

## A perpetuidade do xogo da ourela Unha achega ao teatro de Xohana Torres

GABRIEL PÉREZ DURÁN<sup>1</sup>

*La interpretación no es un acto aislado,  
sino que tiene lugar dentro de un campo de batalla  
homérico, donde cierta cantidad de opciones  
interpretativas están implícita o explícitamente en conflicto.*

Fredric Jameson

*Documentos de cultura, documentos de barbarie*

*A muller é un cristal atravesado por unha patria*

Lupe Gómez

*Pornografía*

Cantas veces se ten dado de fociños a imaxe institucional dunha persoa, creada a través de elementos que inferimos do seu comportamento ou da súa aparencia física, cando a enfrontamos á complexidade fragmentaria do suxeito<sup>2</sup>? Indo a un caso concreto: con que se acostuma a asociar o nome de Le Corbusier? De seguro que o relacionamos, ou ben coa arquitectura ou con algún dos seus edificios máis senlleiros. Ora ben, a nosa representación comezaría a lañarse se lle botamos un ollo á páxina web da Fondation Le Corbusier<sup>3</sup> e comprobamos que tamén foi pintor, escultor e deseñador de mobles.

O caso de Xohana Torres é parello ao do arquitecto francés. Tendemos a asociala coa poesía e coa narrativa. Poemarios como *Tempo de Ría* ou *Estacións ao Mar*, galardoado co Premio da Crítica Española no ano 81, ou a novela *Adiós María* —agraciada en 1971 co Premio Galicia do Centro Galego de Bos Aires— son paradigmas da súa valía literaria; en troques, o seu traballo como dramaturga, tradutora e autora de literatura infantil-xuvenil quedou sumido pola crítica nunha escura furna. Unha proba desta querenza podémola atopar na literatura crítica que se publicou sobre ela<sup>4</sup>. Cunha ollada por riba ao compendio bibliográfico elaborado por Luciano Rodríguez (2001: 38-53) verbo da autora de *Adiós María*, decatáronos de que unha boa parte dos volumes recollidos versan sobre a súa poesía e narrativa, mentres que os estudos dedicados ao seu teatro son exiguos, sen mencionar a lagoa existente en relación coa súa creación infantil-xuvenil e coa súa actividade tradutora.

A súa porfía literaria en tempos ominosos leva a desenvolver rexistros literarios, amais dos narrativos e poéticos —constituíntes do centro da produción literaria galega de posguerra—, que se sitúan nas marxes do sistema literario galego: a literatura para nenos, a tradución e o teatro.

Por unha banda, continuando co camiño aberto por Edelmira Casheda Otero ou as irmáns Pura e Dora Vázquez, Xohana Torres realiza e traduce obras infantís. Non obstante, a diferenza das súas predecesoras, non só hai unha intención pedagóxica, senón que libros como *Polo mar van as sardiñas* (1968) ou *Pericles e a balea* (1984) constitúen formas literarias de calidade en que a súa man de

poeta os atravesa. Malia a escasa representatividade que poidan ter estas iniciativas, alicerzan en dous aspectos o incipiente proceso de normalización do sistema: por unha banda, palían levemente o desleixo dun sector da creación literaria que supón a formación de novos lectores/falantes de galego e por outra, no que atinxe á tradución<sup>5</sup>, establecen relacións interliterarias<sup>6</sup> con outras literaturas e demostran que o galego é unha lingua apta para verter calquera tipo de literatura.

Polo outro lado, a súa relación co mundo do teatro vénlle de vello, xa que desde a súa época estudantil ten contactos co mundo da farándula, primeiro en Santiago e despois en Ferrol. En Compostela, participou como actriz en obras que non resultaban incómodas á autoridade competente: pezas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc. Tempo despois, na cidade departamental participa no grupo Teatro-Estudio. Esta compañía púxo a en contacto coas novas propostas escénicas que se estaban a concibir daquela, como Albee ou Ionesco. Pero a súa achega ao teatro non queda no seu cometido de actriz, senón que practica o exercicio crítico por medio dun artigo publicado en 1965 na revista *Grial* (Torres 1965b: 231-235).

Así pois, esta contribución<sup>7</sup> pretende bosquexar unha cartografía do teatro de Xohana Torres a través de dous dos seus textos dramáticos<sup>8</sup> —*A outra banda do Íberr* (1965) e *Un hotel de primeira sobre o río* (1968)—; inseríndoos, na medida do posible, non só dentro do seu proxecto de macrotexto, senón tamén tendo en conta a intencionalidade da autora de se introducir dentro das correntes estéticas anovadoras, que se estaban a dar no contexto teatral peninsular e europeo, a cabalo entre o existencialismo e o realismo.

### Uns trazos sobre o teatro de posguerra: Xohana Torres na literatura dramática

Non se di nada novo ao afirmar que, ao longo de todo o século pasado, o teatro sufriu unha chea de transformacións, conformando un fervedoiro de modelos estéticos sen precedentes na historia teatral. Así e todo, isto non significa que as prácticas dramáticas máis tradicionais non se continuasen cultivando<sup>9</sup>.

A partir do século XX, existe unha reconsideración dos signos non verbais, marxinados ata o momento. Os obxectos do escenario non só teñen un valor ontolóxico, como sucedeu no teatro naturalista, senón que adquiren unha presenza semiótica dentro do conxunto da representación; noutras palabras, os elementos teatrais son semiotizados, tendo unha utilidade na ficción polo que significan, amais de polo que son. Outro dos trazos signi-

Neste artigo presentamos unha serie de reflexións sobre o teatro de Xohana Torres, a través dos dous textos dramáticos que ten publicados ata hoxe: *A outra banda do Íberr* e *Un hotel de primeira sobre o río*. Partindo de presupostos semióticos e ideolóxicos, pretendo esfiar unha serie de características que poñen estas pezas dramáticas en conexión, non só co propio macrotexto da autora, senón tamén co ambiente da literatura europea de posguerra e, en especial, da galega, contextualizada por unha loita polo poder simbólico entre as posicións piñeiristas e as da Nova Narrativa Galega.

This article presents various considerations on the theatre of Xohana Torres based on her two dramatic texts published to date: *A outra banda do Íberr* and *Un hotel de primeira sobre o río*. Starting from semiotic and ideological assumptions, I attempt to unravel a series of characteristics that connect these pieces, not only with the author's own macro-text, but also within the environment of European post-war literature, in particular Galician literature, in the context of the struggle for power between the Piñeiro school and the Nova Narrativa Galega (New Galician Narrative).

<sup>1</sup> É imprescindible dicir que este artigo foi lido por M<sup>a</sup> Camiño Noia, Burghard Baltrusch e Jesús G. Maestro. Grazas ás súas recomendacións e críticas, puíden mellorar e cubrir certas lagoas que posuía este traballo na súa primeira versión. <sup>2</sup> Cfr. a tentativa de recuperación do suxeito cartesiano de Slavoj Žižek (1999). <sup>3</sup> Vid. <http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/>. <sup>4</sup> Se lles botamos un ollo aos manuais de referencia sobre literatura galega ou ao *Diccionario de literatura galega*, decatáronos de que principalmente se proxecta de XT unha imaxe de poeta e narradora, quedando nun lugar moi secundario o seu labor dramático. <sup>5</sup> Sobre o proceso de tradución inserido no contexto social e a súa situación dentro do (poli)sistema literario, vid. González-Millán 1995, Evan-Zohar 1996 e Venuti 1995. Relacionado con esta idea, estase a desenvolver na Universidade de Vigo un método hermenéutico-funcional para describir os procesos de transferencia cultural denominado *paratradución*, por parte do grupo de investigación "Tradución & Paratradución"; vid. Garrido Vilariño 2003, Baltrusch 2005 e Yuste Frías 2005. Para máis información sobre este grupo, vid. <http://webs.uvigo.es/paratraduccion>. <sup>6</sup> Verbo das relacións interliterarias na fase de construción dun (poli)sistema literario, vid. Figueroa 1996. <sup>7</sup> A aproximación deste traballo vai ser exclusivamente a través dos textos dramáticos e, xa que logo, estará inserido dentro dos estudos dramáticos que se ocupan da condición de textos literarios da obra dramática (Vieites 1996a: 106). <sup>8</sup> Asumo a distinción conceptual entre texto dramático, entendido como a vertente escrita e literaria da obra dramática, e texto espectacular, definido como a parte representacional da obra dramática ou as referencias que haxa do texto espectacular dentro do dramático (Vieites 1996a: 107). Non obstante, existen outras propostas terminolóxicas que difiren en certos aspectos, como a de Bobes Naves (1997 [1987]: 109-110). Sobre a polémica entre as posicións escenocentristas, textocentristas e de consenso, vid. Abuín e Casas (2005: 415-419) e Vieites (1996a: 104-109). <sup>9</sup> Para unha óptica xeral do que sucede no teatro do século XX, vid. Carlson (1993 [1984]) e Roubine (2002).

ficativos neste eido é a incorporación da luz eléctrica<sup>10</sup> ás representacións, proporcionando novas formas de expresión, como fixo Adolphe Appia (1862-1928) co seu modelo escénico<sup>11</sup>. Obviamente, estes perfeccionamentos tamén afectan aos signos kinésicos, proxémicos, paralingüísticos e acústicos. De forma paralela, prodúcese a desarticulación e a modificación do ámbito escénico<sup>12</sup> en T<sup>13</sup>, clásico no teatro decimonónico.

Xunto con isto, combátase a sacralidade do texto. Este proceso prodúcese en dous niveis, no hermenéutico e no textual. No primeiro deles, privilexiase a interpretación e a posta en escena creativas por parte do director de escena. Ao pasar á primeira liña o traballo do director, xeráronse confrontacións coa *doxa* interpretativa dos textos, sobre todo dos clásicos. Un caso paradigmático desta confrontación podémolo ver na seguinte anécdota. Cando alguén lle censurou a Louis Jouvet<sup>14</sup> (1887-1951) a súa escenificación dunha obra de Molière por ser irrespectuosa, este díxolle, con ironía valleinclanesca, que tentara falar co autor d'*O enfermo imaxinario* por teléfono, pero non respondeu. No segundo caso, situariámonos dentro do movemento performativo<sup>15</sup>, en que o texto queda reducido á mínima expresión.

Partindo das monografías sobre a historiografía das teorías teatrais de Carlson (1993 [1984]) e Roubine (2002), sintetizaremos tres liñas principais de actuación<sup>16</sup> que contribuíron ao proceso anovador do teatro do século XX.

En primeiro lugar, xuntamos aquelas concepcións teatrais que engloban ao espectador dentro do seu proceso comunicativo; noutras palabras, que o fan (co)partícipe do espectáculo. Dentro desta liña encadraremos o chamado teatro da crueldade, que ten como máximo expoñente a Antonin Artaud (1896-1948). Segundo el, “O obxectivo fundamental segue a ser poñer en tronso o espectador. Sen dúbida, o tronso é o único medio de facerlle perder de vista as referencias que o protexen, de mergullalo, oferente e vulnerable, no remuíño da Crueldade” (Roubine 2002: 198). En segundo lugar, agruparemos aquelas correntes que buscan a introspección na realidade interior, non desde unha vertente extralingüística, senón desde outros ámbitos. Un claro paradigma deste pensamento é o teatro existencialista de Camus (1913-1960) ou de Sartre (1905-1980), que conciben o suxeito coma un *work in progress*. E, en último lugar, está aquel teatro máis social, como pode ser a liña de intervención na sociedade promulgada por Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), ou a do chamado teatro do absurdo, en que se nos presenta unha sociedade sumida no caos e na incomunicación, ou mellor dito, na comunicación fáctica, amosada marxistralmente por Harold Pinter (1930).

A situación enclausal en España impediu que a maioría das innovacións que se estaban a dar en Europa e nos Estados Unidos entrasen no (poli) sistema literario español, caracterizado pola sombra omnipresente das tesoiras da censura. Unha boa descrición deste ambiente é o que nos ofrece Camilo Gonsar no seu discurso de investidura como membro da Real Academia Galega:

Pertenzo a unha das primeiras xeracións formadas, ou deformadas, pola versión máis dura de España, a dos primeiros anos da posguerra: a España sentinela de Occidente, represora, inquisitorial, dictatorial, orgullosa de ter sido luz de Trento —“no quisiera que le dejásemos a nadie el supremo honor de defender de nuevo los cánones de Trento”, escribiu Euxenio Montes—; luz de Trento, dicía, e martelo de herexes, dous dos seus títulos de gloria e de grandeza, segundo a famosa definición de Menéndez Pelayo. España estaba enfrontada co resto do mundo e, sobre todo, con Europa. Todo canto non formaba parte desta España era anti-España, un universo de perdición e decadencia. E a dictadura imperante trataba de manternos incontaminados, clausurados neste ámbito amurallado, nesta mesquiña illa pretendidamente salvadora (Suárez-Llanos 2002: 5).

O progresivo afastamento da realidade española de posguerra que a literatura estaba a realizar orixinou iniciativas en contra deste carácter evasivo. Na década dos corenta, houbo no teatro algunhas tentativas<sup>17</sup>, con escasa repercusión social, de conectar a realidade social co xénero dramático, conformando un avance cara á ideoloxía da xeración realista (Oliva 2002: 177). Estes pequenos pasos lévannos ao ano 1949, un punto de inflexión que marca o comezo simbólico dunha reforma no contido teatral<sup>18</sup>, grazas a que neste mesmo ano se publica *Prólogo patético* de Sastre e se estrea a peza teatral de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*. Ambas as dúas obras inauguran un teatro preocupado en reflexionar, de forma crítica, sobre unha sociedade convulsionada pola gravidade do cotián. Un proceso reflexivo que ten como obxectivo aos propios espectadores. Eles deben adoptar unha posición determinada ante a problemática que se lles amosa no espectáculo teatral, esixíndolles aos receptores unha participación activa<sup>19</sup> na comunicación teatral<sup>20</sup>.

O éxito que obtiveron Alfonso Sastre (1926-) e Buero Vallejo (1916-2000), a comezos da década dos cincuenta, creou unha linguaxe teatral en que se representaba a realidade do momento desde unha visión conflictiva. Neste ambiente realista apareceu, na década dos sesenta, a figura do valdeorrés

Lauro Olmo (1922-1994). Non estamos a falar dun dramaturgo cunha educación universitaria coma Buero ou Sastre, senón que se trata dun autodidacta e esta circunstancia levouno a facer certas achegas importantes ao teatro realista da época, entre as cales está *La camisa*<sup>21</sup> (1960). De seguro que esta é a obra máis senlleira do seu repertorio dramático, sobre todo pola repercusión que tivo na súa época e, desde logo, por darlle voz a un sector da sociedade xeralmente mudo (Berenguer 2003 [1993]: 68).

Tal e como ten sinalado Vieites (1996b: 47), a fins da década dos sesenta comezan a constituírse en Galicia colectivos teatrais, que presentan unha actitude de ruptura respecto das prácticas escénicas que desenvolvían as agrupacións de teatro, de carácter folclórico, e outras cunha maior proxección cultural.

Na década dos 60, grazas ás asociacións culturais, dáse unha recuperación do teatro con claros matices reivindicativos dentro do ambiente xeral de opresión. En 1963 convócase o I Concurso Castelao<sup>22</sup>, no que a precariedade económica impedía que se puidesen representar as obras gañadoras. En 1963 a Agrupación Cultural O Galo comeza a promover unha campaña co obxectivo de dotar economicamente o Concurso Castelao de textos teatrais, convocado entre 1963 e 1965. É a partir de entón cando atopamos os feitos máis salientables desta década. En 1965 Manuel Lourenzo crea o grupo de Teatro O Facho, e dous anos máis tarde, en 1967, funda na Coruña o Teatro Circo, o primeiro grupo teatral independente que seguía a liña do que estaba sucedendo no resto do contexto peninsular. Aquí en Galicia este teatro independente empeza da man de Manuel Lourenzo con características propias; ademais de levar o teatro ao pobo, aspira a romper coa diglosia escénica e crear as infraestruturas que permitisen o desenvolvemento pleno dunha dramaturxia nacional.

Estes feitos non conforman uns fenómenos illados na década dos 60 senón que, partindo das agrupacións culturais, se puido chegar ao teatro independente. Todo isto é considerado pola crítica como os antecedentes que propician ese clima que fai posible que no ano 1973 poidamos datar a restauración do teatro galego tras a Guerra Civil coa Mostra de Teatro de Ribadavia, fundada pola Asociación Cultural Abrente.

### A obra teatral de Xohana Torres: A outra banda do Ibero e Un hotel de primeira sobre o río<sup>23</sup>

Tras a publicación do seu poemario, *Do sulco* (1957), que introduciu a Xohana Torres de cheo na chamada Xeración das Festas Minervais, aparece en

<sup>10</sup> Verbo das posibilidades funcionais da luz eléctrica como signo dramático non verbal, *vid.* Bobes Naves (1997 [1987]: 159-172). <sup>11</sup> A finais do século XIX, cando triunfaba un teatro burgués que privilexiaba o sistema de signos lingüísticos, agroma unha tendencia teatral que investiga as posibilidades expresivas dos signos non verbais, propiamente teatrais. Nesta procura dunha renovación dos códigos teatrais, o director artístico adquire un papel protagonista de arquitecto da representación (Roubine 2002: 184-187). Entre eses anovadores está o escenógrafo Adolphe Appia. No seu modelo escénico a luz “debe dar vida al espacio aprovechando los juegos de intensidad y de color, los contrastes de luz y sombra que segmentan el espacio y lo dramatizan, y llega al espectador como un signo dinámico que cambia de intensidad, dirección y color” (Bobes Naves 1997 [1987]: 164), condenando ao escenarismo o mimetismo escenográfico decimonónico (Roubine 2002: 188). <sup>12</sup> Este termo acuñado por Bobes Naves (1997 [1987]: 389) define a relación que se establece entre o escenario e a sala. Cfr. a entrada “espazo escenográfico” en Abuín e Casas (2005: 447). <sup>13</sup> O ámbito escénico en T, tamén denominado caixa italiana, é aquel que ten o escenario en perpendicular respecto da sala (Bobes Naves 1997 [1987]: 392). A tipoloxía completa, que parte da establecida por G. A. Breyer (1968), pódese consultar en Bobes Naves (1997 [1987]: 389-395) e Abuín e Casas (2005: 447-448). <sup>14</sup> No marco simbolista, que considera o texto como única guía para a súa representación, debemos contextualizar o traballo de Jouvet. Non obstante, este director artístico, coñecido polas súas representacións de Molière, proclama unha liberdade interpretativa do texto por parte do director, sen constrinxila a ningunha ortodoxia preestablecida. <sup>15</sup> Sobre a *performance*, *vid.* Carlson 2005. <sup>16</sup> Cfr. as catro relacións por medio das que a filosofía, entendida como verdade, se relaciona co teatro: a didáctica, a romántica, a clásica e a imanentista en Badiou (1994: 11-17). <sup>17</sup> Fronte ao teatro español de *boulevard*, hai unha alternativa que pretende incorporar un repertorio de novos autores (Ionesco, Beckett, Brecht, entre outros), representativos dos novos paradigmas teatrais europeos e norteamericanos. Primeiramente, Arte Nuevo, coas súas propostas experimentais e vangardistas, e despois Teatro de Agitación Social (TAS), que reivindica o poder socializador do teatro para remover a sociedade de posguerra, foron dous dos grupos que ensaiaron novas vías de remodelación estética na década dos corenta. <sup>18</sup> A concepción da innovación dentro desta xeración hai que matizala en diferentes aspectos. A súa reforma aséntase principalmente nos contidos das obras teatrais, deixando a un lado o aspecto formal, que se asemella ao que se viña facendo ata o momento (Oliva 2002: 174). Con todo, non se trata dun grupo homoxéneo, senón que existen diverxencias importantes, tanto na feitura das obras como na súa acollida polos espectadores. Mentres que Buero Vallejo foi aceptado polo circuíto dos teatros comerciais, Alfonso Sastre non accedeu do mesmo xeito a eses estratos canonizados, situándose sempre nas súas marxes. <sup>19</sup> *Vid.* o espectador activo no teatro épico en Brecht (2004 [1957]: 45-47 e 57-63). <sup>20</sup> *Vid.* o proceso de comunicación teatral en Kowzan (1997: 139-146). <sup>21</sup> Pódese consultar unha análise polo miúdo de *La camisa* en Berenguer (2003 [1993]: 47-82). <sup>22</sup> No contexto de posguerra en que estaba introducido o sistema literario galego, os premios de literatura teñen unha vital importancia como elementos dinamizadores da produción literaria. Obviamente, a realización do Certame do Miño ou o Concurso Castelao serven para incentivar a creación dramática. Non obstante, o intento de reactivar o teatro non é casual por mor do seu carácter representacional e as posibilidades educativas que ofrece: O Certame do Miño abría a década na que de novo se ía poñer en marcha o teatro galego. Os anos sesenta reproduciron un fenómeno que viviran tamén as Irmandades da Fala, xa que en paralelo á reorganización clandestina do nacionalismo político, o asociacionismo cultural iniciaba a recuperación do teatro; evidentemente, esta coincidencia non era casual, senón consubstancial á propia natureza do feito dramático como plataforma ideal para calquera tipo de reivindicación ou espallamento dun ideario. Na mesma liña do Certame do Miño está a convocatoria do I Concurso Castelao (Tato Fontaíña 2000: 462). <sup>23</sup> Todas as citas corresponden á primeira edición d'*A outra banda do Ibero* e *Un hotel de primeira sobre o río*.

1965 a súa primeira contribución ao teatro. Malia non ser o texto vencedor e, en consecuencia, sen dereito a que llo publicasen, o xurado decidiu de *motu proprio* publicalo, coa axuda de Galaxia, dada a súa excelente calidade, como reza nun dos paratextos asinado pola Agrupación Cultural O Galo.

A fábula d'*A outra banda do Íberr*<sup>24</sup> desenvólvese ao longo de tres actos, lembrando as unidades aristotélicas, que coinciden coa clásica estrutura de presentación, nó e desenlace. O fío argumental está centrado en Malen de Escó, a protagonista, que vive exiliada na Banda Dereita co seu home, Estífen Berj, e máis o seu sogro, Marj Berj, ao carón de todos os galandeses sobreviventes da conquista do seu territorio. Nesta situación de desarraigamento están, por unha banda, aqueles que se conforman coa nova situación a pesar das dificultades e, pola outra, os inconformistas con esa situación. A partir deste conflito técese unha das dúas accións principais: a planificación e realización dun plan de fuxida, por parte dun grupo de galandeses, para volver á súa terra. E, paralelamente, desenvólvese nun segundo plano o conflito persoal do personaxe principal.

A singradura teatral de Xohana Torres ten a súa última parada n'*Un hotel de primeira sobre o río*, obra de teatro publicada en 1968, aínda que dous anos antes obtivera o Premio Castelao. O desfacemento entre a data de publicación e a de elaboración é un síntoma endémico que sufriu a produción teatral de posguerra e, hoxe, continúa a padecer en menor medida. A precariedade, que se manifesta na dependencia dos premios e na inestabilidade das coleccións, afecta negativamente á recepción, xa que non se posibilita que a representación e a publicación do texto se dean nun espazo de tempo relativamente próximo.

Como acontecía co primeiro texto dramático de Xohana Torres, a historia d'*Un hotel de primeira sobre o río* desprégase a través de tres actos, que non coinciden coa estrutura clásica de presentación, nó e desenlace, xa que o primeiro lance constitúe case a metade do corpo do texto, engulindo parte do desenvolvemento dos feitos. O argumento céntrase en Ruth, a protagonista, que vive co seu mozo Daniel nunha casa rodeada por leiras que eles traballan. Esta propiedade, que é da súa irmá María emigrada en Alemaña, está afectada, igual ca o resto da aldea e do val, por un proxecto urbanístico que pretende converter todo nun hotel cunha área recreativa. E, nun segundo plano, sitúase o conflito persoal do personaxe principal e a morte do seu sobriño Antón nun accidente marítimo, feito que provoca a volta de Inge, a filla da María.

Malia que a auga do río flúa inexorablemente, hai sedimentos que permanecen impertérritos co

paso do tempo, a pesar das capas de lama que teñan por riba. Esta, posiblemente, sexa unha das sensacións limiares coa que un se pode quedar despois da lectura d'*Un hotel de primeira sobre o río*. Baixo a tona dunha ficción que semella depender dunha cronoloxía determinada —coutando certa aspiración atemporal, en aparencia—, circula unha conduta humana tan vella coma o mundo, a loita polo poder, conferíndolle un hábito de universalidade, pero desde uns parámetros galegos e sen ningunha intencionalidade textual de se arredar deles, como sucede n'*A outra banda do Íberr*.

### Sistema diexético: (in)determinación espazo-temporal e conexión telúrica

O espazo dramático compón un ámbito semiótico relevante no sentido global da obra de teatro. Nesta categoría aséntase a dialéctica entre unha presada de polaridades semánticas, que vai configurar a base textual das pezas teatrais que imos analizar, desvelando unha porta de acceso a un conflito ideolóxico no plano da ficción, que irei analizando ao longo deste artigo.

Para organizarmos mellor as nosas hipóteses de traballo sobre *A outra banda do Íberr*, imos xebrar o marco espacial en dous subepígrafos: o exterior e o interior. Unha oposición que recreamos a través de dúas fontes principais: (i) a "Obertura" que ofrece unha información mediatizada polo narrador presentador<sup>25</sup> deste paratexto e (ii) as informacións indirectas obtidas mediante a visión parcial dos personaxes. Con todo, non debemos entender esta división de maneira dogmática, senón como unha orientación, porque entrambos os dous polos existe un fondo vínculo.

Tendo en conta a indeterminación espacial que caracteriza toda a obra (Ríos Panisse 1984: 19), a concepción do territorio do val de Määr é tripartita. No lado esquerdo sitúase Galandía, lugar de procedencia dos personaxes, e no dereito está Terra Allea, lugar de residencia obrigado polo conflito bélico, mentres que a fronteira entre os dous territorios a marcan as augas do Íberr.

A xeito de esquema ilustrativo, vexamos un resumo dos cualificativos máis sobranceiros que sinalan as tres zonas integrantes da exterioridade do espazo dramático, e as súas implicacións na acción do texto.

En xeral, a Banda Esquerda, onde se sitúa Galandía, é avaliada positivamente por boa parte dos personaxes inspirados por unha sorte de pantéismo fincado na terra. No entanto, esta relación afecta de forma desigual ao elenco de personaxes que conforman a obra. Para Malen é unha necesidade ("Hai un recanto do mundo que é o meu. Quero o meu anaco. Quero volver a el" [*A outra*

*banda*: 37]). Baixo o prisma do Vello Marj, Galandía constitúe unha lembranza que resoa nel coma un laio melancólico ("Por estas datas na outra Banda é unha bendición a primavera. A primavera... Non hai cheiro igoal ó seu... Na nosa finca do Fondal as mazaeiras amostarán ben de follas e algunha ponla maestra escomenzará a froitificar" [*Op. cit.*: 21]). No lado oposto situamos a opinión de Estífen. Para el non é máis ca un anaco de terra do pasado: "Hastra acó chegamos e agora somentes a vida impórtame. Querida, non son dos tipos que debecen por un anaco de terra... Verdes patrias que non son máis que soños, enfermidades últimas... pedras ceibadas ás estrelas" (*Op. cit.*: 32).

Pola contra, a Banda Dereita do Íberr, onde abeira a Cidade Allea, merece unha opinión negativa para a maioría dos personaxes, agás para o coronel. Para Malen é un mundo deshumanizado, "un gran mundo de mortos" (*Op. cit.*: 32), en que hai só edificios e asfalto, un abafado pegañento que contrasta coa luz verdella, idealizada e idílica do lado esquerdo. En troques, o seu home, o coronel Estífen Berg, considéraa o seu novo fogar. E, finalmente, para o Vello Marj, a Cidade Allea non existe, vive en coordenadas espazo-temporais anteriores á pugna bélica que o levou ao exilio, é dicir, el está no lado dereito, pero continúa vivindo no esquerdo a través da súa nostalxia.

A fronteira entre as dúas antinomías é o río Íberr. Da imaxe e simboloxía que presenta falarei un pouco máis abaixo.

Para Chevalier e Gheergrat (1995 [1986]), na tradición cristiá de Occidente a destra posúe un valor semántico de 'porvir' fronte á esquerda que se caracteriza polo seu valor de pasado, sobre o que o ser humano non pode influír. Seguramente as asociacións máis coñecidas foron as que se crearon a partir da Idade Media. Partindo da identificación da dereita co benéfico e a sinistra co maléfico ligáronse dous novos significados: a sinistra é o sector feminino e a dereita o masculino. En resumo, o lado esquerdo asóciase co feminino, o nocturno, o satánico e o pasado, e a beira dereita co masculino, o diúrno, o divino e o futuro.

Resulta sorprendente o contraste entre a apreciación da sinistra e da destra que hai n'*A outra banda do Íberr* e os seus valores simbólicos adquiridos na cultura occidental. O texto dramático amosa ben ás claras unha alteración destes códigos. Ao permutar os sentidos adheridos de ambos os dous vocábulos, xera unha nova disposición simbólica: a banda esquerda constitúe a luz, a divindade e o materno, mentres que a dereita é representada polo escuro e polo masculino.

Polo tanto, estamos perante unha subversión en clave feminista, malia estar bastante velada. O esquerdo constitúe a Deusa Xea, que aloumiña coas

súas fragas e cos ceos inzados de estrelas a todos os seus fillos; un lugar idealizado pola distancia, que ben pode ser a Galicia dunha boa parte dos exiliados a causa da Guerra Civil, ou, estirando un pouco máis a liña política<sup>26</sup>, unha representación da división clásica da política: a esquerda, perdedora da contenda civil, e a dereita, detentora da vitoria.

Ao fixármonos na banda da dereita, decatámonos de que se está nunha gran cidade, tal e como nola describía Malen ao inicio do primeiro acto. Unha metrópole de grandes edificios e rúas infestadas por un barullo monótono que adormece os sentidos dos seus habitantes, creando un simulacro da natureza: "As dez e nin tan siquera unha estrela... ¿Cómo pode ser tan allea a nós unha noite de primavera?...". (*A outra banda*: 17). Este proceso de desnaturalización que sofren na Banda Dereita a causa do exilio ben se pode identificar con aqueles exiliados políticos de Galicia e, quizais, a denominada Cidade Allea, con algunha das grandes urbes que acolleron aos desprazados: Bos Aires, México ou Montevideo. Con todo, pódese ir máis aló do exilio e fixármonos nos procesos migratorios da década dos sesenta; á fin e ao cabo, a emigración é un exilio por causas económicas.

O punto de referencia capital dentro da composición espacial é o río Íberr<sup>27</sup>; unha identidade polisémica omnipresente na xeografía exterior e no periplo vital dos personaxes. O río<sup>28</sup>, en tanto que auga en movemento, é un elemento que configura

<sup>24</sup> Descoñeño cal é a causa da modificación do título da obra nalgúns manuais sobre literatura galega. Na primeira e única edición aparece *A outra banda do Íberr* na páxina 3 e 5. O problema reside na portada, onde non está tan claro se é *Íberr* ou *Iberr*, por mor da confusión que orixina o deseño da páxina. En conclusión, vexamos algunhas variantes deste paratexto que fomos atopando: *A outra banda do Íberr* en Torres (1965a: 3 e 5) en Tato Fontaiña (2000: 477); *A outra banda do Iberr* en Vilavedra (1999: 263), en Vilavedra [dir.] (2000: 579) e en Vieites (1996b: 45); *A outra banda do Iber* en Tarrío (1998 [1994]: 413); *A outra banda do Iberr* en Riobó (1999: 38 e 56), en Lourenzo e Pillado (1987: 150) e en Tato Fontaiña (1996: 1412). <sup>25</sup> Sobre os diferentes tipos de narradores no teatro, *vid.* Abuín 1997. <sup>26</sup> Carbalho Calero desbota rotundamente unha interpretación política ou social, reducindo a motivación dos que queren regresar a Galandía a unha cuestión sentimental, tan só saudade pola terra: "Dende logo, non se trata de literatura social ou política. O problema que se prantea é o de se hai que retornar a Galandía ou se debe renunciar a tal retorno, ao menos no momento presente. E os motivos que apurran nun ou noutro senso son nidiamente sentimentais. Non hai razóns políticas no fondo do conflito. Trátase de se a Terra chama aos seus fillos con forza irresistible e incondicionada, ou non é así. Os personaxes que no terceiro acto van intentar o cruce do Iberr [...] son atraguidos a Galandía pola saudade da patria, non por movís doutrinás nen deberes cívicos" (2000 [1965]: 66). *Cfr.* Ríos Panisse (1984: 20-21). <sup>27</sup> *Cfr.* o mar na poesía de XI en Blanco (1991: 137-138). <sup>28</sup> *Vid.* a simboloxía do río en Chevalier e Gheergrat (1995 [1986]: 885-886).

a existencia na súa mudanza; dito doutro modo, representa o nacemento e a extinción da vida, dúas caras intimamente ligadas nos sucesos d'*A outra banda do Íberri*: dunha parte, a morte de Kurr Lois ao tentar atravesalo e, da outra, a súa faceta fertilizadora que, coma o Nilo, asolaga os terreos da Banda Esquerda para despois podelos cultivar.

Do mesmo modo que o Íberri é o fluír vital, tamén compón unha fronteira, tanto física coma psíquica, infranqueable entre os dous territorios. A acepción de 'obstáculo' créalle a Malen unha angustia interior ante a imposibilidade de atravesalo, xa que facelo implica a morte, tal e como lle sucede a Ekoar: "Na outra Banda, era Galandía, ¿eisistía!... E polo meio, ese maldito río omnipotente, que todo o percorre [...] A iauga está ben viva... ¡aquelo non é máis que auga e gánamel!... O Íberri é unha vea desatada, repartida antre orelas, allea nunha parte e próisima na outra" (*Op. cit.*: 35).

A pesar do carácter opresivo e de estancidade de cada un dos dous territorios divididos polo Íberri, este hermetismo vese perforado por un emisorio: o vento. Reparemos nestas dúas citas: "Xa chega o vento da Foz até as casas. Podo sentir cómo rube cara ós mesmos tellados. Ás veces, é doce recoller o aire lontano que anuncio o Río" (*Op. cit.*: 18) e "Olla o relós pendurado na parede; compara a hora có relós de moneca. Asómase. Apercibindo un aire que non sabemos, vai dereita á porta da escaleira" (*Op. cit.*: 47). Nestes anacos observamos a dupla funcionalidade do vento. No primeiro fragmento, o noso céfiro, intimamente ligado á auga<sup>29</sup> do Íberri, é o alento das esperanzas daqueles personaxes que queren regresar a Galandía e, asemade, o seu único contacto coa súa terra de orixe. No outro exemplo, o aire ten tinguidura fresca, que entra polas estancias do fogar, delourando o ambiente viciado da cidade.

A distribución interna do fogar de Malen ten as mesmas evocacións simbólicas cá organización do espazo exterior. No lado esquerdo, a través da ventá, pasa o aire que trae os novos aromas vindos de Galandía. A porta constitúe o único vencello coa Terra Allea. O máis curioso é a situación desta habitación. Está no máis alto dun edificio abominable. Nesta altura, Malen está illada do que sucede ao nivel da rúa, tal e como advirte Kurr no segundo acto: "As novas de Galandía no ruben hastra este outo piso" (*Op. cit.*: 51). E a súa posición permítille enxergar o que sucede coma un ser demiúrxico, que se sitúa fóra dos acaecementos comúns. Este situación elevada tamén fornece un nivel de sabedoría que lle permite interrogarse sobre a súa situación na familia. Para decatarse do que está a acontecer ten que facer unha viaxe de descenso ás profundidades da cidade, ao nivel da rúa. Esta viaxe ao soto esquerdo, é dicir, á taberna, representa a fin

do percorrido para saber as implicacións do seu home na represión da Banda Dereita.

Como o lector puido comprobar ata agora e se leu a peza inda máis, a maior parte dos topónimos d'*A outra banda do Íberri* teñen unha denominación exótica que nos levan de viaxe ao norte de Europa. Määr ou Íberri non fan máis que corroborar esta conxectura. Non obstante, non todos os topónimos teñen unha fonética escandinava. Lugares como Rande, Engrova ou Foz son máis comúns por estas latitudes. Incluso Íberri ou Galandía teñen certas concordancias con Iberia e Galicia (Ríos Panisse 1984: 19). Ao trasladar a historia a paraxes distantes xérase o que Brecht deu en chamar *Verfremdungseffekt* ou distanciamento<sup>30</sup>. Este recurso técnico, fincado na tradición teatral medieval e oriental<sup>31</sup>, tenta arredar o espectador da acción do texto para evitar a identificación cos sucesos da obra dramática xa que, de ser así, quedaría reducido o campo crítico dos receptores (Brecht 2004 [1957]: 84). En calquera caso, trátase dun modo dramático que afecta a máis dun elemento do espectáculo teatral e, en moitos casos, danse simultaneamente.

A dualidade opositiva básica que articula todo o nobelo d'*Un hotel de primeira sobre o río* é a que se establece entre o rural e o urbano, que se sustenta na disxuntiva aldea e cidade, respectivamente. Unha oposición que só se pode recrear a través dos testemuños parciais que nos ofrecen os personaxes, ás veces contraditorios como sucede coa opinión que algúns deles teñen sobre a cidade; para Silvia ou a Nena Catarina, a cidade representa a súa aspiración, pola contra, Ruth non sente ningún tipo de apego a un hábitat que lle resulta alleo.

Este encadramento conforma o contexto xeográfico en que se desenvolven os feitos d'*Un hotel de primeira sobre o río*. Un marco diáfano que non evita a identificación con Galicia e cos problemas, xa mencionados, que padecía na fin da década dos sesenta. Todo o contrario do que acontece n'*A outra banda do Íberri*, onde existe unha vontade clara —sobre todo a través da onomástica do texto— de aplicar un *Verfremdungseffekt* brechtiano á fábula do texto.

Poucos son os datos que inferimos do lugar en que se empraza a vivenda e a horta de Ruth. Tendo en conta esta circunstancia, atopámonos nun lugar situado "nun val da costa" (*Un hotel*: 11) e, xa que logo, sometido a dúas forzas simbólicas conectadas entre si: o mar e o vento.

O mar é un elemento activo, en continuo movemento, e presente coma un compoñente cotiá e vivencial para a xente da rexión. A oscilación continua e repetitiva lembra o vencello da auga coa vida —fonte de traballo e alimento para os habitantes do rural— e a morte —a traxedia do afundimento do barco e a morte de Antón—, sen esquecérmonos do sentimen-

to de incerteza constante e liberdade que se desprende deste símbolo: "O mar é grande. Navegade, homes" (*Op. cit.*: 11).

O papel do vento, igual ca o do mar, é o dun axente dinámico e patente no día a día das persoas do lugar, a pesar de que só sexan referencias indirectas, a través da súa alusión ou da súa audición, que molesta a quen non está habituado á súa presenza, como lle ocorre ao Estranxeiro II: "¿É o vento? ¿Non dará moito o vento?..." (*Op. cit.*: 20). Así e todo, o vento ten un matiz dispar do ofrecido polo mar. A mudanza e o desprazamento representa a Historia, entendida como devir, como o desenvolvemento duns sucesos imparables aos cales non se lles poden pór atrancos no camiño. Esta viaxe inexorable podémola ver na escena esotérica do final do segundo acto, onde a Vella Comba, axudada por unha gaiola de paxaros e un vento que irrompe na estancia en que se desenvolve a obra, interpreta algo que Ruth xa sospeitaba, malia os seus impedimentos: a morte do seu sobriño.

Pero o mar e o vento marcan, xunto coa súa posición superior, outra das características deste territorio: o illamento. Unha situación que afecta ao comportamento dos habitantes do rural, como veremos cando fale de Ruth.

Neste ambiente arcádico, cada membro da comunidade vive nun estado natural en que conserva a súa autonomía e vive en harmonía coa súa contorna. Un exemplo desta adaptabilidade atopámola en Zeno: "Ninguén coma o Zeno para espreitar o veado; revisaba a esmagada carriza ou as follas das silveiras trabadas polos dentes e sinalaba claro o rastro" (*A outra banda*: 34). Trátase, pois, de Galandía, lembrada unha e outra vez polo Vello Marj, unha reserva da Idade de Ouro, detida no tempo, e concretada nunha paisaxe idílica en que reside a eterna esencia de Galicia.

Tanto Galandía coma o lugar primixenio de Ruth son unha concreción do motivo da Arcadia<sup>32</sup>, que o profesor Manuel Forcadela (2005: 34) denominou idilio coa Terra<sup>33</sup>. Este tópico, que entronca coa tradición horaciana do *beatus ille* e co prerrefaelismo finisecular, ten unha fonda pegada na nosa literatura. Malia que no século XIX ten certa incidencia en autores como Pondal, Noriega Varela ou Leiras Pulpeiro, é a partir do XX cando verdadeiramente se lle dá unha dimensión teórica e unha práctica literaria, sobre todo no seo dunha das tendencias principais do nacionalismo de comezos do século XX: a neotradicionalista<sup>34</sup>, seguindo a nomenclatura de Beramendi e Núñez Seixas (1996). Esta corrente está vertebrada por dous pensadores de corte esencialista: Risco e Otero Pedrayo, a pesar de que ambos os dous tiveron traxectorias políticas e intelectuais dispaes. A doutrina risquiana<sup>35</sup> salienta:

moito o factor *terra*, que sitúa en pé de igualdade coa raza (céltica), de xeito que foi a interacción entre as dúas a que creou o espírito ou *Volksgeist*, substancia actual da nación. E aínda que a lingua segue a ser para el o factor sobranceiro de diferenciación e conservación da nacionalidade —en consoancia con toda a tradición anterior do galeguismo—, do punto de vista xenético é a raza, polo que a súa idea da formación histórica da nación (galega) podería esquemmatizarse así: RAZA + TERRA = VOLKSGEIST = ETNICIDADE (LINGUA + CULTURA) (Beramendi e Núñez Seixas 1996 [1995]: 100).

O espello literario desta concepción política está nunha parte da obra de Ramón Cabanillas (1876-1959), en particular nas tres sagas de *Na noite estrelecida* (1926). Durante boa parte da década dos vinte (coincidindo coa preponderancia do ideario de Risco), o poeta da raza (este alcume resulta proverbial para unir ao discurso risquiano) converteuse na imaxe visible, parcial e loada dun nacionalismo que tentaba crear un espazo propio fóra da *doxa* imperante<sup>36</sup>. Nel sintetízase unha estética que se cingue á tradición literaria galega: principalmente da escola formalista, cunha capacidade de "adaptar a poesía galega, sen mancala, ás novidades modernistas —e aínda a influxos prerrefaelistas, decadentistas, saudosistas...—, ao alambique de maneiras aristocráticas que Rubén e mais os seus pousaran atraendo, ao mesmo tempo, fórmulas parnasianas e simbolistas" (Pena 1996: 30).

Pola contra, Otero Pedrayo "céntrase moito máis na especificidade cultural e na importancia do *Volksgeist* (católico) e do determinismo xeográfico na constitución do ser nacional" (Beramendi e Núñez Seixas 1996 [1995]: 101), deixando nun plano secundario a cuestión racial. Esta ideoloxía enchoupou boa parte das obras narrativas do autor d'*Os camiños da vida*, en que nos introduce coa súa cámara de cine nunha paisaxe idealizada e cinética, xogando con diferentes planos para amo-

<sup>29</sup> Queda por elaborar unha análise dos símbolos desde unha perspectiva do macrotexto de Xohana Torres. <sup>30</sup> *Vid.* o concepto de distanciamento en Brecht (2004 [1957]: 91-94, 83-87 e 129-187). *Cfr.* a noción de estrañamento en Forcadela (1993: 39). <sup>31</sup> Verbo dos antecedentes do teatro épico, *vid.* Brecht (2004 [1957]: 57-59 e 157-159). <sup>32</sup> *Vid.* as múltiples formas deste motivo literario en Frenzel (1980: 22-27). <sup>33</sup> Verbo da denominación do idilio coa Terra, *vid.* Forcadela (2005: 34-41 e 87-94). <sup>34</sup> *Vid.* Beramendi e Núñez Seixas 1996 [1995]: 100-110. <sup>35</sup> *Cfr.* a posición racionalista do nacionalismo en Queizán (2004). <sup>36</sup> Sobre a comparación entre os discursos da Xeración Nós e os da Generación del 98, *vid.* Patterson 2004.

sar unha impresión totalizadora do espazo descrito. Nunha vertente máis teórica desenvolveu numerosos estudos sobre a xeografía e a paisaxe galega<sup>37</sup>, fornecendo un corpus teórico<sup>38</sup> que tivo continuidade con outros creadores como Antón Villar Ponte<sup>39</sup> ou Filgueira Valverde<sup>40</sup>.

Condensando o fío da nosa análise: quedamos en que na relación idílica coa terra a aldea configura un espazo arcádico e atemporal que acubilla a esencia de Galicia, en consonancia cos intelectuais da primeira metade do século XX e recuperado polo núcleo piñeirista na posguerra. Agora ben, nesta peza dramática desartéllase parcialmente eses códigos desde os seus propios postulados: o espazo rural racha coa súa perennidade temporal, deixando ceibe a area do reloxo. Noutras palabras, prescinde de calquera ambigüidade e fala sen cancelas da posguerra en Galicia, incidindo nalgúns dos aspectos máis sobranceiros da época: a construción indiscriminada (sexan encoros, o crecemento sen control das zonas urbanas, a destrución do patrimonio histórico e natural, etc.) en nome do progreso, a emigración cara ás zonas urbanas ou a países de Centroeuropa e as súas consecuencias demográficas, socioeconómicas e culturais.

Nesta actualización espazo-temporal, aparece unha nova realidade que nada ten que ver coas paisaxes virxilianistas e unha sociedade caracterizada por un verniz de socialismo utópico. Nesta obra preséntasenos unha fotografía adversa do mundo rural: o traballo no campo é duro, esixindo moito esforzo para poder subsistir: “Pois nugalla non é... Qué culpa teremos nós; o traballo ven do sulco e máis non hai; abrir, pechar, abrir, pechar e plantar decotío unha dura faena” (*Un hotel*: 23). Ao que lle hai que engadir un declive socioeconómico que provoca un continuo transvasamento poboacional ás cidades, na procura dunha mellor vida desexada. Nestas circunstancias prodúcese un paradoxo que intensifica a decadencia do lugar: a baixa demografía desta aldea redonda na súa capacidade produtiva:

RUTH  
¿E a recollida?...

DANIEL  
Arestora... pssss... Na descarga imos notar falta de brazos.

RUTH  
Éche boa cousa. Que eu recorde, no almacén axudaban catro homes.

DANIEL  
Marchan os de Ríos. Eu diría que toda a aldea baixa traballar á cidade (*Op. cit.*: 14).

Dentro deste enclave xeográfico *in absentia*, asóciase o que constitúe a centralidade espacial deste texto dramático: a casa onde vive Ruth e, no exterior, o vello carballo: “O esceario estará dividido por unha diagonal: Á dereita acollerá o frente dun caseirón do País. Cara ao público, o edificio será enteiramente esquemático. Á esquerda, un vello, enorme carballo escaracochado, nú” (*Op. cit.*: 11) e “Entre a casa e o vieiro cadrará unha alta verxa” (*ibid.*). En contraste cos lugares abertos e propicios ao influxo do mar e do vento, o espazo principal d’*Un hotel de primeira sobre o río* vén describir unha atmosfera pechada e abafante, que se vai intensificando paseniñamente ata chegar ao clímax do terceiro auto, en que o ton agónico é patente. Un ocase acentuado por unhas condicións climatolóxicas, cada vez máis adversas, e un muro enreixado que favorecen a creación dunha envoltura destinada a unha resolución trágica da acción.

Observemos máis polo miúdo a relevancia semiótica da casa e do carballo, ubicuos en toda a acción dramática. Da aparencia exterior da morada unifamiliar, redundante no carácter autónomo da protagonista e da comunidade á que pertence, pouco podemos dicir, como comprobamos na cita anterior. Do que temos constancia é do seu estado deteriorado: “A realidade é que a casa vai ruínosa xa, recapacita, unha casa sin terras... Aberta aos catro ventos...” (*Un hotel*: 29) ou “Urxe retellar dantes das chuvias...” (*Un hotel*: 31).

Consonte coa tónica de mudanza e declive, o estado do edificio corre a mesma sorte ca o carballo, porque ambos os dous son signos teatrais<sup>41</sup> que forman parte irremediable da *physis* rural: a casa de labranza, coma un emblema construtivo adaptado e singularizado na súa contorna, en contraste coas homoxéneas construcións da cidade<sup>42</sup>; e, así mesmo, o carballo coma un emblema moribundo, que simboliza a vida e a árbore dos devanceiros (Chevalier e Gheergrants 1995 [1986]: 127), e que corre a mesma sorte ca os demais.

Un aspecto interesante é a localización da estancia principal do casarón, sector en que transcorre toda a acción dramática principal: “Baixo da moradía alcéndese unha luz. Este baixo marcará a superficie principal da acción; habitación que dará ao frente i estará sinxelamente amoblada: Sillas, unha mesa no centro, un diván perto da chimenea, etcétera; unhas trabes fortes cruzan o teito” (*Un hotel*: 12). Tendo en conta as implicacións semióticas da vivenda, o desenvolvemento da fábula na súa parte baixa, a rentes do chan e polo tanto no nivel máis suxeito ás pulsións dionisíacas e da terra, non fai máis ca recuncar nese elo esencialista —ao que se volve unha e outra vez— que liga os membros do sistema, sen esquecermonos de que esta organización vertical ten certas connotacións sociais.

A conexión entre a cidade e a aldea fundaméntase na relación de contrariedade de conceptos antagónicos. Ambos os dous espazos constrúense en oposición ao outro, sen o cal non existirían. Tendo presentes os semas que determinan o hábitat de Ruth, ollemos como se constrúe a demarcación oposta.

O espazo urbano constitúese coma un lugar habitado por seres heterómonos e desnaturalizados, nun medio alleante en que viven confinados en edificios que semellan caixas de mistos estibadas unhas ao carón doutras. Neste contexto, a individualidade queda reducida, polos rigores do *tylo-rismo*, a unha mera metonimia das súa clase social. Para isto, só temos que lle botar un ollo ao elenco de personaxes da obra. Deseguido, decatáronos de que os únicos personaxes que non teñen un nome propio son aqueles ligados á cidade. Na interactividade entre os dous espazos en litixio, hai un asedio transformador, por parte do urbano-capitalismo, ás estruturas determinantes do territorio rural. Un acoso por tres camiños: o económico-social, o natural e o cultural.

E, para rematar, farei un pequeno inciso sobre a arquitectura dos espazos dramáticos dos dous textos teatrais de Xohana Torres. Xa temos insinuado ao longo destas páxinas que non podemos falar dunha influencia directa de Bertolt Brecht no seu teatro, pero o que é igualmente certo —inda que discutible como calquera interpretación literaria— é que o modo dramático que determina o deseño do hipotético espazo escénico —construído a partir das didascalías e da escenografía verbal, inferida das interaccións dos personaxes— ten certos trazos épicos.

Na escenografía épica limítase ao mínimo a presentación de obxectos enriba do escenario. Unha pobreza que evita calquera tipo de mimerismo e, consecuentemente, da identificación do espectador coa peza teatral. Este distanciamento escenográfico evita o erro das dramáticas aristotélicas, e así “lo *natural* debía adquirir el aspecto de lo *llamativo*” (Brecht 2004 [1957]: 45). Poden vulgar criticamente o que na representación se está a formular, creando neles o que Brecht denominou a *superestructura ideolóxica*.

E para concluir coa análise da diéxese dramática, debemos falar de algo que vai asociado irremediamente á linguaxe e, xa que logo, ás súas diversas realizacións materiais: o tempo.

En liñas xerais, non existe ningún tipo de anacronía importante no tratamento do tempo do discurso nas dúas obras dramáticas, continuando un avance lineal en cada unha delas. En *A outra banda do Íber* a porción de tempo en que se desenvolve a acción non está ben definida. Sabemos que desde o primeiro acto ao segundo pasa un día, tal e como se nos aclara na didascalía<sup>43</sup> que introduce este último: “O mesmo esceario do auto primeiro, ó

seguinte meiodía” (*A outra banda*: 46). En troques, a dificultade está na indeterminación que se manifesta no terceiro acto: “A acción sitúase uns días despois” (*Op. cit.*: 67). Complementando a didascalía introdutiva, resulta de vital importancia a información contextual que proporciona o texto dramático primario, xa que só a través del sabemos con certa precisión o comezo da diéxese da peza teatral. Unha confirmación dupla de dous dos personaxes principais: “Estamos en Maio” (*Op. cit.*: 16) e “Estamos en Maio” (*Op. cit.*: 33). Nos mesmo parámetros de indeterminación temporal desenvólvese a acción d’*Un hotel de primeira sobre o río*, que abrangue desde o limiar do outono ata o inverno: “A miércoles” (*Op. cit.*: 14), “A bocanoite, días despois [...] Estamos en pleno outono e unha claridade mortiza everbera nos vidros” (*Op. cit.*: 43) e “Unha chuvia morriñenta. No caseirón entrou o inverno” (*Op. cit.*: 73).

E, finalmente, vólvese a constatar outra vez a unión latente entre os elementos que compoñen a *physis* rural. Neste caso, atopamos un paralelismo entre o comportamento do tempo atmosférico e o

<sup>37</sup> A construción do idilio coa Terra, que traspasou ao ideario colectivo, ten máis dunha vía para se desenvolver como discurso coherente. Un traballo importante é atopar ligazóns interliterarias e traducir textos que entroncan con este imaxinario literario. Na revista *Nós* localízanse traducións de textos clásicos latinos que teñen a función de servir de ponte entre a literatura galega e a latina, fonte primixenia do motivo da Arcadia ou Idade Dourada: *Ora marítima* (revista *Nós* 17 e 18), *Eloxio da vida campesia* (revista *Nós* 84) ou *De correctione rusticorum* (revista *Nós* 97). Un labor complementario é a produción ensaística que investigue e lles dea credibilidade ás teses do ideario, como sucede cun artigo de Otero Pedrayo, “Notas encol da paisaxe na antiga epopeya irlandesa”, en que indaga no pasado da literatura irlandesa, tendo como pano de fondo a literatura galega. A aparición desta clase de textos nunha revista como *Nós*, cun perfil tan definido, non é froito da casualidade. Trátase, pois, de ofrecerlles a uns receptores socialmente comprometidos co nacionalismo galego unha imaxe institucional sólida do discurso, sostida polo contexto cultural europeo. <sup>38</sup> Son numerosas as mostras na obra de Otero Pedrayo: *Síntese xeográfica de Galicia* (1926), “Notas encol da paisaxe romántica” (revista *Nós* 38), “Encol do elemento animal na paisaxe” (revista *Nós* 105), *Paisaxe e cultura* (1955), etc. <sup>39</sup> Un exemplo da súa obra dentro do paradigma do idilio coa Terra pode ser “Da paisaxe e da pintura en Galizia”, un artigo publicado no número 4 da revista *Nós*. <sup>40</sup> Outro dos camiños posibles para a elaboración do discurso sobre o idilio coa Terra é a procura de antecedentes no propio pasado que axuden a fincar este imaxinario na tradición literaria galega. O artigo de Filgueira Valverde, “A paisaxe no Cancioeiro da Vaticana”, publicado nos números 37 e 38 da revista *Nós*, conforma un paradigma claro na busca de liñas de conexión cun tempo pretérito, que tamén remite a unha época mitificada: a Idade Media. <sup>41</sup> Para as relacións entre o signo e o teatro, nomeadamente, a caracterización do signo teatral, *vid.* Kowzan (1997: 250-252) e Bobes Neves (1997 [1987]: 113-172). <sup>42</sup> *Cfr.* o espazo urbano e o rural en *Contos do camiño e da rúa* (1932). <sup>43</sup> *Cfr.* a distinción entre anotación e didascalía en Bobes Neves (1997 [1987]: 173-182).

ocaso de Ruth. Á vez que as condicións climatolóxicas se van empeorando, a degradación mental da protagonista faise máis notoria.

### O sistema actancial: colaboracionistas e resistentes

Para achegarse ao sistema actancial, procurei un modelo que fornecese unha visión global das relacións que se establecen entre os personaxes e, posteriormente, profundar na súa individualidade. Unha boa maneira de realizar este obxectivo é o deseño dun cadro semiótico, seguindo a proposta de Greimas e Coutés (1990 [1982]: 96-99), que condense todas as pulsións observadas nos membros do sistema actancial. Con todo, hai que ser conscientes das limitacións do modelo, porque este sistema de categorías semánticas se establece nun nivel superficial da estrutura do drama.

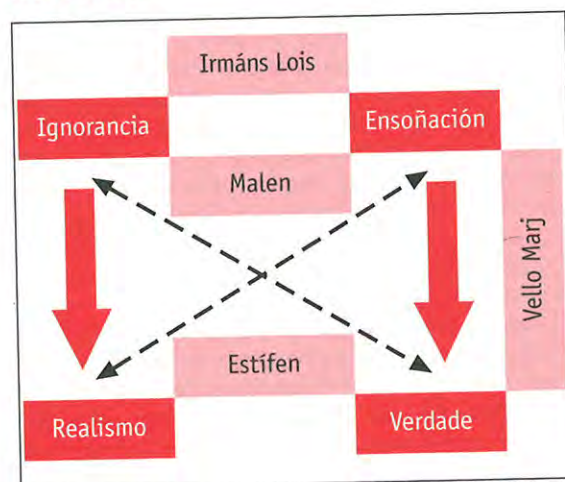
Sen máis dilación, vou presentar as dúas propostas de cadros semióticos cos que traballarei ao longo deste epígrafe.

No primeiro cadro preséntase unha loita entre a ignorancia e o saber, por un lado, e, polo outro, entre a fantasía e o realismo, que vertebra *A outra banda do Íberr*. Estas analogías xeran dúas grandes demarcacións: a de Malen, situada na parte superior do cadro, que vencella a ignorancia e a fantasía, e a de Estífen, co que se establece unha concomitancia entre o realismo e a verdade. Coas frechas prateadas quixen manifestar a evolución que leva a Malen desde a posición superior ata a inferior, nun proceso de verticalidade que constitúe a cerna da propia peza dramática.

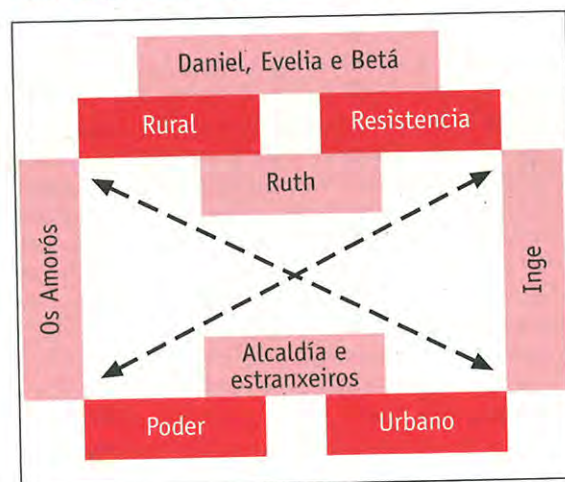
De igual forma, no segundo esquema semiótico expónse unha pugna a dúas bandas: dunha parte, o rural fronte ao urbano e, da outra, a noción de resistencia fronte á de poder. Estas categorías semánticas xeran dúas grandes demarcacións: a de Ruth, que vencella o rural e a resistencia, e a dos membros da alcaldía e dos estranxeiros, en que coexisten o poder e o urbano. Nos laterais do cadro, están as posicións conciliadoras deste sistema bipolar: a familia Amorós, que une a súa orixe rural co poder económico, mentres que Inge liga o seu carácter urbano (no texto ten as mesmas implicacións semióticas a emigración e o urbano) coa resistencia practicada acerrimamente por Ruth.

En fin, estamos perante dúas obras dramáticas que realizan unha radiografía, desde múltiples ángulos (os que quedan e os que se van), do exilio, tanto de carácter económico coma de carácter político, e as súas consecuencias nos distintos niveis da sociedade. Se n'*A outra banda do Íberr* se recrea, a partir da visión dos desprazados, o desarraigamento dunha serie de persoas que, a causa

Cadro 1: *A outra banda do Íberr*



Cadro 2: *Un hotel de primeira sobre o río*



da invasión do seu territorio, se ven na obriga de fuxir, n'*Un hotel de primeira sobre o río* introdúcese o enfoque daqueles que quedaron no seu hábitat de orixe, malia os problemas sociais que padecían. Coa escusa da construción dun hotel nunha zona rural, fórmase unha dupla exploración do fenómeno da urbanización, por un lado como unha realidade socioeconómica que condiciona o periplo vital das persoas e, polo outro, presenciamos a configuración dunha reflexión sobre as diferentes posturas diante dun proceso de *transculturalización*.

A primeira achega ao elenco de personaxes d'*A outra banda do Íberr* témola no epígrafe "Personaxes". Nesta aproximación indicativa, sen ningún valor denotativo para o lector, aparecen algúns fíos soltos que axudarán a construír as primeiras asociacións. Sabemos que Malen de Escó é a muller do coronel Estífen Berg e Marj Berg (O vello Marj)

é o pai do militar. De Kurr Lois, Marcos Saunder e o Rapaz da Engrova descoñecemos as súas interconexións co resto dos integrantes do *dramatis personae*. Desta listaxe de antropónimos, resulta chocante a sonoridade da maior parte deles, que nos levan a terras escandinavas, tal e como fixo Ferrín con *Percival e outras historias* (1958). En consecuencia, este efecto compón unha máscara distanciadora que axuda a elaborar unha actitude crítica dos sucesos presentados no texto dramático, como xa se explicou con anterioridade.

Na organización actancial da primeira obra teatral de Xohana Torres hai unha evidencia: Malen é a protagonista da historia. Desde un punto de vista da tipoloxía formal dos personaxes, consideramos a protagonista coma unha figura que posúe uns trazos ben definidos pero, a medida que os sucesos se van desencadeando, ela comeza a entrar nun conflito interno en que se poñen en xogo as súas conviccións morais. O primeiro contacto que temos con Malen de Escó é a través da caracterización directa da didascalia inicial do primeiro auto: "MALEN é unha muller duns trinta anos, loira, belida. Axiña repara un nas súas maus, ben fidalgas por certo. Viste de escuro e ten un porte de natural elegancia. Ás veces o seu aspecto será forzadamente irtio, condeado por algo de antemán. Voz e xestos, acougados ou con aparelada cansreira. Hai nela unha sorte de fráxil melancolía que deberá acompañala sempre" (*A outra banda*: 16).

Deste curto fragmento tírase unha visión impresionista mais eficaz da figura de Malen. Sabemos algo do seu aspecto externo: uns trinta anos, fermosa, loira e viste roupas escuras, inda que descoñecemos que clase de vestimentas pon e por que viste desta maneira. A primeira conxectura vai ser que está de loito, cousa que se vai confirmar ao pouco de empezar a ler o texto. A tebra externa penetra na súa psicoloxía interna, caracterizada como unha fráxil nostalgia.

A protagonista d'*A outra banda do Íberr* defínese pola súa propia praxe, que permanece variable ao longo da obra. Parte dunhas posicións inmovilistas respecto dos seus obxectivos: tratar por todos os medios de volver ao seu lugar de orixe. Este idealismo inunda todas as súas declaracións e accións; en cambio, ao final renuncia aos seus desexos iniciais e rexeita a posibilidade de fuxir á mística Galandia nunha expedición organizada por Kurr Lois, deixando o seu posto ao Vello Marj.

Eses devezos iniciais de fuxir do sometemento e da desnaturalización da Banda Dereita por parte de Malen prodíganse durante todo o primeiro acto. O loito que viste transmútase nun pesadume, nun baleiro constante pola ausencia da Banda Esquerda, á que está cinguida por un azo panteístico, alimentado pola distancia e polas recreacións senti-

mentais e saudosas do seu sogro e mais de Kurr Lois; unha necesidade mística que lle ocasiona numerosos enfrontamentos co seu home, Estífen Berg, como xa veremos máis adiante. En contraste, a ourela dereita do Íberr repúdiava completamente. Considéraa alleante, un lugar abafante e carente de calquera trazo de humanidade: "Tantas voces na rúa, esmáganme. Todo o santo día a berros, minuto a minuto, segundo a segundo... E por si abondo non fose, agora, eses ditosos rapaces" (*A outra banda*: 17).

A muxica que desencadea o seu conflito existencial é a posibilidade que lle ofrece Kurr Lois de volver a Galandia nunha expedición clandestina. Consecuentemente, ponse en xogo a dualidade Kurr/Estífen Berg-Vello Marj que bota a Malen ao abismo da liberdade. Vexamos, pois, máis polo miúdo as polaridades en discordancia.

Por unha banda, o regreso á Banda Esquerda comporta a aceptación de retornar ao pasado. Un tempo pretérito arcádico que conforma unha das nocións base dos presupostos ideolóxicos da Xeración Nós que na posguerra retomaron o núcleo piñeirista da intelectualidade galega<sup>44</sup>.

Por outra, a permanencia na Cidade Allea significa quedar baixo a tutela da acción patriarcal do seu home e mais do seu sogro, amais de renunciar á súa propia identidade como membro da comunidade de Galandia. Non obstante, o lado dereito encarna tamén o futuro, un factor a ter en conta na elección de Ruth.

A resolución de Malen é optar por unha vía individual que rexeita de cheo as dúas polaridades do conflito, formuladas no segundo acto. Desboto a posibilidade de que o motivo principal polo que Malen permaneceu en Terra Allea fose o de se sacrificar por Estífen e mais polo seu sogro (Ríos Panisse 1987: 21), e moito menos que ficase "esnaquizada unha alma soñadora de muller". (Carvalho Calero 2000 [1965]: 66). Ambas as explicacións tan só chegan á tona e non escaravellan na fondura do problema. O acicate que move a Malen na súa decisión é a progresiva toma de conciencia da súa liberdade individual, decatándose da inconsistencia da utopía de Galandia. Isto non quere dicir que apoie o colaboracionismo do seu home, senón todo o contrario. Transfórmase nun suxeito inadaptable<sup>45</sup> que opta por unha actitude heterodoxa<sup>46</sup> fronte aos demais. Trans-

<sup>44</sup> Vid. as posicións piñeiristas fronte aos novísimos da Nova Narrativa Galega en Forcadela (2005: 9-26 e 97-108).

<sup>45</sup> Vid. o *nowhere man* da Nova Narrativa Galega en Forcadela (1993: 40-43). <sup>46</sup> Un apartado especial merece a rebeldía xeracional que amosan as protagonistas das dúas obras de teatro e de *Adiós María* respecto de determinados personaxes. Ruth contra a Vella Comba, unha menciñeira caracterizada coma os personaxes d'*Outros feirantes*, Maxa contra a súa avoa e Malen contra o arcadismo do Vello Berj.

Conforme a acción d' *Un hotel de primeira sobre o río* vai cara á súa fin, o estado mental de Ruth vaise deteriorando ata chegar á tolemia absoluta. A causa da súa enfermidade pódese deber a numerosos factores que a levaron ata a extenuación psicolóxica, xa que durante todo o drama estivo sometida ás máis variadas dificultades: a posibilidade de expropiación dos seus terreos de cultivo, a conversión do seu espazo vital nun luxoso hotel con campo de golf, a morte do seu sobriño, etc.

Agora ben, estes axentes patóxicos poden explicar o cadro clínico de Ruth? Penso que non, inda que si obtemos certas claves para unha correcta diagnose. Os problemas que empeoraron a saúde da protagonista teñen un denominador común: as graves transformacións que afectan de modo directo ao seu hábitat, isto é, á súa Patria. Xa que logo, podemos dicir que enfermou de Patria.

Malia o extravagante da proposición anterior, a Patria é o motivo da loucura de Ruth. Esta noción é un *pharmakon*, un remedio e, asemade, un veneno, tal e como expuxo Kathleen N. March no seu artigo titulado "A patria de Xohana Torres". Nel parte da definición que dá a propia autora en *Estacións ao mar* (1980): "Patria, xeito de voo que conmove ao home/Sono incurable que tropeza na lúa" (Torres 1980: 10), para expoñer a polivalencia deste símbolo:

Desde iste estado de quedanza, Torres segue a debullar, a reforzar o que chega a ser o símbolo dunha frustración. Por unha banda, ela quere salientar todo o que abrangue o concepto de patria, no emprego de verbas como *voo*, *conmove*, *soño*, *lúa*, e nise senso a idea de base é enaltecida, seica suxire orgullo e esperanza. Pero ao mesmo tempo a referencia se fai a unha entidade na distancia, a un anxeio que non consegue ir máis aló da lúa, que emboleca nela. Ou sexa que, hai forza e hai comezo, mais non está comprobado o seu triunfo. Tamén diro símbolo da lúa é polisémico: por unha beira, pode representar un obstáculo, vista á luz da súa función de rematar con os soños voadores dos seres humanos ao interrumpilos ou detelos. E por outra, a lúa pode estar a axir como soarego atraveso do cal só se aroa o eido do luático, é dicer, a loucura, que é precisamente a situación máis frecuente cando hai unha prolongación excesiva do soño, con a perda do contacto cunha realidade obxectiva (March 1987: 25).

E finalmente, non deixa de ser curioso que apareza

res fanse notar na sociedade galega, o mesmo cás protestas estudantís. Sen quitarlle ningún mérito a ningunha das iniciativas que se deron daquela, atópase un referente representativo entre toda esta efervescencia: as mobilizacións en contra da construción da presa de Castelo de Miño. Un fito que supuxo un punto de inflexión na loita polos dereitos civís en Galicia.

Partindo do modelo actancial de Greimas (1976), vexamos, pois, as funcións da cada un dos personaxes secundarios das dúas pezas teatrais dentro da trama, tendo en conta as alteracións que experimentan fronte a outros elementos do drama.

Así, a función de adxuvante<sup>48</sup> n' *A outra banda do Íber* é realizada por dous personaxes, o Vello Marj e Kurr Lois, en diferentes niveis. No nivel ideacional situamos o Vello Marj. As súas lembranzas nutren os anhelos de Malen de fuxir. Só hai que fixarse ao comezo do primeiro auto, cando escoita emboubada os recordos do seu sogro. No nivel pragmático colocamos a Kurr Lois, no sentido de que pon en práctica o seu afán de volver á súa terra, idealizada na ausencia. Para isto, tentará cruzar o río cunha expedición, a pesar dos enormes riscos de morrer no intento, emulando a acción kamikaze do seu irmán Ekoar.

Pero os camiños destes dous personaxes crúzanse de novo ao seren os detonantes da crise existencial de Malen de Escó. Ambos representan dúas polaridades ben definidas, como xa expliquei antes. Kurr propón unha viaxe ao pasado sentimental da idílica Galandía, pasado no que subxace uns presupostos ideolóxicos ligados ao pensamento de Ramón Piñeiro. A outra posible elección de Malen é a postura do Vello Marj. El procura que a súa nora quede na Banda Dereita para estar ao carón do seu fillo, Estifén Berg. Resulta sorprendente a contradición que supón esta decisión na conduta deste personaxe. Ante a disxuntiva de que a súa nora marche ou quede, escolle a segunda proposta, tendo en conta que ao final el vai no lugar de Malen na expedición de Kurr.

Ao contrario cá súa nora, para Marj Berg o tempo pasado fúndese co presente a través da nostalgia. Lémbrese permanentemente da súa patria, pero sen ter esperanzas de retornar algunha vez a ela. Unha vinculación entre a terra e o suxeito que concorda coa perspectiva de Sándor Márai (1900-1989) en *Herbario* (1943):

A terra non está feita só do campo e a montaña, os heroes mortos, a lingua materna, os ósos dos

en todos os momentos miserables, maravillosos, pasionais e aburridos que, na súa totalidade, forman a túa vida. E a túa vida tamén é un intre da vida da terra. (Márai 2006: 72)

Da mesma maneira que o seu irmán, Kurr procura volver á súa patria con máis intención e vontade ca con recursos. Este mozo poeta, caracterizado polo seu idealismo e pola crenza nas grandes metanarrativas, ten un correlato claro no heroe romántico, nun Lord Byron batallador á consecución dun imposible: a chegada á súa Galandía ideal. Como axente do sentimentalismo e da idealización da Terra, volve á súa procedencia cronolóxica orixinal, á esquerda, ao pasado. En contraste, Malen é un suxeito existencial condenado á liberdade, que se desfai do imaxinario que a amarraba<sup>49</sup>.

O fillo de Marj Berg cumpre a función de opo-sitor<sup>50</sup> das intencións da súa muller e mais do seu irmán Lois. Para el, a filiación panteísta que observa neles resúltalle ridícula e digna de xente tola que quere arriscar unha situación para realizar un imposible: tornar a Galandía.

Non máis voltas nin máis historias. Eles, mortos, esta é a verdade, e o bosco, aínda sigue verde. Nin tan siquiera no chan onde caíron deixóu por eso de crecela herba. As guerras non son máis que herdos: O que vive, pode escoller; e o que se foi, perde sempre. Hastra acó chegamos e agora somentes a vida impórtame. Querida, non son dos tipos que debecen por un anaco de terra... Verdes patrias que non son máis que soños, enfermidades últimas... pedras ceibadas ás estrelas (*A outra banda*: 33).

<sup>47</sup> Vid. as relacións entre a muller e a terra na poesía de Xohana Torres en Blanco (1991: 133-136) e Blanco (2006: 260-262 e 300-303). <sup>48</sup> Partindo do modelo actancial de Greimas (1976), o adxuvante é quen axuda ao suxeito a conseguir o seu fin ou obxecto. <sup>49</sup> Resulta paradigmático o enfrontamento entre Kurr-Vello Marj, representantes dun ideario piñeirista, e Malen, ser existencial próximo aos postulados ideolóxicos da Nova Narrativa Galega. Deste conflito dá boa conta Ferrín no artigo titulado "Sartre na memoria": "Nos meus días xuvenís Sartre exercía sobre parte dos coevos unha sorte de fascinación, así literaria como moral, filosófica e política. Na Compostela galeguista dos cincuenta, nembargantes, a influencia de Ramón Piñeiro, de García Sabell, de Celestino Fernández de la Vega, axía teimosamente para que os novos daquela desvalorizáramos Sartre. Eran os anos cincuenta e, nos cuadernos Grial de Galaxia, a flor dos ensaístas do galeguismo acataban o discurso de Sartre. Filósofo, Marj, lidándose, que floscos

Falábades dos tempos dourados, da queridísima Banda, de doces xilgares cantadeiros na mocidade, da verde paisaxe... Confésate (*Op. cit.*: 39).

Esta opinión xéralle numerosos conflitos coa súa dona, sacándolle unha vea autoritaria, moi común nos roles establecidos desde o poder. Non obstante, como explica Ríos Panisse (1984: 19), mantén o seu amor pola súa dona: “Estóu na miña casa e berro o que quero. Non che gusta o meu xeito de falar, ¿eh? Para tí andan soltos os tolos pantasma [...] Ekoar Lois, e Kurr, e todos éses, cousa caduca, ¿ois?... Cobardes. Eso. Non sostería un fusil de xoguete. Teu querido amigo, un cobarde. Non compares. O que me dan é lástima” (*A outra banda*: 38).

En fin, Estífen Berg non só renega das súas orixes, senón que se adaptou ás novas circunstancias, exercendo de coronel no corpo militar da Banda Dereita. Unha aclimatación certamente sospeitosa, como mantén Kurr Lois:

KURR

Nin falta que fan esas entendedeiras. Eu non quero o mundo seu, mais el non pode entrar no meu, que non é o mesmo. ¿A qué atribúes o feito de que ninguén eisiliado galandés faga migas con Estífen, mellor dito, nin tan siquera algo de trato?... Despóis de todo, eses son detalles que unha muller da túa calidade xa terá aclarados.

MALEN

*Irtia*

Ese tipo de censurar nin lle van nin lle veñen. Estífen ten unha propia opinión do vivir.

KURR

Agora son sabedor de que vai dirixir outra redada. Ven de vello. Endexamáis xogóu limpo. Endexamáis preséntase abertamente (*Op. cit.*: 50).

Logo, no terceiro acto é cando este dixomedíxome se converte en certeza, tanto para a súa dona como para os lectores. Desde a súa posición como mando dun organismo represor exerce unha colaboración encuberta coas autoridade de Terra Allea e as que conquistaron o poder en Galandía<sup>51</sup>.

Ao carón da protagonista d’*Un hotel de primeira sobre o río*, hai unha serie de adxuvantes que lle van proporcionar axuda para a consecución dos seus obxectivos. Con Evelia e Betá, Ruth desenvolve claramente o seu rol de líder e elas sérvenlle de apoio en horas baixas, como na morte do seu sobriño, mentres que o seu mozo, Daniel, achégalle unha óptica máis pragmática das cousas.

Na postura contraposta ao *rural / resistencia*, sitúanse aqueles personaxes que circundan o núcleo

urbano e configuran os opositores a Ruth. Polo mero feito de seren deste territorio xa determinan o seu carácter heterónimo. Non posúen un nome propio, unha perda do sentido da individualidade presente na propia caracterización que o texto fai deles. Deste modo, a súa entidade dentro da peza queda reducida a unha simple sombra chinesa, recoñecida simplemente polo seu oficio, único factor que o singulariza fronte ao resto.

O espazo urbano d’*Un hotel de primeira sobre o río*, como xa expliquei, está en posesión do poder, no sentido máis lato da palabra, o cal actúa coma unha forza centrípeta naqueles que ven a cidade coma unha posibilidade de mellorar o seu nivel económico e social. Os métodos de sedución redúcense a elementos externos que denotan un certo poder adquisitivo. Proba desta fascinación é o momento en que a Nena Catarina queda abraida polo escintileo dun coche que ía pola estrada, xerando unha imaxe absurda que a reduce a unha pega que se sente atraída polos obxectos brillantes.

O aumento do terreo urbanizado leva unha redución do espazo rural e, por conseguinte, de todo o acervo cultural que o sostén, incluída a lingua. E se a isto lle engadimos o prestixio de que goza o urbano, xa está preparado o caldo de cultivo para unha diglosia cultural, onde hai unha cultura /A, valorada, e unha cultura /B, menosprezada. A todo isto, n’*Un hotel de primeira sobre o río* dáse unha equivalencia semiótica entre zona urbana e os lugares de destino da emigración. Por iso cando falo de cultura /A, refírome ao mundo urbano, tanto do interior como da emigración.

A postura de asimilación da cultura /A é reproducida no comportamento da familia Amorós, sobre todo de Silvia, que non deixa de loar a súa estada en Francia e a nova vida que lles espera na cidade cunha tenda de comestibles. No entanto, os imaxinarios son transmitidos ás xeracións futuras, e a súa filla Margot é un froito dese proceso de *transculturalización*. Un produto levado ao límite, xa que a filla de Silvia non é capaz de enfiar ningunha palabra en español, e non digamos en galego. As dúas únicas intervencións fixoas en francés: “Bonsoir, monsieur, madame.” (*Un hotel*: 50), “Bonsoir, maam...” (*Op. cit.*: 55). Na outra cara da moeda está Inge<sup>52</sup>, que a pesar de nacer en Alemaña regresa á terra dos seus pais para establecer lazos coa identidade dos seus proxenitores.

### A xeito de coda: a representación do desprazamento humano

Para concluír este artigo, consideramos adecuado pór a delourar algunhas das tesituras deste texto

pianístico, que deberían de quedar nos lectores á hora de abordar a lectura destes textos, tanto dunha maneira independente coma inseridos no macrotexto de Xohana Torres.

Basicamente, as escalas máis notorias son as seguintes:

a. A grandes trazos, as dúas obras teñen un claro contido social, pero en diferentes equilibrios. N’*A outra banda do Íberr*, a pugna existencial de Malen ocupa unha parte importante da obra, deixando a un lado a significación social do texto, mentres que na segunda peza o litixio vivencial de Ruth queda velado pola trama social. As dúas pezas débátese entre o realismo social e o existencialismo.

b. En consecuencia co punto anterior, é doado de ver unha mudanza na súa concepción dramática. Se na primeira peza se primaba a construción litixiosa da existencia da protagonista e un texto aberto a diversos camiños hermenéuticos, na segunda céntrase máis na representatividade social dos personaxes, focalizando a interpretación; un avance que a aproxima á órbita dun dramaturgo realista como Lauro Olmo.

c. Partindo da lectura conxunta das súas obras de teatro e da novela, áchanse algunhas concomitancias que nos poden levar a falar dun ciclo en que levou á ficción parte dos principais problemas sociais que padecía a sociedade galega pero desde ópticas diferentes. No caso da emigración, coexiste a visión dos que quedan (Maxa e Ruth) coa óptica dos que marchan (Malen, Inge...).

Ao comparar *A outra banda do Íberr*, *Un hotel de primeira sobre o río* e *Adiós María*, hai dúas evidencias que chaman poderosamente a atención. En primeiro lugar, a personaxe principal é sempre unha muller; unha visión feminina que lle outorga singularidade fronte aos demais textos: “Xohana Torres (1931), que, coa súa mente apegada fisicamente ao contorno natural, creou unhas mulleres telúricas e mariñas, cunha beleza enorme e excesiva, rompedora de todos os canons.” (Blanco 2006: 260). E, en último lugar, a configuración espacial e a súa semiotización adquire un papel fundamental: (i) rural → decadencia → natural, fronte a (ii) urbano → progreso → alleamento.

d. En fin, o teatro de Xohana Torres vese privado da posibilidade de estrear, chegando ata nós coma un teatro non representado. Quitóuselle a posibilidade da experiencia directa co público e, xa que logo, da consumación como espectáculo teatral. Neste tempos de introspección individual e da nacemento dun novo deus chamado diñeiro, na compañía do seu mesías o ladrillo, resultarían dúas obras interesantes, coa dramaturxia axeitada, para unha representación, polo seu carácter universal e, ao tempo, local ■

<sup>51</sup> Dentro da emigración galega, existen numerosos referentes de colaboracionismo coas autoridades franquistas, que tentaron controlar a diáspora a través de diferentes métodos: “Estamos, pois, en 1946, ano no que, desde o mes de xuño, será presidente da República Argentina o xeneral Juan Domingo Perón, dirixente non exento de tácticas e prácticas non alleas ó fascismo. Ata a caída do dictador argentino o binomio Franco-Perón funcionou de xeito que, por forza, tiña que alporizar, sen sorprenden, ós contertulios do Tortoni. Franco, en xuño de 1947, condecorou a Evita coa Gran Cruz de Isabel a Católica, e foi neses días cando iniciou as súas tarefas o Instituto de Cultura Hispánica, instrumento intelectual do franquismo para penetrar en determinadas institucións. Vid. un percorrido polo motivo do repatriado en Frenzel (1980: 300-306).



## Referencias bibliográficas

- Abuín González, A.** (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago.
- Abuín González, A. e A. Casas** (2004). "O texto espectacular". *Elementos de crítica literaria*. Ed. por Arturo Casas. Vigo: Xerais. 415-470
- Alonso Montero, X.** (2002 [1994]). *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- Badiou, A.** (1994). "Teatro e filosofía". *Rapsodia polo teatro*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco. 7-23.
- Baltrusch, B.** (2005). "Mudança posue tudo... Acerca da tradución & paratradución da cultura". *Grial* 165: 38-45.
- Beramendi, Justo G. e X. M. Núñez Seixas** (1996 [1995]). "O primeiro nacionalismo (ca. 1916/18-ca. 1960)". *O nacionalismo galego*. Vigo: Edicións A Nosa Terra. 93-205.
- Berenguer, A.** (2003 [1993]). "Introducción". *La camisa. El cuarto poder*. Madrid: Cátedra.
- Blanco, C.** (1991). *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.
- (2006). *Sexo e lugar*. Vigo: Xerais.
- Bobes Naves, M. C.** (1997 [1987]). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- Brecht, B.** (2004 [1957]). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Carlson, M.** (1993 [1984]). *Theories of theatre. A historical and critical survey, from the greeks to the present*. Ithaca: Cornell University Press.
- (2005). *Performance. Unha introdución crítica*. [Santiago de Compostela]/ Vigo: Xunta de Galicia e Galaxia.
- Carvalho Calero, R.** (2000 [1965]). "A outra banda do Íberr". *Escritos sobre teatro*. Ed. por Laura Tato Fontañá. A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral "Francisco Pillado Mayor". 61-66.
- Chevalier, J. e A. Gheergrat** (1995 [1986]). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Even-Zohar, I.** (1996). "A posición da tradución literaria dentro do polisistema literario". *Viceversa* 2: 59-65.
- Figueroa, A.** (1996). *Lecturas alleas. Sobre das relacións con outras literaturas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Forcadela, M.** (1993). *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (2006). *Diálogos na néboa: Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da literatura galega de posguerra*. [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, Secretaria Xeral de Política Lingüística e CIRP.
- Frenzel, E.** (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- (1994 [1976]). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Garrido Vilariño, X. M.** (2005). "Texto e paratexto. Tradución e paratradución". *Viceversa* 9/10: 31-39.
- González Suárez-Llanos, C.** (2002). "Sobre a literatura galega: un achegamento subxectivo". *Real Academia Galega*. A Coruña: Real Academia Galega. Consulta: 7.02.06. <http://www.realacademiagalega.org/academy/FindCompoition.do>
- González-Millán, X.** (1994). "Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios "marxinais". A situación galega". *Viceversa* 1: 63-72.
- Greimas, A. J.** (1976). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Greimas, A.J. e J. Courtés** (1990 [1982]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Kowzan, T.** (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Lourenzo, M. e F. Pillado Mayor** (1987). *Diccionario do teatro galego (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- March, K.** (1987). "A patria de Xohana Torres". *Festa da Palabra Silenciada* 4: 25-27.
- Oliva, C.** (2002). *Teatro español del siglo xx*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Otero Pedrayo, R.** (1995 [1932]). *Contos do camiño e da rúa*. Vigo: Galaxia.
- Patterson, C.** (2005). "Da lámpada severa á escuridade mollada. O diálogo diferencialista entre Nós e o 98". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 66-85.
- Pena, X. M.** (1996). *Manuel Antonio e a vangarda*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Queizán, M. X.** (2004). *Racionalismo político e literario. Conciliar as ciencias e as humanidades*. Vigo: Xerais.
- R. P., X. M.** (1969). "Un hotel de primeira sobre o río, por Xohana Torres". *Grial* 26: 507-508.
- Riobóo, P. P.** (1999). *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral "Francisco Pillado Mayor".
- Ríos Panisse, M.** (1987). "A muller, eixe central no teatro de Xohana Torres". *Festa da palabra silenciada* 4: 19-22.
- Rodríguez Gómez, L.** (2004). "As mareas poéticas de Xohana Torres". *Xohana Torres. Poesía reunida (1957-2001)*. Santiago de Compostela: PEN Clube de Galicia. 9-53.
- Roubine, J-J.** (2002). *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Vigo: Galaxia.
- Tarrío Varela, A.** (1998 [1994]). *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*. Vigo: Xerais.
- Tato Fontañá, L.** (1996). "O teatro actual". *Historia da literatura galega*. Vigo: AS-PG. 1410-1440.
- (2000). "O teatro desde 1936". *Galicia Literatura*, t. XXXIII, *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. Coord. por Darío Villanueva. A Coruña: Editorial Hércules. 442-511.
- Torres, X.** (1965a). *A outra banda do Íberr*. Vigo: Galaxia.
- (1965b). "Stanislawski e o teatro moderno". *Grial* 8: 231-235.
- (1968). *Un Hotel de primeira sobre o río*. Vigo: Galaxia.
- (1980). *Estacións ao mar*. Vigo: Galaxia.
- Venuti, L.** (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. Londres/ Nova York: Routledge.
- Vieites, M. F.** (1996a). "Texto dramático, texto espectacular e texto teatral. Apuntamentos para unha teoría xeral da obra dramática". *Anuarios de Estudos Literarios Galegos*: 103-120.
- (1996b). *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Vilavedra, D. et al** (1995). *Diccionario de literatura galega*, t. I, *Autores*. Vigo: Galaxia.
- (2000). *Diccionario de literatura galega*, t. III, *Obras*. Vigo: Galaxia.
- Vilavedra, D.** (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- Yuste Frías, J.** (2005). "Desconstrucción, tradución y paratradución en la era digital". *Estudios sobre tradución: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo. 59-82.
- Žižek, S.** (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Bos Aires, etc.: Paidós.