento a esta obra dramática se limita só ao texto escrito, a polifonía informacional de que falava Barthes cando definía o que é o teatro, ficaría reducida cuase exclusivamente aos signos lingüísticos, deixando de parte todos os signos non verbais que con aqueles coexisten. Toda esa “máquina cibernética” —e seguimos parafraseando a Barthes— que nos envía as mensaxes de xestos, movementos, indumentaría, etc., etc. ficaría paralisada porque só atinxe o seu verdadeiro valor coa materialización cénica.

De todo isto deduce-se doadamente que estamos a pensar, como proposta didáctica, na representación, no teatro como espectáculo, actividade que se pode organizar colectivamente e que constitue, para alén diso, un dos recursos didácticos máis interesantes na formación escolar porque desenvolve unha serie de capacidades estéticas, críticas, creativas e favorece un obxectivo que xulgamos básico: a comunicación.

O profesorado debe reconducir a práctica docente de xeito que o alumnado entre en contacto co teatro como espectáculo, iniciando-o nas prácticas de dramatización e representación. Mas, agás contadas excepcións, os alumnos non están afeitos a manipular o texto

²⁶ É evidente que Barros, ao escribir esta obra, estaba a pensar no texto como espectáculo o que, supomos, acontece con todos os dramaturgos, feito que se patenteia ao ler a peza. Mas, de forma explícita, o autor fai “apelos” ao público. Isto fica reflexado, por exemplo, en algunhas acotazóns: “...Logo, cara ao público, fica cismado ollando o seu rosto no fondo das augas. Este xesto equívoco pode dar sospeitas a un intento de suicidio” (páx. 39 da ed. cit. en nota 5).

con esta finalidade. Sería preciso primeiramente iniciá-los na descuberta dos textos primario e secundario para que perceban os indicios espazo-temporais, os xestos, a ambientación cénica... En obras como **O veo de Maya**, que presenta algunhas cenas que o propio autor califica de **artellamento onírico**²⁷ —susceptível de ser encenadas con maior liberdade—, habería que suplir coa imaxinación a visualización da encenação teatral. Hai numerosas estratexias didácticas para “visualizar” esta ambientación, para que, mercé a elas, o alunado poda “meter-se” nese universo recriado por Tomás Barros que lle permita a pasaxe do texto dramático ao texto representado²⁸.

Actividades

1. Unha primeira consistiría en ir analisando —e comentando en grupo— todas esas mensaxes simultáneas xeradas através da linguaxe da peza que adquiren a súa natureza e a súa función ben definida à hora de tentar plasmá-las no espectáculo. Sería útil, cremos, lembrar o proceso de comunicación que leva implícita unha cadea de transmisión:

EMISOR: autor(Barros) + encenador(es) + actor(es) + cenógrafo(s) = alunado

MENSAXE: texto dramático + texto espectacular

CODIGOS: verbais e non verbais (auditivos, visuais, sócioculturais, etc.)

Auditivos: “*xirar da moa*”, (13) / “*petadas na porta*”, (19) / “*mariñeiros alporizados que aboucan cos seus berros*”, (31) etc.)

Sócioculturais, fruto dunha realidade social e histórica concreta: “*Mesmo semellabas a estadea*”, (23) / “*Non soportan esta dictadura onde non se respeta ningunha cras de dereitos*”, (26) / “*Namentras o réxime non pode durar moito... é o seu debalo derradeiro... O Dictador debátese acurrado...*” (41), etc.

RECEPTOR: leitor(es) / público

2. Aproximámolo-nos despois aos **textos primario e secundario**. Analísanse os enunciados: diálogos e monólogos. A respecto dos primeiros, será interesante confrontar algunhas breves pasaxes que amostren a variedade formal e de contido que presentan, de cara à encenação posterior. Chamamos a atención para os seguintes diálogos:

2.1. De acción. Escollemos unha cena da peza: cuadro I do acto I. A chegada de Crisanto, ferido, à casa dos muiñeiros. Cena abondo movimentada e tensa, polo desexo de Flora de non dar-lle acollida na casa debido ao perigo que conleva (p. 20-21):

Lourenzo - ¡Axiña, **trae** auga e unha sába!

(*Baixa Flora e Lourenzo rompe en tiras a sába facendo un trinquete pra coutar o sangue*).

Lourenzo.- **Axúdame a levalo** enriba!... /¡Dígoche que me axudes, coño!

(*Afástaa dun empuxón e cáseque a tira no chan... Colle con carraxe a Crisanto no lombo e rube con el as escaleiras*).

²⁷ Barros utiliza esta expresión para acotar o derradeiro cuadro da peza.

²⁸ En relación coa didáctica do teatro son moi interesantes os traballos: “Didáctica de la escena teatral”, da autoría de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, recollido nas *Actas do I Simpósio Internacional de Didáctica da Língua e a Literatura*, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago, Santiago, 1991, páx. 519-522 e *Didáctica do teatro*, de José Oliveira Barata, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

Lourenzo.- ¡**A**pagas as luces, **p**echa a porta e **r**ube axiña!

Esta cena, como se desprende doadamente da súa lectura, exige un ritmo axeitado à acción que nela se desenvolve. Será preciso captar estes matices de movemento, diferentes aos que, por exemplo, aparecen nos diálogos que, a seguir, comentamos.

2.2. Informativos (p. 13-16). Non reproducimos os diálogos pola súa extensión. Trátase do comezo da peza e, como esta se inicia *in media res*, o autor através dos parlamentos de Lourenzo e Carme pon en situación a lectores e espectadores, “informa”. A acotación inicial sitúa às dúas personaxes no espazo en que se desenvolve parte da peza: unha cociña que comunica, pola porta da esquerda, co muíño. Cando se ergue o pano:

“entran pola porta da esquerda Lourenzo e máis Carmen como si esta fuxira daquel solermeira. Entón Lourenzo aprésaa nunha aperta e dalle un bico. Neste intre fican delambos pensatibres” (13)

Coñecidos o espazo escénico e os obxectos que conforman o decorado (mesa campesiña, tallos ao redor, sacos amoreados de trigo, cociña), para unha didáctica da cena sería preciso determinar onde se sitúan Lourenzo e Carme, que movementos fan (atención ao adxectivo “*pensatibres*” que implica certo estatismo), cal é a súa colocación a respecto do público, etc. Havería, enfin, que visualizar a cena.

2.3. Fixamo-nos no diálogo final do cuadro II do I acto, entre Crisanto, Lourenzo e Néstor, onde para o **didactismo** (Crisanto está a explicar aos contertúlios que é o marxismo). Estes parlamentos requirirán, por esa razón, distintos modos de entoación, de elocución, de mímica xestual, de ritmo. Igual que nos casos anteriores, o alunado propia distintos modos de encarnar a esas personaxes.

Canto aos **monólogos** que, por veces, constitúen un elemento de autodescrición por amostraren aspectos ocultos da personalidade que non afloran no diálogo, o cuadro 2 do acto III, o derradeiro da obra, facilita as análises e prácticas de enunciados monolóxicos, diálogos “disfarzados”, diálogos aparentes, e permite unha lectura focada didacticamente. O propio Barros fai a precisión na acotación inicial:

“As veces (os personaxes) son invisibles uns pra os outros e as súas falas poden semellar indistintamente monólogos ou diálogos” (52).

Esta acotación que ten como destinatarios inmediatos o director e o(s) actor(es) é moi interesante para determinar todas esas linguaxes cénicas a que nos estamos referindo. Pero, alén diso, esta cena, dado o seu carácter irreal (*de artellamento onírico*, como indica o autor), pode gañar en autenticidade, en “ambientación”, se están ben captados estes aspectos que, traducidos a linguaxe teatral, permiten a utilización de outros recursos distintos aos meramente acotados polo autor. Referimo-nos, en concreto, à música e à luz, que teñen moito rendimento dramático. O alunado tería que pensar nas propostas técnicas da encenação tirando proveito destes recursos para conducir-nos a esa atmosfera global de irrealidade, a ese universo onírico apuntado polo autor: que música utilizar?, que luz? ou luces e sombras?, ou efectos visuais a base de cores²⁹, de proxeción de obxectos?

²⁹ Tema suxerente este do cromatismo na obra de Tomás Barros. Na súa pintura e na súa poesía as cores teñen tamén a súa carga simbólica: azul, verde e, en menor medida, o rosa son cores recorrentes, sobretudo en *Berro diante da morte*. Outro significado ten a cor vermella. Sería interesante analizar o tratamento que lle dá na pintura para logo contrastá-lo coa imaxe obsesiva desta cor que aparece en *El rastro invisible*, *cit.* Apreciamos distinto tratamento das cores no teatro, mais voltado para o xogo luz-sombra.

No que di respeito ao **texto secundario** non será preciso lembrar a súa importancia: as didascalias textuais fornecen datos claves para a práctica da representación. Unha actividade que suxerimos consistiría en que o alumnado establecese que tipo de indicacións suministran as acotacións. Fixemo-nos nunha personaxe concreta:

Lourenzo: “*prosmeiro*” / “*bolreante*” / “*afoutado*” / “*adoecido*” / “*con arruallo*” / “*indomeñabre*” / “*con fogaxe*” / “*abraiado*” / “*espavorido*” / “*nun arreguizo*” / “*estarecido*”.

Como interpretar cenicamente a xestualidade exprimida através destas acotacións, unha vez contextualizadas?

3. Outra actividade podería encamiñar-se a que o alumnado fixese propostas concretas sobre vestuário, maquillaxe, etc. posto que non hai apenas no texto, como xa se apuntou, indicios deste tipo:

Como vestir a todas estas personaxes? Non temos mais que unha mui leve indicación de Clara. A súa aparición na peza, se respeitamos o texto, sería en camisón. Pero as outras?

E como interpretar, por exemplo, eses *movimentos extraños* de que fala o autor ao referir-se a Clara ?

5. O alumnado pode facer outras suxerencias cénicas en relación coa luz ou coa música. Poden propor algunha música concreta e determinar para que cena a utilizarían, tendo na mente que o ritmo varia. Hai cenas máis estáticas e outras máis dinámicas, o que eles perceberán doadamente.

6. Unha última actividade que propomos, que nos parece mui suxestiva, consistiría en fixar-se en algunhas cenas e, sobretudo, nos finais dos cuadros, de grande plasticidade, nos que está presente o pintor Barros, e contrastá-los con algunhas das súas pinturas e con outras pezas de teatro. O resultado pode ser apaixonante. Pensamos, en concreto, no final do acto II: Clara, que permanecera amarrada a un pilar durante o interrogatorio, derruba-se nas cordas da coluna. Cabería confrontar esta imaxe coa *Crucifixión*³⁰. Ou o final da obra: ese cenário cunha rocha no medio que se podería relacionar con *La ola* e *Paisaje*, a que xa aludimos.

Son ideas, son propostas que poden ser punto de partida para un contacto máis estreito co fenómeno teatral que permitirían, alén diso, unha comunicación coa obra global de Tomás Barros. Este proceso culminaría na representación que é onde a existencia do texto se consuma, representación que gostaríamos de ver algun día³¹.

³⁰ No catálogo citado en nota 1 aparece co número 14.

³¹ Na altura en que foi redixido este traballo (setembro, 1991), aínda non se publicara a peza de teatro *Fausto, Margarida e Aqueloutro* a que se alude na “Introdución”, peza que hoxe xa viu a luz en edición bilingüe, precedida de estudo, ao cuidado de Aurora Marco e Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Edicións do Castro, Sada-A Coruña, 1993. A saída deste libro si permite xa unha valoración do conxunto da obra dramática do escritor. Por outra parte, a referencia que facemos na mesma “Introdución” a respecto da escasa bibliografía sobre a obra deste escritor, cumpre hoxe matizá-la pois tamén este ano apareceu *Estudios sobre la obra de Tomás Barros*, publicados pola Universidade da Coruña e a Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1993, que recolle os traballos premiados nos concursos que convocou a Escola Universitaria de Formación do Profesorado de EXB da Coruña. Para evitarmos trastornos na impresión preferimos deixar o texto tal como foi redixido no seu momento.