



APROXIMACIÓN AL TEATRO DE LUIS SEOANE

Euloxio Rodríguez Ruibal



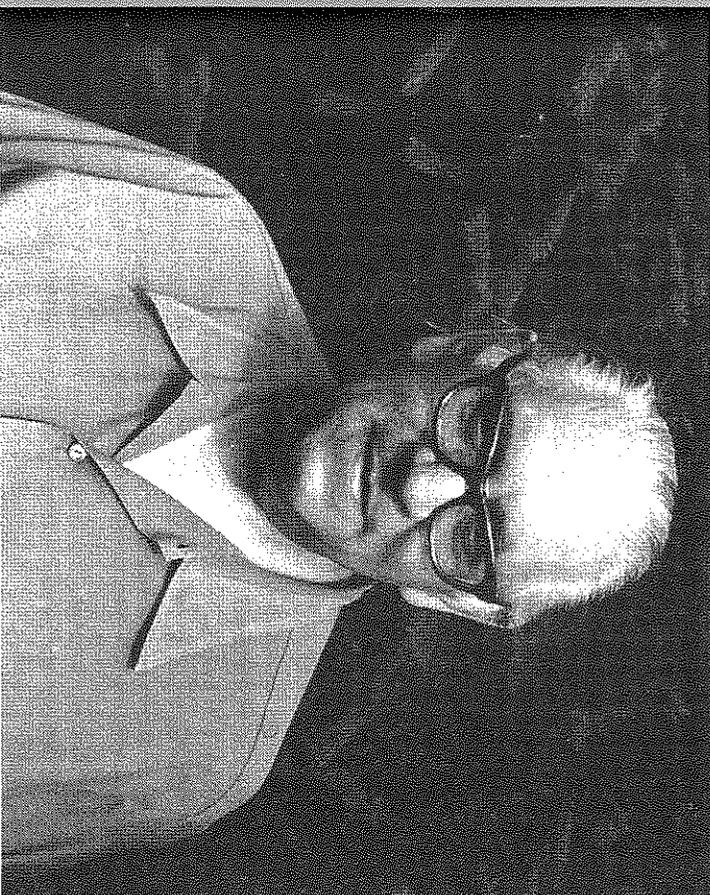
En la inmensa y multifacética actividad de Luis Seoane (1910-1979), el teatro no ocupa un lugar de primer orden, pero no por eso carece de interés. Se aproxima a él en las vertientes plástica y literaria. En la primera, como escenógrafo, ilustrador de textos y diseñador de máscaras, vestuario y carteles; en la segunda como ensayista y dramaturgo.

Luis Seoane nace en Buenos Aires, en el seno de una familia de emigrantes. A los seis años se traslada a Galicia y se establece primero en A Coruña y luego en Santiago de Compostela, donde se licencia en Derecho en 1932. Durante la República desarrolla una intensa actividad artística, cultural y política. Al estallar la Guerra Civil, se exilia en Buenos Aires, ciudad en la que inicia su carrera de artista plástico (pintor, grabador, muralista, diseñador...), que compagina con una importantísima labor de dinamización cultural (periodista, editor, conferenciante...) y esporádicas incursiones en la literatura. Muere en A Coruña, cuando ya se iba a instalar de forma definitiva en su tierra y a dar por finalizado el exilio.

Su vocación de autor teatral se manifestó muy pronto; a los catorce años ya escribe una pieza, en colaboración con Xosé Caamaño, de la que sólo nos llegó el título: *El perebre en un lintá*. Título absurdo, curioso y sugestivo, además de provocador para la época. No sería de extrañar, pues, que un hombre tan inquieto e interesado por las vanguardias como Seoane tuviese ya alguna información sobre el dadatismo. Entra dentro de lo posible, sobre todo si tenemos en cuenta que la obra plástica de su primera exposición, celebrada cinco años después, estaba influida por ese iconoclasta movimiento. El propio Seoane, además, declaró tiempo más tarde que en la época de la Segunda República se consideraba "un dadalista trasnochado".

Pero la temprana vocación no fructifica hasta pasados treinta años, cuando en Buenos Aires era ya un reconocido pintor y los ecos de sus éxitos empezaban a llegar a reducidos círculos de la Galicia territorial, conocedores de su actividad

cultural, y aún no repuestos de la sorpresa que, por valientes y realistas, les habían causado las primeras entregas poéticas (*Faral de civillado* y *Na brétema, Sant Yago*). En 1957 aparece *La volabera*, traducida por el autor del original gallego. *Esquema de Jara* ve la luz ese mismo año, en el número 31 de *Galicia emigrante*, revista fundada y dirigida por el propio Seoane, y *El irlandés antólogo* se publica dos años más tarde, también en la capital de Argentina. Hasta la fecha, ninguna de las tres obras ha sido llevada a escena.¹



Luis Seoane, pintor, escenógrafo y dramaturgo gallego.

Igual que en la obra plástica o en la poética, Seoane se nutre de la historia de Galicia, especialmente del Medioevo, para la elaboración de su teatro. No escribe teatro histórico, con mayor o menor fidelidad, sino que se sirve de determinados hechos que le permitan suscitarse temas o problemas actuales. Intenta recuperar la memoria colectiva de su pueblo, pero sólo en lo sustancial y sin importarle el rigor del historiador, con el fin de enaltecerlo y dignificarlo

¹El Centro Dramático Gallego, en contra de la norma establecida de representar alguna obra del escritor al cual se le dedica el Día das Letras Galegas, no programó nada de Seoane en 1994, año elegido para homenajearlo. Sus textos, debido al carácter claramente marxista, fueron vetados por algún censor.

con las enseñanzas que se puedan extraer. Los hechos del pasado chocan con los actuales, con los de la Galicia real, y se funden o se complementan, estableciendo una relación dialéctica proyectada al futuro. Hay, claramente, una intención de influir en la sociedad, de modificarla. Detrás de la estética está la ética, producto de la reflexión y el compromiso del artista, de la responsabilidad cívica del intelectual.

La acción de *A voládevir*² se desarrolla en la ciudad de Santiago (plaza de las Platerías, taberna del arrabal) y en la cumbre del cercano monte Pedroso, durante la primera revuelta de los irmandiños (1431). El ejército de campesinos, capitaneados por Rui Xordo, tiene sitiada la ciudad y aguarda el momento idóneo (en coordinación con los aliados del burgo, artesanos y comerciantes) para atacar a las tropas de la nobleza y de la Iglesia, de la que es cabeza visible el arzobispo.

Minia, la soldadera, ejerce de enlace entre los sitiadores y los jefes gremiales compostelanos. Pasa de un lugar a otro, llevando noticias y transmitiendo consignas; al mismo tiempo, se ocupa de concienciar a tres campesinos del siglo XX, que asisten como testigos a los acontecimientos. Pero una traición intramuros aborta el ataque. Hay una brutal represión y el terror se extiende por la ciudad. La soldadera es malherida, al ser atacada por sorpresa en un camino, cuando se dirige a reunirse con el ejército de Rui Xordo. La obra finaliza con la agonía y muerte de Minia, ya en el monte Pedroso, entre las tropas invasoras, con los ánimos exaltados, prestas a luchar, y el campesino joven actual gritándole a la moribunda que se identifica con sus ideales. A lo lejos llora una gaita y un grupo de labriegos guerreros inicia una danza de espadas.

En la obra se alertan cuadros de los distintos ambientes, aunque siempre desde el punto de vista de los cercadores o de sus partidarios. De este manera, la identificación del lector (o espectador) con la causa irmandiña se produce más fácilmente.

Excepto Minia, Rui Xordo y los soldados irmandiños, los personajes de la obra carecen de nombre propio. Los artesanos y comerciantes son conocidos por la denominación genérica de su gremio (Mestre Ouro, Mestre Cereiro, Mestre Santerro, Mestre Ferreiro; o Canteiro, o Carpinteiro, o Forneiro...) y los tres campesinos actuales, como Campesino Mozo, Campesino Maior y Outro Campesino. Hay también un Vello y una Vella, el Cego, el Tolo Profético, peregrinos, caballeros de Santiago, gaiteros, danzantes, etc. La caracterización es, por tanto, más sociológica que psicológica, lo que contribuye a darle un acentuado carácter social a la obra.

El Tolo Profético, que salmodia con frecuencia citas de la Epístola de Santiago y el Cego, viejo clarividente de la zanaña, son en realidad un mismo personaje

desdoblado. Se trata de dos arquetipos, con idéntica función dramática, que remiten al mito de Tiresias y proyectan la acción al futuro. Recuerdan a personajes de Shakespeare y Valle-Inclán.³ También son producto de la multiplicación de un personaje los tres campesinos actuales; su función simbólica se potencia con el trío, que sugiere e indica pluralidad, por lo que, en este caso, resulta más acertada la resolución del autor.

Con Minia, la protagonista, ocurre todo lo contrario. En una sola mujer están contenidas varias: la amante, la novia, la madre; la desvergonzada, la casta, la protectora. Al principio de la pieza, es presentada como una mujer alegre, coqueta y desenvuelta. Otros personajes la ven con deseo sexual o con desprecio: "Barragá de mouros", "despiolladora de soldados", "destroza xergóns", son algunas de las elocuentes expresiones, todas alusivas a su oficio, con que la insultan o aluden a ella. Sin embargo, en contra de lo que podría pensarse, el texto no resuma sexualidad, ni tan siquiera sensualidad. A medida que avanza, descubrimos una mujer tierna, dulce y cordial; sacrificada, luchadora, idealista. Da la impresión de que su bajo oficio (o viejo oficio, ya que durante la obra no lo ejerce) de servir de desahogo a los guerreros es algo que cumple, no sin resignación, por deber histórico, como una contribución más a la lucha de los suyos. En la otra cara de la misma moneda, vamos descubriendo, según el desarrollo de la pieza, a la mujer idealizada, a toda una heroína martirizada por la causa de los irmandiños de todos los tiempos. Sin duda alguna, esta soldadera Minia es un símbolo de Galicia. De la Galicia esposa y madre, de la Galicia mísera y ultrajada por la historia, de la Galicia que sufre, se resigna y aguanta estóicamente; pero también de la Galicia que lucha día a día, de la Galicia que alguna vez se rebeló y se volverá a rebelar, de la Galicia anhelada, soñada. Lo confirma el Cego, que ya antes había defendido el oficio de la soldadera, cuando dice al final, después de la muerte de ésta: "A sorrinte, linguateira fada Minia, sen tempo, sen apelido, sen orixe sabida... Lembranza e historia do teu pobo, non podes morrer. Non mores. Ti es historia que xunta. Es máis que historia. Es fada, lenda, eternidade do teu pobo" (p. 165).

Se trata, sin duda, de la *Mater Gallaccia*, tantas veces pintada por Seoane, trasplantada al teatro. Posiblemente se debe al influjo de Yeats,⁴ muy admirado por el artista y escritor gallego, igual que todos los autores irlandeses que desartrollaron su labor en torno al Abbey Theatre.

El traslado de ideales de futuro a un pasado viene a ser de hecho un *hispéhtaton hiátíon*, tipo de cronotopo formulado por Mijail Bajtin,⁵ que constituye una forma

² Iano Braxe y Xavier Seoane (*Unha Searra e o teatro*, Sada, Do Castro, 1996, p. 15) le encuentran al Tolo Profético cierta semejanza con Fuso Negro.

³ Seoane editó e ilustró *Calabon ni Haulibon* de Yeats, obra muy conocida en Galicia desde los años veinte, en la que el personaje central simboliza a Irlanda.

⁴ M. Bajtin, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y evolución de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 227-409.

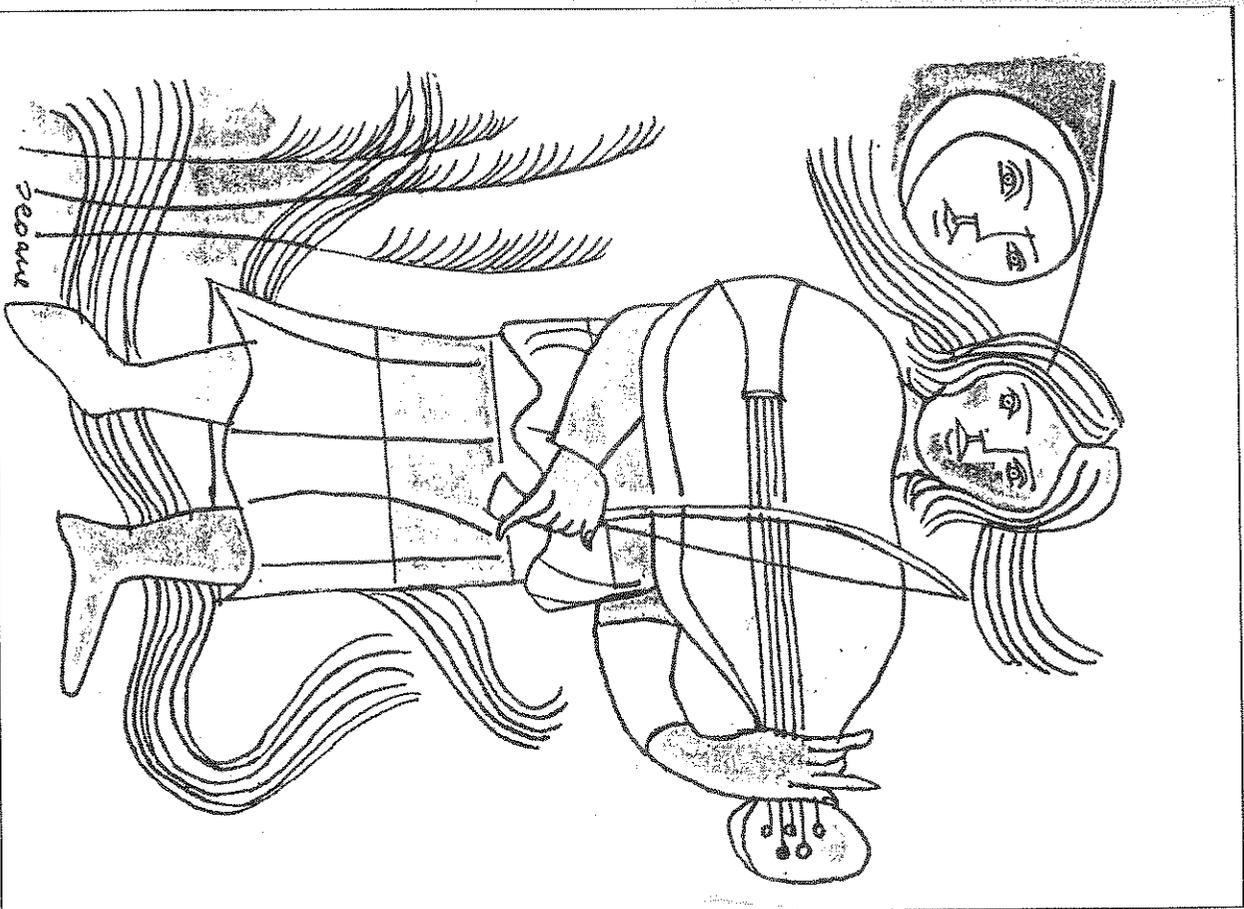
¹ Cito por *A voládevir* (ed. de Xosé Luis Axeitos sobre el original autógrafo), *Relatos Gallegos de Lantimura*, 11, Santiago de Compostela, mayo de 1994, pp. 105-165.

de actualizar el mitema *in illo tempore*,⁶ de repetir arquetipos primordiales ejemplificadores que lleven a tomar conciencia de la situación.

La segunda pieza de Seoane por orden cronológico, *Equiana de Javia*,⁷ es la teatralización del material publicado en un folleto que recogía de manera exhaustiva el acto celebrado en A Coruña el día 12 de octubre de 1956, con motivo del "Día del Emigrante Galego". La mayoría de los personajes de este apunte, autoridades organizadoras y asistentes al acto, son presentados de esta forma en la escena I:

Uno a uno fueron llegando todos: Su Eminencia Reverendísima el Señor Cardenal Arzobispo; el excelentísimo Sr. Gobernador Civil y Presidente de la Excm. Diputación Provincial; el Ilustrísimo Sr. Alcalde del Excmo. Ayuntamiento; el Ilmo. Sr. Delegado Provincial de Trabajo; el Ilmo. Sr. Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo...; y después representantes de la Banca y el Comercio local; el Cuerpo Consular acreditado en La Coruña; y más de trescientos antiguos emigrantes con sus familias... Presidiéndolo todo, humildemente, de hinojos ante la Virgen Santa del Pilar, el Presidente de la Comisión, Ilmo. Sr. D. C. L., leyendo con temblores recios y varoniles en la voz, reciadumbre de la más alta estirpe española, la invocación a la Virgen Patrona de España y de la Hispanidad. (p. 4)

Toda esa larga ristra de alhisonantes tratamientos con que el cronista procuraba darle solemnidad al acto adquiere en la farsa un tono irónico, y lo que se pretendía que fuese altamente ennoblecido resulta ridículo. Además de estos personajes, autoridades y cipayos (como denomina el autor a los emigrantes que se prestaron al juego), aparecen otros muchos, como las sombras de Miranda, San Martín, Bolívar, Martí, etc., así como una especie de espectros de emigrantes "con marcas de tuberculosis y fiebres en el rostro", u otros fracasados, que desfilan en hilera, a modo de Santa Compaña, por delante de los comensales del banquete conmemorativo con que finaliza el "Día del Emigrante". Seoane incorpora estas figuras fantasmales como contraste, a mi modo de ver innecesario, para hacer más patente la mascarada. La farsa finaliza con la intervención de uno de los "doloridos emigrantes" que dibujó Castela, diciéndoles a los comensales, que quedan paralizados "con el tenedor con un bocado de comida entre el vientre y la boca": "Eu non quería morrer alá, ¿sabe, miña nai?" (p.10). En el dibujo del autor de *Oi vellos non deben de namorarse*, este personaje aparece encamado, con la cara marcada por la muerte, dirigiéndose a una consumida vieja que está a su lado, de pie, junto al lecho.



Dibujó del pintor y dramaturgo. Primera etapa.

⁶ M. Eliaido, *El mito del etnoo xerono*, Buenos Aires, Emecé, 1968, pp. 77-90.

⁷ *Equiana de Javia*, A Coruña, CEDG, 11, abril 1980. Cito por esta edición.

A excepción de estas mínimas inclusiones, la pieza, muy expresiva, está construida en su totalidad con el material extraído del folleto, con la hábil utilización literal de los textos, cargados de la cínica retórica pomposa y vacua de la época. Veamos una muestra:

Una alegre trompetería como de gloria rompe los aires [...] ¡España, la España del Trabajo y Justicia Social; la España de la Hermandad entre todos los españoles; la España sin soberbias, pero sin humillaciones; la España Universal de la Verdad y del Amor, os proclama hijos predilectos del Trabajo, porque laborando para Cuba—que les abrió sus brazos de hermandad—, trabajáis para España y para Galicia! (p. 5)

Frases por el estilo, y aun otras más sorprendentes, aparecen a lo largo del texto. Son hartos elocuentes y de efecto inmediato en el receptor. Sin embargo, Seoane no puede evitar hacer en las acotaciones, con evidente amargura, largos comentarios irónicos, al mismo tiempo que indicaciones de su concepción de la “tragicomedia”, como él mismo la denomina, porque “cualquier emigrante que tenga conciencia del drama que representa la emigración para su país, y de su propio drama, no sabrá, como espectador de esta farsa, si reír o llorar” (p. 11).

Para componer esta pieza, Seoane recurre a las fuentes auténticas de un hecho actual que luego selecciona, adapta y rehace, con intervenciones sólo de tipo estético. Se trata del mismo procedimiento, en síntesis, que el del llamado *teatro documental*, que tuvo sus comienzos a finales de los años cincuenta y alcanzó el máximo esplendor en la década siguiente. Las obras más representativas son: *El vicario*, de Rolf Hochhuth, mezcla de ficción y documento sobre el genocidio judío y la pasividad de Pío XII; *La indagación*, de Peter Weiss, texto que seguía las actas del proceso de Auschwitz; y *El caso Oppenheimer*, de Kipphardt, sobre documentos y actas de los interrogatorios al famoso científico. Piscator, precursor de Brecht e impulsor del *teatro político*, fue director de gran parte de montajes significativos de estas y otras obras del *teatro documental*.

Es muy posible que Seoane, siempre al día y siempre atento y abierto a toda manifestación vanguardista, conociese este movimiento teatral. Pero también pudo perfectamente llegar al mismo hallazgo por su cuenta. El *teatro documental* surgió del teatro de Brecht; por lo tanto, para un inquieto seguidor de este autor alemán como Seoane, no sería eso improbable ni difícil. Aquí ya no sólo se interesa por la historia, sino que va también directamente a las fuentes, utiliza y reelabora documentos auténticos. El reflejo de la cruel realidad no puede ser mayor: los hechos se muestran y se expresan por sí mismos, con tan sólo una mínima intervención estética.

En el drama en tres actos *El irlandés astrólogo*⁸ se cuenta la historia de Patricio Sinot, astrólogo judicial desterrado por el rey Jacobo I de Irlanda, a causa de su

ortodoxia católica. Se establece en Compostela (primer tercio del siglo XVII), donde enseña retórica en la universidad y donde tiene amores correspondidos con Áurea, mucho más joven, hija de la patrona de la pensión en que se hospeda. Dos discípulos suyos, Anselmo y Bernardo, lo denuncian por prácticas nigrománticas al Santo Oficio, que lo detiene, interroga, tortura y condena a un nuevo destierro.

En general, los personajes centrales de esta pieza presentan mayor riqueza psicológica que los de *A voladiera*. Patricio Sinot es un hombre carcomido por la saudade, pendiente del pasado, que se obsesiona con la astrología, tal vez como refugio. Se muestra activo, luchador, reflexivo, terco; pero también pesimista y melancólico. El autor de la obra, igualmente exiliado, no puede evitar la identificación con él, y los elementos de carácter autobiográfico alloran por momentos. Abundan las expresiones de amor a la tierra y tal vez haya un abuso del sentimiento de morriña. Repárese en el (tremendo) pensamiento siguiente del irlandés: “Un exiliado es un muerto para los que quedan en la propia tierra. Yo estoy muerto para mi nación” (p. 68). Sólo alguien que lo siente muy profundamente puede expresarlo con tanta contundencia y dureza.

Áurea, la enamorada de Patricio Sinot, tierna, valiente y pragmática, se preocupa por todo lo que puede perjudicar al astrólogo o a la seguridad de ambos y, por lo tanto, repercute en el amor que los une. Está al tanto de rumores y habladurías: “Las paredes escuchan” —le dice a su amado al principio de la obra—. Los sicarios do Santo Oficio espían hasta por las grietas de las paredes”. Y añade más adelante: “[Los inquisidores] pueden fijarse en tus astrologías para justificar su salario [...] Tenemos que huir. Nos casamos y marchamos a otra ciudad o a otra nación” (p. 65).

Anselmo y Bernardo, los dos estudiantes, intuyen la relación amorosa del profesor con la muchacha y, celosos, traicionan a Sinot para poder conseguir a la hermosa Áurea. Estos dos personajes, igual que el Tolo y el Cego en *A voladiera*, son en realidad uno mismo pero duplicado. La caracterización, tanto por los hechos como por las palabras, no los diferencia, y cumplen idéntica función.

Aunque también sin aspectos que los diferencien, no se puede decir lo mismo de los inquisidores (tres) ni de los catedráticos (cuatro). En los primeros, su presencia y las palabras con que machaconamente interrogan a Sinot crean una atmósfera obsesiva, aplastante, que potencia la bárbara irracionalidad y el ciego fanatismo del tribunal del Santo Oficio. La soledad y desamparo, frente al abusoso, se hace más evidente en el reo. Por otra parte, en los profesores, ese mismo personaje multiplicado ayuda a generalizar la idea de una oposición en la universidad de los envidiosos al intruso extranjero, quien, encima, aplica métodos de enseñanza progresistas.

El resto de los personajes, al igual que estos últimos, tampoco tienen nombres propios. La dueña de la pensión vive pendiente de las apariencias, y el Traficante

⁸ Cita por *El irlandés astrólogo*, Sada-A Cornelia, O Castro, 1980 (2ª edición, bilingüe).

de Ungüentos narra la historia de Sinot (ya interviniendo en la acción, ya comentándola), ayudado de un bufón. En la tercera parte, representa, con el mismo de títeres, una escena de la tortura en tono farsesco, con claras resonancias de Valle y Dieste.

Cuando Luis Seoane aborda la escritura teatral, a mediados de los años cincuenta, elige como modelo el teatro de Bertolt Brecht,⁹ quizás el hombre de teatro más importante de este siglo, quien aún no era conocido (ni reconocido) mundialmente, cosa que no ocurre hasta los años sesenta. En esta década sus obras suben a los escenarios de mayor prestigio de aquellos países que no cuentan con una censura que lo impida; influirán, junto con el apoyo del *corpus* teatral, de manera notable en todo el teatro de la segunda mitad de este siglo. Influencia que se manifiesta tanto en los autores como en las concepciones de las puestas en escena y que sirvió de base a los grandes movimientos dramáticos renovadores. Pero Brecht no llegó sin más a sus teorías. Por los años veinte había colaborado con Piscator, el formulador del *teatro político*, gemen del *teatro épico*, del cual partió el autor de *Galileo Galilei* para, asumido y perfeccionado, acometer la elaboración de sus postulados teóricos. El teatro épico, con antecedentes en los misterios medievales y en el teatro chino, se hará *dialéctico* al establecerse la contradicción entre interpretación y vida o, lo que es lo mismo, entre "mostrar" e "identificarse". Brecht, como antes Piscator y luego sus seguidores, se dirige fundamentalmente a la razón, como medio de lograr la concienciación del espectador.

Piscator, como dice Massimo Castri, "no se preocupa de la 'revolución del individuo', sino de que el individuo, fundido con la masa, 'haga la revolución'". Este impulsor del *teatro proletario* había participado en el movimiento dadaísta y, más tarde, colaboraría en la Bauhaus, donde Gropius y Moholy-Nagy diseñaron para él sendos proyectos (*Fracasados*) de *teatro total*, en el que cobraba una gran relevancia el maquinismo. A un conocedor del dadaísmo y de la Bauhaus como Seoane, no sólo no le pasó desapercibida la teoría de ese director y divulgador del *teatro político*, sino que se interesó de forma considerable por ella.

Seoane, en consecuencia, para estar a la "altura de los tiempos", pensando en su país, opta por el modelo brechtiano, entre las distintas concepciones teatrales que coexisten en esa época. Del conjunto de la teoría épica, recogida en el *Programa Organon*, el autor gallego se centra en lo sustancial del *efecto V*, más conocido como *civritamiento* o *distantiamiento*, a fin de obligar al receptor a reflexionar sobre la historia representada y conseguir así la desalienación, fin último que persigue este método artístico, que lo diferencia de manera considerable del procedimiento estético de igual nombre, debido al formalista ruso Sklovski.

La distanciamiento se logra en *El irlandés avrologo* al estar narrada la obra por un traficante de ungüentos y por la *miac en abyme* ya aludida. En la *A volandeira* el efecto se advierte sobre todo en la incorporación de los tres campesinos actuales a la acción, desarrollada en el siglo XV. Esta inclusión, resuelta con gran habilidad, resulta natural y espontánea. Además del alejamiento de la historia en el tiempo, algo esencial, también se observan otros procedimientos distanciamiento intercalados en el tejido dramático, como ciertas frases de índole metateatral ("Esto é teatro", "Esta historia é vosa", p. 135), o personajes, actitudes u objetos anacrónicos que nos hacen percatarnos de que esas luchas no son sólo las irmandiñas, sino también otras más próximas. El Tolo Profético, una figura gigantesca, habla por un micrófono. Los diálogos son a veces narrativos o informativos. En algún momento, se comenta la aparición de cadáveres en las "cunetas", pasados por "soldados alemanes" disfrazados de peregrinos ("non fan a guerra, asasinan", p. 160), y los agentes represores son falsos caballeros de Santiago "vestidos con camisa azul" (p. 161). En las escenas de interiores del acto tercero se percibe una atmósfera opresiva que inevitablemente hace recordar la retaguardia de la Guerra Civil de 1936 o los tiempos de la cruda posguerra.

Uno de los atributos de la forma épica del teatro, el hombre como ser mutable, queda también recogido en el teatro seoaniano de manera patente. Así en la obra sobre los irmandiños, los campesinos actuales ya no piensan al final lo mismo que al principio. Quedaron concienciados de la necesidad de una guerra revolucionaria e, incluso, de que su lucha no tiene que ver con la de las otras clases. Éstas son las palabras del Outro Campesiño, con claras alusiones a Rui Xordo y a Basilio Álvarez: "Un día dirixenos un fidalgo, outro un crego e maña, ao fin, dirixiranos un dos nosos" (p. 163).

Contribuyen asimismo al distanciamiento la estructuración, a base de escenas discontinuas, y la concepción escenográfica, sintética y con objetos anacrónicos. Es conveniente, además, tener en cuenta la interpretación. En una nota al principio de *A volandeira* se indica que los actores deben hacer dos papeles. Esto es más que suficiente para que se entienda que no desea una caracterización realista; por lo tanto, la actuación habrá de ser también "distanciada", con apoyos en la convención teatral. A este respecto, hay en *A volandeira* una breve acotación muy expresiva e ilustrativa: "Fai que cuspe no chan" (p. 131). La diferencia entre "hacer que cuspe" y "cuspe", como se suele escribir, indica que el actor no debe "vivir" el papel y explica de manera sencilla y sintética eso tan ambiguo de la "interpretación brechtiana".

En cuanto a la temática, el teatro seoaniano coincide en gran medida con la de sus otros campos creativos, poesía y plástica especialmente. En general, están presentes los grandes temas de la literatura dramática universal: amor, muerte, poder, miseria, violencia, guerra, revolución, exilio, emigración, celos, traición, injusticia, envidia, etc. Pero hay varios comunes a las tres obras, entre los que destaca el del

⁹ El brechtianismo del teatro de Seoane ya ha sido resalado por F. Pillado Mayor, "Luis Seoane e o teatro", en *Luzes de Sotomaior*, compañía e teatro, Vigo, A Noasa Terra, 1985.

poder. En *A voladreira* tenemos como telón de fondo el poder feudal de la nobleza contra el cual se levantaban en armas los irmandiños. "Remataremos con todo poder que non naza de nós" (p. 132), dice Vasco de Mazarelos, un campesino medieval. El poder dictatorial del franquismo se manifiesta en *Equienma de Jaraia* a través de su política migratoria. La tercera obra, *El irlandés antropólogo*, es una buena muestra de poder de la Iglesia, ejercido inquisitorialmente.

La emigración, tal vez el tema de carácter social de mayor importancia en el presente siglo en Galicia,¹⁰ es sin duda el más recurrente en la obra de Seoane en su conjunto. Nada extraña si tenemos en cuenta que la sufrió en carne propia pues fue hijo de emigrantes, y nació y se exilió en la ciudad de mayor inmigración gallega en América. Ya me referí a *Equienma de Jaraia*, sobre la que huelgan comentarios al respecto, pero no me resisto a poner dos ejemplos más. El señor Delegado de Trabajo opina sobre la emigración que "es un bien y por ello debemos prestarle nuestra atención [...] Permite una mayor participación en la renta al disminuir la población" (p. 8). Por su parte, uno de los emigrantes condecorados en el acto refiere que sus compañeros "de ahora se cansan enseguida de trabajar y se repatrían en cuanto pueden. Antes se trabajaba más, y muchos preferían morir en América antes que volver derrotados" (p. 9).

El exilio (un tipo de emigración) está muy presente en *El irlandés antropólogo*, pieza en la que el personaje central, Patricio Sinot, tiene mucho de trasunto del autor. Las referencias a la ausencia de su tierra amada son constantes. Veamos algunas, significativas e incluso lapidarias:

A los hombres nos mata la memoria (p. 68).

¿Pensáis que de haber conocido la muerte lenta que es el destierro, no me dejaría matar en Irlanda? (p. 64).

Patricio Sinot lleva un paisaje consigo en el alma (p. 66).

Yo no tengo morriñas porque no tengo patria (p. 90).

En *A voladreira* son asimismo constantes las alusiones a la emigración a América por parte de los campesinos actuales como solución a sus males. "Polo menos viven como persoas", dice en un momento el mozo. Al comienzo del tercer acto, el campesino joven, enamorado ya de la soldadeira, le propone a ésta marchar juntos a América: "Queda lonxe, mais se se ten sorte, algún día pódese voltar. Un volta trocado en americano, cun traxe de cidade, acento diferente e moito diñeiro" (p. 148).

Pero detrás de todo esto está la miseria, causa primera de la emigración y de las revueltas irmandiñas. Es de sobra conocida la miseria secular del campesinado gallego, que duró en términos generales hasta la Primera Guerra Mundial, y que

volvió a sentirse con virulencia durante la Guerra Civil e inmediata posguerra. La soldadera Minia se refiere a ella, acentuándola con la monotonía de la escasa y humilde comida: "Moito frío, xeadas, brétemas, humidade. Unha copa de augardente pola maná para entrar en calor, caldo a medio día e caldo á noite. Caldo sempre. Caldo todo o ano, ata o día de San Martiño que se mata o porco..." (p. 148)

La miseria está directamente relacionada con la injusticia, y la injusticia, con la revuelta. El Cego se dirige a los artesanos en un momento dado de la manera siguiente: "Vós queredes gobernar a cidade e outros, os campesiños, loitan polo común. Unha guerra xusta" (p. 150). A mi entender, expresa perfectamente el sentido colectivo que le dieron los campesinos medievales a su lucha, que corresponde, por cierto, con la realidad histórica. Carlos Barros,¹¹ estudioso del tema, habla de la "mentalidade xusticieira dos irmandiños" y señala como principal causa de la sublevación "un desexo de xustiza, paz e seguridade".

De este tipo de violencia, la violencia vertical o social, de opresor sobre oprimido, está impregnado todo el teatro de Luis Seoane. En *El irlandés antropólogo* se manifiesta, además, de manera física y psíquica durante el interrogatorio, seguido de tormento, a que es sometido el protagonista. El autor, con el deseo de hacerse "sentir" en su propio ser al receptor, la acentúa con recursos de tipo araudiano¹²: ritualidad, violentos efectos sonoros, sadismo, etc. La violencia de tipo horizontal, o individual, es mucho más escasa y casi siempre verbal.

Aún me podría referir a muchos más temas o subtemas (traición, esperanza, escepticismo, envidia...) de los que este teatro es sumamente rico, pero para no extenderme más, voy acabar esta parte con uno de signo positivo: el amor. El amor hombre-mujer, surge en una obra entre la soldadeira y el campesino mozo actual, y en la otra entre Sinot y Áurea. En la primera se trata de un amor ideal, un amor redentor. Es el medio, lícito y noble, de que se vale Minia para "seducir revolucionariamente" a través de los tiempos al campesino. "Pero de ti aprendín que é amor e que é guerra" (p. 166), le dice éste al final. Curiosamente, este amor no va acompañado de la más mínima sexualidad, a pesar del oficio de la protagonista. El sexo sí tiene alguna presencia, poca, en la otra obra. Los diálogos nos informan de la relación a escondidas entre el irlandés, hombre ya maduro, y la moza gallega. Ella se muestra muy enamorada; él le corresponde sin demasiado entusiasmo, más preocupado por la saudade.

El lenguaje de estas piezas es sencillo, directo, coloquial, sin figuras literarias que merezcan resaltar. El estilo tosco que se aprecia por momentos recuerda al de su poesía, de gran vigor expresivo, y a dibujos de su primera época, retocados para que no se perciba la elegancia o el virtuosismo de la línea. En *A voladreira*,

¹⁰ C. Barros, *Sobrevivencia y campesinismo en Galicia*, Santiago, 1976, pp. 156-160.

¹¹ Obsérvese que en esta inclusión de elementos araudianos del teatro de la crueldad, junto con procedimientos brechtianos, Seoane también se adelanta a su época. En la década siguiente, autores como Peter Weiss en *Marat/Sade*, y grupos como el Living —*Autómatas*, *Panache*, *Yve*... — llevaron felizmente el sincretismo de las teorías de Brecht y Artaud —lo apolíneo y lo dionisíaco— mucho más lejos.

¹² Da una idea de su dimensión que entre 1911 y 1970 saliesen por mar de Galicia hacia América 1.187.247 personas (un tercio del total de España). Vgl. R. Villares Paz, "Idade contemporánea", en *Historia de Galicia*, Madrid, Alhambra, 1980.

como señala Xosé Luis Axeitos,¹³ aparecen algunos arcaísmos e "hiperexbrebrismos" que "cumplen unha función importante no contexto medieval da obra". Son abundantes las expresiones irónicas, pero apenas aflora el humor.

Más frecuente es la presencia de la cultura popular, igual que en la obra plástica, y muy bien dosificada. El romance de don Galferos, una procesión, la música de la gaita o de la zanfona, o una danza de espadas contribuyen a ambientar y a darle sabor y colorido a algunas escenas. La cultura milenaria del pueblo (principal destinatario) resulta, al mismo tiempo, dignificada artísticamente.

Con posterioridad a la escritura de sus obras, Luis Seoane expresó en alguna ocasión, especialmente en el programa radiofónico *Galicia emigrante*, opiniones sobre su concepción del teatro. En ellas se puede apreciar una considerable evolución, acorde con los tiempos y las nuevas tendencias. Era partidario de un teatro popular que se "debe apartar o máis posible da literatura, pra se converter en cuasi soio acción, mínima e acción, tendo no que se poida, o diálogo soio como aderezo".¹⁴ Creía que se debía simplificar, a semejanza del teatro oriental, y volver a los orígenes, destacando la convención y valorando sobre todo al actor. En este último sintoniza con el teatro pobre de Grotowski. Ya observó Ricardo Palmás¹⁵ que esta esencialización corresponde justamente a la llevada a cabo en su obra plástica. Seoane creía, además, en un teatro que se pudiese representar en cualquier lugar, fuera de los teatros (a la italiana) burgueses, en la calle, en los palcos de música o incluso en un garaje:

Non tiñamos aínda noticia dos Happenings, mais supuñamos que pode representarse teatro en calquera sitio, que ao teatro, mais que empechalo nun templo, como se fixo nos derradeiros séculos, ten de volver a imprimírselle un carácter sagro, ritual, a travese da pantomima e da acción dos actores, simbolizando e representando os problemas das xentes.¹⁶

Pero, además, Seoane pensaba que ese teatro, para conectar mejor con la gente común, debería enraizar en las formas parateatrales. Le servía de ejemplo el antroído que de niño había vivido en la aldea de Arca de sus antepasados. No hay duda de que nos hallamos ante una poética explícita, emparentada con el teatro más moderno de las últimas décadas, que este gran artista plástico dejó como testimonio de su lucidez artística y como orientación para la puesta en escena de sus textos.

Tratándose este teatro de la obra ocasional de un artista plástico, es casi obligado relacionarla, aunque sea mínimamente, con su obra pictórica. La "mirada del

¹³ X. L. Axeitos, "Introducción a *A volubridade*", *op. cit.*, p. 110.

¹⁴ L. Seoane, "Un teatro popular galego", en *Comunicacións multimedias*, Vigo, Galaxia, 1973, pp. 148-151.

¹⁵ R. Palmás, "Luis Seoane e o teatro", en *Luis Seoane*, Santiago, Xunta de Galicia, 1994, pp. 151-164.

¹⁶ L. Seoane, "Cara un teatro popular galego", en *Exposición de Javia*, *op. cit.*, p. 11.

pintor" se advierte ya en la descripción de las escenas y, sobre todo, del vestuario:¹⁷ "[La soldadera] Viste saia de coor morado carmest con manga de punta de veludo preto, roupeta de damasco pardo e corpiño de tafetán amarelo. Arredor do peescozo, un sartal de garnado con lisonxas" (p. 112). Quien conoca la pintura de Seoane, apreciará al instante que esta descripción corresponde a la de una de sus características figuras rotundas, sintéticas, de vibrantes colores planos, remarcados autónomamente con una esquemática línea negra. Por poner otro ejemplo, repárese en el comienzo de la pieza sobre la Inquisición: "El traficante de ungüentos viste una chambre azul celeste, un ancho pantalón violeta y una capa de lienzo blanca" (p. 61). No hay duda de que Seoane está pintando con palabras.

En los diálogos, sin embargo, no se advierte tanta plasticidad como cabría esperar. En *A volubridade*, algo de suma importancia como la señal de comienzo del ataque a la ciudad es una imagen, una imagen potente y con valor simbólico: "a derradeira fogata do monte" (p. 117). En el texto hay también algunas expresiones y comparaciones, de las que elegimos la siguiente como muestra: "cabelo dourado coma a flor de toxo" (p. 118). Además de muy plástica, está en consonancia con la situación y el ambiente.

En *Exposición de Javia* aparecen algunas referencias en las acotaciones a la iconografía pictórica: "todos se axionflan, como as figuras da *Primicia máia* do pintor brasileiro Portinari" (p. 7). O también: "están todos sentados en ringleira como nun cadro de Solana" (p. 8). El autor, con este recurso, pretende reforzar visualmente el cuadro dramático en movimiento, y sugerir el empleo del *tableau vivant*.

Función distinta tiene el espacio escengográfico del interrogatorio y posterior tortura de Sinot. Comienza así su descripción: "Paredes mouras con manchas formando liñas e borranchos vermellos, á maneira dalgun cadro do pintor nortamericano Pollak" (p. 73). Considera la pintura de este representante del expresionismo abstracto como idónea para crear la atmósfera más apropiada. Las manchas rojas a modo de salpicaduras o chorreos de sangre en las paredes transmiten tensas sensaciones de violencia y dramatismo.

En *A volubridade*, el autor desea que el Tolo Profético destaque sobre todos los demás personajes, para lo cual no repara en decir que puede llevar zancos. Se trata del procedimiento estético de la escala psicológica, utilizada en diversos períodos artísticos, como en el antiguo arte egipcio o en el románico: la figura más importante se representa de mayor tamaño. Pero Seoane aún va más lejos y refuerza la idea, al hacer que el personaje lleve un micrófono en el bastón. Es la consecuencia lógica: a mayor tamaño, mayor volumen de voz. Si el uso de zancos recuerda inevitablemente a los coturnos, el micrófono equivale al megáfono incrustado en las bocas de las máscaras del teatro griego.

¹⁷ El componente pictórico en las descripciones del vestuario fue ya señalado por Estelle Litvany, quien también lo aprecia en las agrupaciones y el estatismo de los personajes, cuya tensión dinámica le parece, sobre todo, interna. *¿V? E. Litvany, *Estilos-pintorescopados del siglo*, XV, Sada, O Castro, 1990, pp. 147-178.*

En la obra plástica de Seoane, pintura y grabado sobre todo, hay una sabia asimilación del cubismo, el movimiento que hizo cambiar de forma radical los rumbos pictóricos de este siglo. Pero lo sorprendente es que se sirvió también de los hallazgos de este "ismo" para la construcción de sus obras dramáticas. Ya se dijo que en *A volubilidad* hay tres personajes en uno. La concepción es totalmente cubista, pues ofrece tres perspectivas de una sola figura. Es como si se representase de frente, de perfil y de tres cuartos al mismo tiempo. Estamos ante el perspectivismo múltiple, pero ahora en el teatro. El recurso de los personajes multiplicados obedece a igual procedimiento, aunque invertido; Seoane, pues los influjos no son únicos ni excluyentes, lo pudo tomar también de los simbolistas.

Pero hay otro aspecto en el que Luis Seoane se manifiesta aún mucho más arriesgado y audaz. La contracción de longitudes, la dilatación e interferencia del tiempo, la paradoja de las simultaneidades, etc., en fin, la teoría de la relatividad, conduce a que la literatura y las artes de nuestra época se estructuren teniendo en cuenta que el tiempo y el espacio psíquicos están tan íntimamente fundidos como los físicos. Es lo que en las artes se puede llamar tiempo poético. Pues bien, el hecho (convencionalmente, un anacronismo) de situar en la misma acción (mismo plano) a los campesinos actuales y a los personajes medievales no es otra cosa que la aplicación de esta teoría. Seoane trasladada sus personajes a una nueva dimensión al fundir el espacio con el tiempo. Igual que en el cubismo, se anula la convención de la perspectiva espacial renacentista y, por lo tanto, desaparece el sentido de la medida del tiempo.¹⁸ Respecto a esto, las palabras de Marina, dirigidas al campesino mozo, son esclarecedoras: "Non existe o tempo, só existe cando queremos que exista. O tempo tamén o inventamos nós" (p. 151).

Y así llegamos al final de esta breve incursión en un teatro de considerable importancia y no suficientemente valorado: el teatro de un artista solidario, fecundo y vigoroso, de un hombre de ejemplo que conduca cívica, de un creador fiel a su país y a su época: Luis Seoane.

¹⁸ Los hallazgos filosóficos de Bergson y los científicos de Einstein, entre otros, posibilitaron una nueva concepción estructural del tiempo en todas las artes, pero muy especialmente en la narrativa (Priest, Joyce, Borges, Faulkner, Rulfo, Cortázar...). En el teatro, las experiencias sobresalientes fueron menos numerosas (Wilder, Priestley...). Sin duda alguna, todos debieron influir en Seoane; pero aquí, por tratarse de textos de un pintor, interesa resaltar que las técnicas empleadas para la experimentación temporal en la literatura son generalmente cubistas. La preocupación por el tiempo en la pintura del siglo XX se hizo notar no sólo en el cubismo sino también en otros movimientos, como el futurismo o el suprematismo.

ALGUNAS PREMISAS SOBRE LA CREACIÓN DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Itziar Pascual



"No te preocupes: son sólo voces... y nadie más que tú las oye. Nadie más. Cesarán con el tiempo, ya verás. Es lo bueno del tiempo... (Pauca.) Lo único bueno..."

Naufragia, de Álvaro Núñez o La herida del otro.

■ A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando escribo estas líneas intuyo que en algún lugar entre América Latina y España, tal vez en la sala de espera de un aeropuerto, tal vez en un restaurante; tal vez, en cualquier lugar, un hombre escribe. Guarda un cuaderno inmaculado, en el que, con buena caligrafía, anota diálogos que alguna voz, imperceptible para los demás, le susurra. Abandona ese cuaderno y toma otro, idéntico, en el que otras voces le proponen nuevas preguntas, o le descubren otras intenciones y regresa a la línea que dejó interrumpida. A esa voz que se apagó un buen día y ahora regresa. Él va transcribiendo. Sin tachones, sin dobles, con buena letra. Ese hombre se llama José Sanchis Sinisterra.

En 1992 empecé a acercarme como lectora a esas voces que le acompañan, con la intención de proponer un estudio global de su creación dramática. Aspiraba a la totalidad con una inocencia insensata. Ahora sé que es inútil. Imposible mantener vivo —ni siquiera actualizar— un estudio de una obra vital, en constante evolución y crecimiento. Una obra que transpira viajes, encuentros, lecturas. Una obra generosamente dispuesta con todo su saber a los autores más jóvenes. Una obra para el porvenir.

En el breve margen de unos meses la labor teatral de José Sanchis Sinisterra en Madrid ha sido fecunda. Baste citar unos pocos ejemplos: el ciclo monográfico dedicado a su autoría en la novena edición del Festival Alternativo de Teatro, Música y Danza de Madrid, incluyendo la puesta en escena de *Pervertimiento*, a cargo del colectivo francés Compagnie Souro y *Manuel Marval*, por El Teatro Frontenizo, así como una lectura dramatizada de *El cerco de Leningrado* y una conferencia impartida