

REFACCIÓN DE MITOS CLÁSICOS EN EL TEATRO GALLEGO CONTEMPORÁNEO

MARÍA PILAR GARCÍA NEGRO
Universidad de A Coruña

Estudiaremos el impacto de varios mitos clásicos de amplio trayecto histórico en el teatro gallego contemporáneo. En concreto, en cuatro obras que se corresponden con autores y autoras de otras tantas generaciones consecutivas de la literatura gallega de nuestros días. Son ellas: *Edipo*, de Manuel María; *Antígona, a forza do sangue*, de María Xosé Queizán; *Nausícaa*, de Millán Picouto; *Cínicas*, de Teresa Moure. Siendo todos ellos artífices bien singulares de la literatura gallega contemporánea, es llamativa una común orientación en estas obras: la refacción de personajes *pro domo nostra*, esto es, en claves comprensibles desde y para la historia de Galicia.

Introito

Estudiaremos el impacto de varios mitos clásicos de amplio trayecto histórico en el teatro gallego contemporáneo. En concreto, en cuatro obras que se corresponden con autores y autoras de otras tantas generaciones consecutivas de la literatura gallega de nuestros días. Son ellas: *Edipo*, de Manuel María (1929-2004); *Antígona, a forza do sangue*, de María Xosé Queizán (1939-); *Nausícaa*, de Millán Picouto (1949-); *Cínicas*, de Teresa Moure (1966-). Siendo todos ellos artífices bien singulares de la literatura gallega contemporánea, es llamativa una común orientación en estas obras: la refacción de personajes *pro domo nostra*, esto es, en claves comprensibles desde y para la historia de Galicia. De la primera de las citadas, es preciso marcar la distancia cronológica que media entre su escritura (1960) y su publicación (2003), así como su vinculación con un concurso literario patrocinado por el Centro Gallego de Buenos Aires. El Edipo manuelmariano -según propia confesión- resulta ser la estampa de un anti-Franco, el dictador que se padecía a la sazón.

Las obras de teatro debidas a la pluma de las escritoras mencionadas realizan propositalmente una lectura feminista, de Antígona, en el primer caso, y de un Diógenes convertido en mujer, en el segundo caso. El autor de *Nausícaa* es, quizá, quien más se aproxima al dibujo del personaje clásico. Se juega, igualmente, con las fronteras espacio-temporales. Así, la *Antígona* de María Xosé Queizán se desarrolla en la Edad Media gallega; *Cínicas*, de Teresa Moure, desafía la linealidad temporal y mezcla diferentes perspectivas cronológicas. Es “teatro líquido”, en palabras de su autora. Los personajes se enfrentan a la historia y a su propia biografía.

En los dos escritores tratados es patente su simultánea condición de poetas. De hecho, *Nausícaa* está escrita en verso y *Edipo* incluye fragmentos poéticos.

Constituyen, pues, estas cuatro obras un buen panel representativo del arte dramático gallego contemporáneo, siempre en diálogo con una realidad histórico-social tan marcante de la literatura gallega, desde el ejemplo insuperable de su fundadora moderna, Rosalía de Castro.

Edipo (2003 [1960]), de MANUEL MARÍA

El primer dato llamativo del *Edipo* manuelmariano es la distancia enorme que media entre la escritura y la publicación de esta obra: 1960 / 2003. Este autor es el más prolífico de la literatura gallega contemporánea y su obra conoce todos los géneros: poesía, narrativa, teatro, ensayo..., además de haber sido un eficiente propagandista, en Galicia y fuera de ella, de la literatura gallega clásica y moderna. En el prólogo de la obra editada, recuerda el autor como la escribió en tres tardes del mes de noviembre de 1960, para ser enviada a un concurso literario patrocinado por el “Centro Gallego” de Buenos Aires y con la intención clara de obtener un plus económico para completar los modestos ingresos de procurador de los tribunales, profesión que no le agradaba en absoluto. La obra se afilia claramente a una moda reinante en literaturas europeas en el ecuador del siglo XX, donde resultaba eficaz la utilización de mitos clásicos para metaforizar el drama bélico o postbélico. En la obra del escritor gallego, tal utilización está al servicio de un discurso ideológico-estético que la censura del régimen dictatorial no permitiría jamás expresado en sus términos denotativos. Es el propio escritor el que confiesa, en efecto, que con su *Edipo* trató de crear un personaje que resultara ser un anti-Franco, “el tirano cruel y omnipotente que estábamos padeciendo. Un *Edipo* que fuese, más que un rey o un juguete del Destino y de la Fatalidad, un hombre bueno, generoso, inmovible en sus principios éticos: el jefe humanísimo que jamás traiciona o traicionará a su gente, cumplidor de su deber hasta las últimas consecuencias, dispuesto a sacrificar la vida por sus ideales si tal fuera necesario”¹ (Manuel María, 2003: 12).

Ahora bien, la gran novedad del tratamiento del mito edipiano reside en la figura de su hija, *Antígona*, acompañante fiel del rey convertido por Creonte en mendigo ciego, andador de mil caminos e irreductible en su digna oposición al tirano. Confiesa Manuel María que la *Antígona* que ideó se basa en el prototipo de la mujer fuerte, valiente, hija ejemplar y heroica,

¹ La traducción del gallego original al español, en esta obra como en las demás, es de nuestra responsabilidad. Téngase en cuenta que los calificativos “bueno y generoso” se refieren al original “bos e xenerosos” de la letra del Himno Gallego, cuyas letra y música se deben a Eduardo Pondal y a Pascual Veiga respectivamente.

trasunto de tantas gallegas madres, esposas, hijas de emigrantes, responsables monoparentales... que “tan insuperable y esforzado cometido desempeñaron a lo largo de toda la historia de nuestro pueblo” (*ibidem*). A pesar de que la obra se publica en el régimen de monarquía parlamentaria vigente desde 1975, el autor considera que expedientes fundamentales abiertos por su *Edipo* seguían vivos en el incipiente siglo XXI: la normalización de la lengua gallega, de su literatura, de la vida soberana del pueblo gallego.

Si toda refacción de un clásico supone metaliteratura, en este caso este carácter es especialmente elocuente, pues será el “Narrador”, en parlamento inicial, y el propio Edipo los que reconozcan que está viejo, cansado y fatigado de repetir su tragedia por los escenarios. La *laudatio* del personaje, tanto en su condición de rey como de ciego mendigo caminante, o ya muerto, corre a cargo del Coro que lo enaltece. Una vez expulsado por “impuro” del reino de Tebas, comienza su peregrinación, siempre acompañado por Antígona. En este su caminar sin tregua, uno y otro no ceden nunca a las pretensiones de asimilación que mensajeros de Creonte y el propio tirano les proponen. El camino será así metáfora del reinado verdadero: la dignidad, la libertad, la lealtad a su propia conciencia.

Este Edipo es personaje netamente existencialista (“una vaga sombra atormentada” [Manuel María, 2003: 87]) que utiliza el diálogo con su hija como catarsis posible para su angustia vital, pero Antígona refuerza siempre su condición inmortal, que pervivirá más allá de la vida física. Antígona se niega a casarse o a tener hijos, porque no renuncia por nada a su libertad y, además, porque “Un hombre es siempre un tirano que manda a su mujer poco menos que a un esclavo” (*ibidem*: 101). La lucha imposible de Edipo continuará, pues, en Antígona, que agregó a su amor filial otro componente fundamental: el aprendizaje que le ha dado la vida misma (el camino), la ruptura de la reclusión obligada como esposa dependiente. Edipo y Antígona, en fin, triunfan, pues no secundan los designios del tirano, víctima de la misma utilización maléfica del oráculo en virtud del cual condenó al destierro al rey Edipo. Ambos tendrán, en la historia futura, una fértil descendencia simbólico-literaria, el sello de su inmortalidad, mientras Creonte se asimilará al poder totalitario que nada puede contra la vida de las ideas, la palabra y la memoria.

Antígona, a forza do sangue (1989), de MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

Tres grandes líneas de fuerza vertebran esta obra dramática de María Xosé Queizán. Ellas son el homoerotismo, aplicado a la relación igualitaria entre hermanos; el feminismo y el nacionalismo. A su servicio, la escritora dispone un marco espacio-temporal bien distinto y distante del original griego: Galicia, en la Baja Edad Media (siglo XI, en concreto), un tiempo decisivo en la existencia del Reino de Galicia. El tirano Creonte estará representado por

el conde Oveco, capataz en Galicia del poder foráneo, castellano, secundado por su hijo Don Roi y auxiliado por el obispo Sisnando, representación de la alianza eclesiástica con el poder civil y militar que oprime a Galicia. Antígona será Elvira, máxima representación de la nobleza gallega no sumisa al poder extranjero y de la mujer digna que no admite sujeción de ningún elemento dominante masculino, sea el tirano, sea su hijo, con quien rechaza firmemente ser casada. Se niega a ser moneda de cambio política o sexual. El amor que siente por su hermano Fruela -por este correspondido- alcanza no sólo dimensión afectiva, sino que se convertirá en expresión de la rebeldía contra el poder despótico y en victoria *post mortem*, pues se dará muerte ella misma antes de caer como posesión vencida en manos del tirano.

Siendo el feminismo columna vertebral de toda la obra -narrativa, ensayística, poética...- de esta escritora, brilla con toda claridad este pensamiento y su praxis en el personaje de Doña Elvira. Oveco utilizará con ella armas típicamente sexistas, en la más inveterada tradición conocida: una prostitución de lujo (el matrimonio con su hijo) y una ilusión de poder, el ejercido, por delegación, en el ámbito privado. Ante la sentencia del tirano: “La mujeres son flacas. No son educadas para usar la fuerza” (Queizán, 1989:40), Elvira, en ejercicio de dignísimo realismo, responde: “[*Se acerca a la ventana*]. Ven. Mira esos campos. Están arados y cultivados por mujeres. Aquellos bultos de allá, ¿puedes verlos?, son mujeres vencidas por el peso de esos enormes cubos de agua para tus baños, dobladas por esos haces de leña para calentar tus estancias. ¡Míralas bien! Esas no son flacas para servirte [*Se retira de la ventana*]. Las mujeres tenemos fuerza para parir, para cargar con los hijos a la espalda, incluso para arrastrar los cuerpos de los hombres que matáis en los campos de batalla y darles sepultura. Para esto debemos ser fuertes. Cuando se trata de contrariar vuestro poder, entonces somos débiles y delicadas” (*ibidem*). Elvira-Antígona pone el dedo en la llaga del cinismo de la doble moral sexista: reificación de las mujeres, sostén material y vital de la sociedad que hombres dirigen en su beneficio / sublimación idealizadora de su papel en el mundo, cuando a este poder masculino conviene.

Elvira hace suya la causa política defendida por su hermano Fruela, muerto por tropas de Oveco. Esta hermandad póstuma no sólo se sustancia en la exigencia de honras fúnebres acordes con su nobleza y heroísmo sino que se transformará en acción colectiva: la llamada al levantamiento en armas de la nobleza gallega no vendida al opresor:

“¡Escuchad, nobleza de Galicia, hermanos en armas, gentes de esta tierra!
¡Venid a honrar al mejor caballero, el más valiente, el más honrado de este país,
para que su gloria perviva!

He de recorrer este reino de un confín a otro. Se levantarán los puentes
levadizos, se bajarán las fortalezas, se abrirán las puertas de los palacios para

escuchar mis invocaciones.

¡Abrid las conciencias! ¡Levantad lanzas de venganza!

¡Hermano, ahora yo seré tu cuerpo, tu voz, tu honra, la fuerza de la sangre por los siglos de los siglos!" (Queizán, 1989: 36).

La literatura gallega contemporánea, de la mano de su inauguradora, Rosalía de Castro (1837-1885), conoce unha completa y revolucionaria inversión del paradigma épico tradicional: el patrón heroico masculino y masculinista, semi-divino, individualista, superior a la masa que debe redimir... se verá en la obra rosalina sustituido por su antítesis: colectivo de mujeres; mayoría femenina trabajadora; sostén real de la sociedad; profundo humanismo de su actuación. La Antígona de Queizán (obra y personaje) se afilia a este mismo nuevo modelo: la épica moderna de que deriva inevitablemente una nueva óptica epistemológica, científica e histórica. Literatura como la que comentamos explana, por tanto, el camino para esta revolución del conocimiento todavía en ciernes.

Nausícaa (2001), de MILLÁN PICOUTO

Publicada en el primer año del presente siglo, la obra de Millán Picouto data en su escritura, no obstante, de varios años atrás, entre 1980 y 1984. Recuerda el autor como el episodio nucleado en torno a Nausícaa, hija del rey de los feacios y ayuda eficaz para el retorno de Ulises a Ítaca, merece poca atención en la *Odisea* de Homero. Perdidas las dos obras de Sófocles sobre tal tema, será Goethe quien advierta sobre la fertilidad y dramaticidad de un tema como el que esta heroína podía suscitar, pero no llegaron a cuajar en obra un título y unas notas manuscritas. Nausícaa cobra vida entera, pues, de la mano del escritor gallego, que recubre el centro temático inicial -el amor no correspondido de ella por Odiseo- de varios motivos más del mayor interés, como la lucha de nobles apetentes de derrocar al rey; el amor homosexual, representado por dos esclavas, cuyo fin trágico quiere evitar la protagonista, o el perfil agrandado de la heroína, que se despide de la vida sumergiéndose en el mar que vio partir a su amor imposible. Se respeta el marco espacio-temporal original, así como otros procedimientos retóricos, como los parlamentos en verso, la existencia del coro y la verosimilitud ambiental. El *guiño* a la galleguidad está, con todo, conseguido gracias a la eficacia plástica y dramática de personajes como Marsias, el trovador contrahecho, experto en componer cantigas de *escarnho* y *maldizer*, en la senda de la espléndida tradición medieval gallego-portuguesa o, por ejemplo, en el duelo verbal Demódoco, rapsoda ciego, y el propio Odiseo, que recuerda vivamente la *regueifa* o *retesía* de la literatura popular gallega, en que dos contendientes compiten por el triunfo verbal y canoro. Nausícaa, al igual que Antígona, es ejemplo de dignidad femenina, de

independencia y de sororidad. Su final nos recuerda la autoinmolación de la coprotagonista de *La hija del mar* de Rosalía de Castro, que vuelve por donde había llegado al pueblo marinero y al amor de la madre adoptiva que la acogen.

Nausícaa no sólo hace gala de su independencia de criterio, ironía y humor en el trato con sus pretendientes, a los que rechaza, o de su firme contestación al vituperio misógino de Marsias, sino que se yergue como sujeto titular de sus afectos, de su inclinación amorosa, contra el parecer de sus padres incluido. Odiseo, a pesar de la atracción y gratitud que siente por Nausícaa, debe cumplir su destino, el regreso a Ítaca, después de verse obligado a revelar su personalidad verdadera en el palacio del rey Alcínoo. En esta escena, Nausícaa anticipa ya su muerte. Aterrorizada por el castigo mortal anunciado para Filene y Glauce, las esclavas descubiertas por un despechado criado en relación amorosa, Nausícaa (*revival* de Safo) se posiciona claramente, en nuevo ejercicio de sororidad, en su favor: “¡No se castiguen, o también a mí! / ¡Premiadlas y mostradlas en la terraza / como blasón y gloria de las doncellas! / ¡Que el cielo brille más cuando se aman! / ¡Que invente la diosa la flor más exquisita / con que cubrir los campos de Feacia / cuando acaben de besarse!” (Picouto, 2001: 174). Y todavía: “¡Que enamoradas sigan entre ellas: / se pondrán a salvo de palabras de hombre! / ¡Que se recluyan en ese amor sincedro: / no las defraudarán acciones de hombre!” (*ibidem*). Este clímax dramático se completa con la imprecación que Nausícaa lanza a su propia madre, escandalizada por sus palabras: “¡Tú no eres más que la retaguardia de ellos!” (*ibidem*).

La protagonista se convierte así, en crisol de varias rebeldías confluyentes: contra la autoridad paterna; contra la autoridad masculino-patriarcal; contra la determinación exterior de sus afectos; contra la única opción sexual admitida. Rechazada igualmente la solución-Telémaco, con quien tanto Odiseo como Alcínoo pretenden casarla, la desembocadura trágica está servida: una vez despedida de Odiseo y de recordarle que fue ella quien le salvó la vida, que él reconoce fervorosamente, la heroína se interna en el mar, como un retorno deseado al seno amigo de quien tanto la había contemplado. El Coro de esclavas, en fin, entona el último canto de despedida: “¡Diosa Afrodita, sin cargo / navegue aquel que huyó, / pues sin rencor, sin embargo, / la que quedó se hundió / casando con el mar amargo! / ¡Diosa Afrodita, sin dolor / acoge ya el ser bendito / al que rehuyó el amor / y, por servirte mejor, / se casó con el mar infinito!” (Picouto, 2001: 187-188).

Cínicas (2010), de TERESA MOURE

La obra más reciente que comentamos se corresponde con la autora más joven y, al tiempo, la que practica una libérrima ruptura de marcos espacio-temporales. Definida por ella misma como “espectáculo teatral” más que como “obra dramática”, *Cínicas* es teatro líquido: no tiene las formas estables de

los sólidos, se cuele por la rendijas del tiempo y permite que los personajes desafíen la línea de la historia y de la propia biografía. Se resisten, quizá, a cobrar cuerpo definitivo” (Moure, 2010: 7). La obra admite una primera lectura, de principio a final, y una segunda, que comenzaría por la nota que aparece en una pantalla y que cierra la obra. Este texto es la única prosa “denotativa” de la pieza e informa de que un incendio destruyó la vivienda de una anciana que vivía sola, víctima del síndrome de Diógenes, suceso en el que se vieron implicados funcionarios municipales de los servicios sociales, al igual que otras dos personas, sin identificar, que también perecieron en el incendio. Desde este final, en la lectura posible que sugerimos, podemos *viajar* de nuevo al principio y continuar la secuencia de los tres actos de que consta la obra.

El primero de ellos encierra un largo y tenso monólogo de Sara, la mujer de edad que rechaza ayuda de vecinas, amigas o servicios sociales, vive rodeada de todo tipo de restos y desperdicios y es perfectamente consciente de que padece el síndrome de Diógenes. Esta fusión de paciente-elemento activo, consciente, es particularmente importante, porque será ella quien realice una suerte de “auto-psicoanálisis”, en un desdoblamiento de la personalidad que se acompaña con los súbitos cambios de humor y de ánimo. Increpa intermitentemente al público, con palabras indiciarias del simbolismo de la obra, como veremos: “A mí me da asco la gente, su ruindad, sobre todo la forma en que tratan las cosas. Tiran con todo. Tiran neveras, y lavadoras, y cepillos de dientes, y pantalones, y mesas y cuadernos... Como si compitieran por ver quien fabrica más desperdicios, se apresuran en cambiar una cosa por otra. Yo, no; yo les doy otra vida a las cosas... Así comenzó todo: escogiendo entre los residuos esos restos que habían dejado de ser perfectos y que, sólo por eso, habían sido abandonados... ¡Como yo...! He hecho de mi casa un asilo, un hogar para pobres objetos desgraciados, para objetos con arrugas e insuficiencia respiratoria...” (Moure, 2010: 20).

En el segundo acto, Sara tendrá una existencia virtual, en pantalla, mientras los personajes “reales” explican la razón de la clase “práctica” o experimento para que los futuros funcionarios tengan un conocimiento *in vivo*, no *in vitro*, de una realidad tan lacerante como la que ofrecen dos mil personas dependientes, la mayoría ancianas, abandonadas en sus hogares. Inmediatamente se producirá la ruptura temporal, pues entran en escena el Ateniense acompañado de Diógenes, que resulta ser “una mujer peligrosa, una de esas filósofas” (Moure, 2010: 28). Aquel, representante del poder político y del orden, la describe como una anti-social, anti-cívica, despreocupada de todo bien material pero muy atenta al devenir social y dispuesta siempre a la sentencia sarcástica. Su mayor pecado consiste en “enaltecer el entusiasmo en vez del éxito, la naturaleza en lugar de la ley, y la razón en vez de los deleites (Moure, 2010: 31), esto es, la contravención completa del credo burgués-capitalista. Su

código de respeto mayor se basa en el saber, que es “para los jóvenes templanza, para los viejos consuelo, para los pobres riqueza y para los ricos ornato. La sabia está por encima de riquezas, honores y poder..., pero se rinde al placer de conocer” (Moure, 2010: 36). Vivir sin apenas posesiones en una tinaja atenta, naturalmente, contra el lucro apetecido por el especulador inmobiliario, por el magnate constructor.

El tercer y último acto funde definitivamente una y otra época. Un nuevo personaje, Ana, se muestra cómplice de la Sara actual (la original se ahorca) y de Diógenes y propone un fuego purificador que, efectivamente, ejecutan como catártica limpieza destructiva.

Tal y como la leemos, la obra es, en realidad, una parábola sobre la acumulación capitalista y toda la destrucción, despersonalización y problemas de ella derivados. La rebeldía de los viejos se resuelve, simbólicamente, en la acumulación del reverso de la moneda: los restos, los desperdicios, la montaña de residuos reutilizables, en un aprecio estéril por lo construido por manos humanas y, por ello, merecedor de otro destino. En esta apoteosis de despilfarro, contraria a la tríada ecologista de la triple R (reducir, reciclar, reutilizar), naufraga la propia vida humana y, desde luego, la vida de una naturaleza tan fieramente agredida. Un fuego *higiénico*, en acto de limpieza final, tal vez simbolice la imposibilidad de reconstruir el sistema desde dentro de sus propias servidumbres y con sus instrumentos. Quizá un nuevo mundo adánico debiera ser creado, mundo que, en esta obra, es *evaico*, o sea, vinculado a un necesario protagonismo femenino o a la conversión en lábiles de las convencionales fronteras sexuales hombre / mujer.

Conclusión

El primero de los autores considerados, Manuel María, nació unos meses antes de la década de los treinta del pasado siglo. A continuación, diez años separan también la fecha de nacimiento de María Xosé Queizán y de Millán Picouto. Finalmente, la última escritora de referencia, Teresa Moure, nace en el ecuador de la década de los sesenta. Tenemos, pues, cuatro generaciones consecutivas de la literatura gallega contemporánea. Si nos fijamos en sus lugares respectivos de nacimiento (por comarcas: Terra Cha, Vigo, Ourense, Lemos), obtendremos también un cierto mapa de la variedad gallega, variedad que se mantiene *malgré* tanto artificio administrativo falso. La inclusión de dos escritoras como las mencionadas no representa un tributo a la corrección política de una paridad decretada, sino que se corresponde con la más estricta fotografía real. Sin volver a insistir en el papel fundacional de Rosalía de Castro -sin la cual la literatura gallega contemporánea no existiría o no sería cual fue y es-, se da la circunstancia de que, en la actualidad, la figura de la escritora no es *rara avis* en absoluto. No es anécdota: es categoría, y sin la tematización

particular y variada que las escritoras actuales realizan sería incomprensible la literatura en su conjunto. Presentando, como ya se ha indicado, perfiles singulares estos cuatro escritores-as, resulta sorprendente la confluencia de una óptica común, a partir de los siguientes elementos: galleguización de la historia; enaltecimiento de la independencia y sabiduría femeninas; firme cuestionamiento de los poderes establecidos; triunfo de una justicia poética que se impone por encima de la ley tiránico-patriarcal. Todas estas obras no han merecido todavía vida teatral plena: su representación pública. Su calidad y potencia dramática así lo reclaman. Sean estas palabras invitación para remediarlo.

BIBLIOGRAFÍA

Manuel María (2003), *Edipo*, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco PilladoMayor, Universidade da Coruña.

Moure, Teresa (2010), *Cínicas*, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco PilladoMayor, Universidade da Coruña.

Picouto, Millán (2001), *Ciclo de Venus*, Ourense, ed. Linteo.

Queizán, M^a Xosé (1989), *Antígona, a forza do sangue*, Vigo, ed. Xerais.