



INSTITUTO DE ESTUDIOS IBÉRICOS
E IBEROAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE VARSOVIA

ITINERARIOS

Revista de estudios lingüísticos, literarios,
históricos y antropológicos

Vol. 20

Varsovia 2014

Laura Tato Fontaiña

OS DEREITOS DAS MULLERES NO TEATRO (DE HOMES) DAS IRMANDADES DA FALA

Resumo: Para contextualizar o tema, este artigo comeza expoñendo a situación das mulleres no teatro galego das primeiras décadas do século XX, atendendo á súa participación nas actividades dramáticas como escritoras, tradutoras, actrices e tamén, desde a perspectiva da temática, como protagonistas das obras da época, as do teatro social ou teatro de tese. Móstrase a escasa presenza de escritoras, así como os prexuízos sociais que tiñan que superar para traballar como actrices; canto ao tratamento que recibían no teatro de tese, proba que as mulleres das clases populares aparecían como vítimas propiciatorias dos poderosos. Entre 1920 e 1936, fronte a unha única dramaturga, Herminia Fariña Cobián (1904-1966), cuxa obra non chegou até a actualidade, houbo catro dramaturgos galegos que escribiron, e estrearon, algunha peza destinada a defender a igualdade de dereitos para as mulleres, tres deles do grupo xeracional das Irmandades da Fala e o cuarto, da Xeración das Vanguardas: *Donosiña* (1920), de Xaime Quintanilla; *Entre dous abismos* (1920), de Antón Vilar Ponte Ponte (1881-1936); *A tola de Sobrán* (1920), Francisco Porto Rey (1876-1941); *María Rosa* (1921), de Gonzalo López Abente (1878-1963) e *Branca* (1934), de Luís Manteiga ((1903-1949). O corpo do artigo está constituído pola análise destas obras e a reacción que provocaron nos sectores máis conservadores.

Palabras chave: Teatro galego, estudos de xénero, feminismo, crítica literaria, historia da literatura

Title: Women's Rights in the (Male) Theatre of "As Irmandades da Fala"

Abstract: To contextualize this topic, this article begins by showing the situation of women in Galician theatre during the first decades of the 20th Century, paying attention to their work as playwrights, translators, actresses and also, from a topic-oriented perspective, as protagonists of those plays from this period written in the sub genres of social theatre and problem plays. There were very few female playwrights at that time, and the women who wanted to work as actresses had to overcome strong social prejudices. In problem plays the female characters from lower social classes appeared as scapegoats for the rich and powerful. Between 1920 and 1926 there was only one Galician female playwright, Herminia Fariña Cobián (1904-1966), whose work has been lost, while there were four Galician male playwrights who wrote and staged plays that defended equal rights for women. Three of those four were members of the generation group Irmandades da Fala and the fourth one belonged to the avant-garde generation. The main body of this article analyses the plays *Donosiña* (1920), by Xaime Quintanilla; *Entre dous abismos* (1920), by Antón Vilar Ponte Ponte (1881-1936); *A tola de Sobrán* (1920), by Francisco Porto Rey (1876-1941); *María Rosa* (1921), by Gonzalo López Abente (1878-1963) and *Branca* (1934), by Luís Manteiga (1903-1949) and the response they got from the most conservative groups of the Galician society.

Key words: Galician theatre, gender studies, feminism, critical analysis, literary history

A participación feminina nas actividades dramáticas nas primeiras décadas do século XX era semellante á que tiñan as mulleres noutros sectores e aspectos da sociedade e da cultura e que, en grande parte, dependía do ámbito en que aquelas se desenvolvían. No medio rural as actividades dramáticas limitábanse ou ben a preparar unha obra para unha festa concreta ou ben se desenvolvía nos meses do ano en que os labores agrarios practicamente desaparecen. Tomando como exemplo a traxectoria do grupo “Ponte de Mera”, da comarca de Ortigueira, podemos comprobar que ensaiaban as obras a partir de novembro e, normalmente, estreaban nas festas do Nadal, o 6 de xaneiro, o día de Reis, iniciando unha “temporada” brevísima que remataba a fins de febreiro, cando os membros do grupo eran reclamados polas actividades agrícolas. Neses dous meses escasos facían representacións no local do Sindicato Agrario do que formaban parte ou nas parroquias veciñas que os reclamaban.

Como habíamos anunciado en el número anterior, el próximo martes 6, festividad de Reyes, se pondrá en escena en el salón de recreo “Xuntanza Labrega” la preciosa comedia en gallego titulada *Na casa do ciruxano* interpretada por los jóvenes siguientes: *Pilaira*, Sta. Carmen Barro; *Don Felipe*, D. Luís Martínez; *Climente*, D. José Prada y *Mingos*, don Manuel Prado. También se pondrá en escena la preciosa joya teatral *Mareiras*, bajo el siguiente reparto: *Carmela*, Srta. Josefa López; *Andrea*, Srta. Concha Prado; *Don Amadeo*, D. Luís Martínez; *Paulos*, don José Prada; *Cidrán*, D. Raimundo López y *Marcelo*, D. José Antonio Castrillón. El precio de las localidades será de 60 céntimos y la hora de entrada a las 8 y media en punto. (El Corresponsal 1920)

Chama a atención nesta noticia que, a diferenza do que pasaba nas cidades, aparecen as nomes e apelidos das actrices, datos que non figuran nas crónicas de actividades urbanas. A vergoña perante o feito de representar obras galegas só se producía nos ambientes españolizados e diglósicos, non no medio rural que tiña como lingua de seu o galego.

No medio urbano, o sexo marcaba unha enorme diferenza nos comportamentos sociais e as fillas da pequena burguesía, da clase media, eran educadas para o matrimonio, que sería máis “proveitoso” canto máis afastadas estivesen as rapazas de todo o que ulise a ámbito rural, incluído o uso do galego. A respecto da súa participación nas actividades dramáticas, o que acontecía era que o desprestixio e a marxinação que sufría a lingua nos ámbitos urbanos agravábase nos palcos e, se xa non eran demasiados os homes que se prestaban a representar teatro galego, o número se reducía aínda máis coas mulleres. Que o problema era máis profundo no sector feminino do que no masculino, está documentado na prensa da Coruña, cando o fundador de Escola Rexional de Declamación (1902-1904), Eduardo Sánchez Miño (1872-1921), buscaba actrices para poñer en marcha a súa iniciativa.

Reflexionando sobre a problemática do teatro galego, o publicista Manuel Masdías insistía na falta de actores e, sobre todo, de actrices: “Pero se tropieza con una dificultad, hay autores, existen obras teatrales, pero falta quienes las interprete y esa falta se hace notar principalmente en el insustituible sexo femenino” (1919). Hai que lembrar que moitos coros populares tardaron bastantes anos en admitir mulleres; o ourensán “De Ruada” contou con elas desde a súa creación en 1919, mais o ferrolán “Toxos e Froles”, que fora

fundado en 1915, non admitiu coristas femininas até 1920, cando foi obrigado a facelo polo director do cadro de declamación, Xaime Quintanilla (1898-1936). A presión social sobre as mulleres era recoñecida nestes termos na prensa de Ferrol:

No era tan fácil contar con ellas para tan patriótica labor. El “maldito qué dirán” tan en boga en boca de gentes que no tienen la menor noción de lo que es el arte, ni un poco de amor propio por la conservación de todo lo que sea la cultura artística de nuestra tierra, obligaba a nuestras sencillas y honradas jóvenes a retraerse y no tomar parte en los festivales; costando gran trabajo a los autores de obras gallegas encontrar personal que quisiera ser protagonista en sus producciones. [...] las cosas van cambiando [...]. El milagro se debe al Señor Quintanilla, que organizó el primer cuadro de declamación gallega. (Xoquín 1920)

En 1926, o xornalista compostelán Juan Jesús González convencido de que na creación dunha compañía galega radicaba o segredo para que o teatro alcanzase a maioría de idade, dispúxose a formala. As súas relacións coa mocidade santiaguesa afeccionada ao teatro eran moi estreitas pois el formara parte do “Cadro da Universidade” e, antes da ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), estreara a súa peza *Carminha* co grupo La Raza, polo que non lle debeu resultar difícil reunir un grupo de rapaces dispostos a secundalo. O problema xurdiu coas actrices e, para salvar tan importante pexa, non se lle ocorreu nada mellor que publicar en *El Pueblo Gallego*, de Vigo, e mais en *El Compostelano*, de Santiago, un chamamento titulado “Hacia una Compañía de Teatro gallego”:

Ante la profunda apatía ante todo lo nuestro, hacia todo lo verdadero y netamente gallego, voy a tener la insigne audacia de esbozar una idea que se me antoja buena, que me parece patriótica... [...] Se me ha ocurrido fundar una compañía de teatro gallego en serio, de un teatro gallego verdad, de un teatro gallego en el que se ponga de manifiesto todo cuanto Galicia puede valer artística y socialmente. [...]

Ya somos un grupo de entusiastas, de jóvenes abnegados, anhelantes, ansiosos de realizar una obra ponderal. Solo nos falta el concurso de unas cuantas mujeres que sabiendo ser gallegas nos presten su ayuda... [...] ¿No habrá ninguna mujer que, además de ganar su correspondiente sueldo diario, nos secunde en esta obra que nos decidimos a comenzar a pesar de que no ignoramos las serias dificultades que hemos de tener que vencer? A vosotras damas gallegas, seais de la clase que seais, recurrimos en este momento. (González 1926)

Que Juan Jesús tivese que recorrer a este tipo de anuncio, evidencia que coa ditadura de Primo de Rivera (1923-1930) se agudizara o problema da participación feminina na escena galega, porque Santiago era unha das cidades que contaba con maior número de actrices antes da chegada ao poder do Xeneral. Co que non contaba o entusiasmo do mozo compostelán era coa pezoña do antigaleguismo. Un redactor de *La Voz de Galicia*, agachado baixo o anonimato, despois de glosar ironicamente a nota de Juan Jesús González, remataba o seu artigo coa seguinte chufa:

MUJERES BUENA PRESENCIA

Jóvenes se necesitan con urgencia para constituir una compañía de teatro gallego, a fin de recorrer toda Galicia y América. Sueldos iniciales: 15 pesetas desde la primera representación. Para informes, etc..

El arte regional, el teatro dinamizado y universalizado y quince pesetas por de pronto, son objetivos tentadores. Además del viaje a América. No faltarán inscripciones de mujeres de buena presencia. Fue una excelente idea la del compañero Sr. González. (Anónimo 1926)

A transformación do chamamento do xornalista compostelán nun anuncio de dudosa honestidade, mesmo con “prezos de saída”, pódenos dar unha idea aproximada da animadversión dalgúns medios cara a todo o que fose cultura galega. Poida que estes ataques non influísen nas posíbeis colaboradoras da empresa, mais a compañía non chegou a formarse.

A segundo problema que había coas actrices era a súa falta de continuidade. O habitual era que non permanecesen actuando moito máis dunha ou dúas temporadas, probablemente debido a presións familiares e sociais. Así, as actrices coas que se presentou en xaneiro de 1903 a “Escola Rexional de Declamación” de Eduardo Sánchez Miño foron Luísa Losada e María A. González; mais na seguinte estrea, realizada en xuño dese mesmo ano, xa foran substituídas polas irmás Consuelo e María Anguita. Este problema pode seguirse na traxectoria da “Agrupación Dramática Gallega” (1926-1934) de Vigo, creada por Emilio Nogueira e Xulio Rúa, pois mentres os actores se mantiveron sempre os mesmos: Emilio Nogueira, Xulio Rúa, Miguel Regueira e G. Alonso; a única actriz constante foi Marina Quintas, as restantes –Maruxa e Euxenia Fuentes, Prudencia Rúa, Vitoria Lafuente, Luísa Juanes ou Amparo Juncal– non duraron máis de unha ou dúas temporadas. Resulta evidente que na década de 1930 aínda non se resolvera o problema da participación feminina¹.

Porén, onde resulta máis clamorosa a ausencia de mulleres é no papel de dramaturgas. A primeira que temos documentada é unha relixiosa da Compañía de María, a Reverenda Madre Margarita, da que o único que sabemos é que conta no seu haber con dúas pezas: *Boa festa*, documentada por vez primeira en 1915, en Vigo, onde foi representada no colexio da propia Compañía, e mais *A festa do patrón*, en 1917, en Santiago, representada polo cadro de declamación das “Escuelas Dominicales”; ambas as dúas subiron ao palco en diversas localidades durante moitos anos. Todo indica que formaban parte do proxecto de creación dun teatro didáctico galego, de ideoloxía católica, que coinci-

¹ O feito de que unha destas actrices se apelide como o actor Xulio Rúa, non pode deixar de lembrarnos a outros casos en que dramaturgos e actores contan coa colaboración das mulleres da súa familia: a esposa de Manuel Sánchez Hermida, en Ferrol, actuando no cadro de declamación do seu home; a filla de Armando Cotarelo Valledor, en Santiago, actuando co “Cadro Universidade”, que dirixía o seu pai; os fillos da familia dos Carré Aldao, na Coruña, colaborando coa “Escola Dramática Galega”, dirixida por Leandro Carré.

de no tempo coa creación, en Madrid, do “Teatro de los Niños” (Bravo 1969: 259-272). Mais o fin último dese teatro didáctico galego non sería o mesmo que o do teatro infantil español. A educación en Galiza foi sempre unha vía de españolización, e unha simple ollada sobre os grupos escolares que representaban teatro galego (escolas dominicais, colexios de orfos, escolas nocturnas de adultos, etc.) indica que estaba dirixido ás clases máis desposuídas, a alumnos e, sobre todo, alumnas que formarían parte das clases traballadoras, non das dirixentes. Por tanto, o máis probábel é que o emprego do galego non se debese á vontade de creación dunha literatura dramática escolar galega, senón a que os rapaces e rapazas a quen ía dirixido ese teatro tiñan como lingua de seu o galego. Por cuestións de eficacia conviría adoutrinalos na súa propia lingua, porque nos colexios católicos de elite (Xesuítas, Salenianos...) o que se representaba era teatro español.

Das mesmas características que as pezas da Madre Margarita deberon ser as de M^a Dolores del Río Sánchez Granados (189?- ?), escritora e mestra, vinculada ao ensino de ideoloxía católica, da que coñecemos os seguintes títulos: *Lonxe da aldea* (1914); *A pantasma* (1916), *Parla e parrafeo* e mais *Costumes novas*, estas dúas últimas estreadas polo cadro da asociación das “Doctrinas Sociales y Escuelas Nocturnas Obreras” da Coruña, en 1916. Por último, e noutra liña ideolóxica, a da loita pola defensa da lingua galega, a escritora Carmen Prieto Rouco (1901-1977) estreou o monólogo *A loita*, en 1923, escrito para o cadro de declamación da Irmandade da Fala de Vilalba (Lugo).

Canto á temática, o tratamento que recibían as mulleres nos dramas do teatro de tese era diferente ao que se lles daba nas comedias costumistas que se representaron nas primeiras décadas do século XX. Nas pezas de tese, que se desenvolven sempre no medio rural ou en vilas mariñeiras, con protagonistas das clases populares e traballadoras, a muller aparece como vítima dos abusos, moitos veces sexuais, dos poderosos, e funciona como resorte que obriga ao seu marido, pai, irmán ou namorado a se enfrontar co poder. Así, o primeiro drama deste tipo estreado na Coruña (*A ponte*, de Manuel LUGRÍS FREIRE) ábrese cun monólogo de Ánxela que pon en antecedentes ao público de que o seu home, Pedro, estivo na cadea polas falsas acusacións do Vinculeiro, que se desfixo del para a poder deshorrar con máis comodidade. Para demostralo, nun momento en que ela fica soa en escena, o Vinculeiro, que descoñece a liberación de Pedro, intenta forzala; Pedro quere matalo, mais ela impídello e, por uns instantes, o protagonista dubida da fidelidade da súa dona. O segundo acto, dividido en dous cadros, iníciase cun monólogo de Pedro en que explica que foi expulsado da súa vivenda, propiedade do Vinculeiro, e que ninguén se atreve a contratalo; a súa situación é tan desesperada que non pode alimentar os fillos, polo que non lle queda máis saída que emigrar a América. É o día de Nadal e, por tanto, de precepto: Ánxela e Pedro asisten á misa. O Vinculeiro persiste na súa actitude lasciva na mesma casa de Deus e, unha vez fóra, intenta de novo forzar a Ánxela, mais a navalla de Pedro alcánzao no peito. Nesta mesma liña de denuncia dos abusos dos poderosos seguirán moitas outras obras como *A patria do labrego* (1905), de Antón Vilar Ponte; *O Fidalgo* (1918), de Xesús San Luís Romero, ou *Minia* e mais *Mareiras*, de propio Manuel LUGRÍS FREIRE.

Esta era a situación da cuestión feminina cando, en 1918, na I Asemblea das Irmandades da Fala, celebrada en Lugo, o Manifesto nacionalista recollía no artigo terceiro, correspondente a “Problemas políticos”, no punto primeiro, a igualdade de dereitos para

as mulleres. Esta vitoria teórica do sector máis progresista das Irmandades ía ser difícil de aplicar inclusive dentro da propia organización. Intentando salvar estas dificultades, un número reducido de “irmandiños” subiu a cuestión feminina aos palcos para concienciar á sociedade sobre diferentes aspectos dos dereitos das mulleres.

O “Conservatorio Nazonal de Arte Galego” foi creado pola Irmandade da Fala de Coruña, en 1919, para ser o instrumento base da renovación do teatro, e na crónica publicada no boletín da organización o día da súa presentación ao público, o anónimo redactor non foi capaz de asumir, consciente ou inconscientemente, esa igualdade de dereitos aprobada un ano antes. O artigo daba conta do evento e da estrea da comedia titulada *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas (1876-1959), mais non utilizaba os mesmos criterios para comentar o traballo de actores e actrices: eles figuran con nome e apelidos e algunha referencia á súa interpretación; elas son unicamente “señoritas” das que se gaba a beleza, elegancia e encanto.

As distintas e fermosas señoritas que interpretaron os personaxes femininos de *A man de Santiña* demostraron sere madeira d’artistas notabres. O mesmo a protagonista, que no seu difícil papel de nena inxénua estivo encantadora, que a que facía de *Marirrosas* elegante e apaixonada –e a que se chamou Rosario na escea –tan bonita como un caravel– e a que caracterizada de vella enferma, de *Misia Manoela*.

E os actores foron dinos das actrices. Lois Lafuente, arrogante e dono dunha voz admirablemente timbrada, fixo un *Don Salvador* que era espello de fidalguía; Edreira, compuxo un *Ricardo* ben entendido; Xerardo Roel, un *Alcalde*, que era a verdá mesma; Victor Casas, un *criado do Pazo*, moi en papel. (Anónimo 1919: 2)

A acción, moi sinxela, desenvólvese no pazo en que vive o viúvo don Salvador coas súas fillas, Rosario e Santiña, e unha sobriña, Marirrosas, que as coída. Ricardo, que acaba de regresar da emigración disposto a casar con Marirrosas, por mor das insidias dun vello amigo común, pensa que a rapaza ama o seu tío e, por respecto a D. Salvador, decide renunciar ao seu amor. A intervención de Santiña, que fala co seu pai e mais con Ricardo, desfai o malentendido e todo fica resolto felizmente. A peza rompía coa tradición ruralista e presentaba en escena personaxes das clases sociais máis altas falando galego. Era, por tanto, a primeira comedia de costumes señoriais contemporáneas. O espectáculo das tres damiñas do pazo falando galego mentres se engalanaban para asistir á misa resultaría chocante para o público coruñés. Non debemos esquecer que cando os primeiros galeguistas tomaron conciencia de que se estaban perdendo falantes, xurdiu unha corrente de pensamento que cargaba sobre as mulleres a responsabilidade de transmitiren a lingua e, como consecuencia, non é difícil achar textos en que ou ben se lles reprobaba o abandono do galego ou ben se as intentaban convencer de que o usasen. Coidaban que se as nais da clase media urbana falasen galego aos fillos o problema da lingua estaría resolvido; de aí o interese en convencer as rapazas das cidades das bondades da enxebreza. Podemos citar como exemplo disto o poema en que Juan Manuel Pintos (1811-1876) se dirixe as mozas de Santiago:

¿Nenas do Sar e Sarela
tendes vergoza n'a cara?
¿Deixades a vosa lingua
nosa tenra e compasada? (Chacón 1984: 231)

Tamén o bardo, o egrexio Eduardo Pondal (1835-1917), exhortaba ás rapazas da cidade da Coruña a que falasen galego:

Miniñas da Cruña
d'amabre despejo,
de falas graciosas
e pasos ligeiros,
deixá de Castilla
os duros acentos:
falade, miniñas,
falade gallego. (Pondal 2001: 59)

Canto a buscarmos un exemplo deste tipo de pensamento no teatro, o máis próximo á estrea d'*A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas, era o de Manuel Lugo Freire (1863-1940) na comedia *O pazo* (1918). Esta peza desenvólvese á porta de dúas vivendas rurais; nunha vive unha familia – Mingos, Sabela e mais a filla, María- que é compendio de todas as virtudes enxebres: prefiren vivir na aldea antes do que na cidade e están orgullosos da súa lingua e mais dos seus costumes. Na outra casa moran, Xacobe e mais a súa sobriña Marica, que representa a parte colonizada da sociedade galega: viste, peitéase e cheira como as mulleres das cidades, fala castrapo e goza coa música flamenca. O conflito dramático redúcese a saber con cal das dúas mozas casará Pedro, que é un “enxebre” que fixo unha grande fortuna en América e volveu para se instalar definitivamente na terra. Como o espectador sabe desde o comezo, casará con María, e isto servirá para que Micaela aprenda a lección e volva ao seu.

A segunda obra que se anunciou no Conservatorio, *Donosiña*, de Xaime Quintanilla (1898-1936), levou a primeira liña do debate interno a cuestión do adulterio feminino. O problema estivo en que o dramaturgo lle deu o mesmo tratamento que ao adulterio masculino, pois o marido, Andrés, estaba disposto a perdoar á adúltera, e Madanela, a esposa infiel, representaba apaixonadas escenas de amor tanto co marido como co amante, poñendo a proba o igualitarismo de mozos, maridos, pais e irmáns das actrices do grupo.

Donosiña está dividida en tres actos e un prólogo e a acción desenvólvese, igual que *A man de Santiña*, nas señoriais dependencias dun pazo. No prólogo, os criados arranxan as habitacións da primeira señora, que permaneceran fechadas desde a súa morte, mentres comentan que o señor, despois de vivir en Madrid moitos anos, decidiu casar e regresar cunha segunda esposa, Madanela. Aos temores do servizo doméstico perante unha nova señora, vanse sumar os da filla de Andrés, Lela, que teme perder o cariño do pai. O primeiro acto desenvólvese no xardín. Pasaron algúns días desde a súa chegada e o matrimonio, Andrés e Madanela, está instalado xa na súa residencia; é o día do

padrón, realízanse os preparativos para a festa popular e a familia –que ten un convidado de Madrid, Euxenio– recibe a visita do Sr. Abade. Un accidente fortuíto –que o can da casa trabou nun rapaz da aldea– deixa sós en escena a Madanela e Euxenio, que se lanzan nos brazos un do outro. Así sabe o público que ambos son parella, que Madanela casou con Andrés para arranxar os problemas económicos de Euxenio, e que teñen a intención de roubar todo o que poidan e, despois, fuxir. Os remorsos de Madanela son acalados pola paixón que nela acende Euxenio.

Cando se abre o segundo acto transcorre o tempo necesario para que Andrés dubide do amor de Madanela, para que teña comprobado que alguén lle está roubando as alfaias familiares e para que os galanteos de Euxenio tocasen o corazón de Lela. Os ciumes e a sospeita mudaron a Andrés e Madanela en dous seres suspicaces e irritábeis. Para complicar máis a situación, preséntase Rosendo, vello coñecido de Euxenio e Madanela, disposto a se vingar e extorsionar os amantes. O pago que realiza Euxenio coas xoias de Andrés demostra o que está acontecendo.

Nesta situación límite comeza o derradeiro acto que se desenvolve nas habitacións da defunta señora. Alí transcorre unha velada en que os homes xogan ás cartas mentres as mulleres tocan o piano. Os ouveos do can rompen a tranquilidade da noite e crean un clima de agoiro en que Lela sente o contacto dun espírito. A conversa deriva en contos de aparecidos e avisos do Alén que estragan a velada e facilitan que o atormentado Andrés demostre a Madanela a forza da súa paixón e a loita entre o amor e a sospeita que rillan na súa alma. Unha vez soa, e ás escuras, Madanela recibe a visita de Euxenio.

Cando os amantes están fundidos nunha apaixonada aperta, un croio entra pola xanela aberta e golpea a cabeza de Madanela; nese momento irrompe Andrés armado cunha pistola. Coa escena iluminada unicamente polo luar, os dous homes inician unha loita a morte en que rachan o mobiliario e que remata coa fuga precipitada de Euxenio. A chegada de Lela impide que Andrés saia en persecución do seu rival, pois a súa filla fai que repare no corpo inmóbil de Madanela, ao tempo que confesa que é a autora da pedrada que acabou coa vida da madrastra. A entrada dun criado coa noticia de que Euxenio foi esganado polo can desata os sentimentos de Lela, e cae o pano sobre o pranto de Andrés e os berros de Lela, que corre cara ao xardín na procura do cadáver de Euxenio.

Donosiña era totalmente nova tanto na perspectiva con que trataba o fábula como na técnica dramática. O tema do adulterio feminino xa fora tratado no teatro galego, na peza *Na casa do ciruxano*, de Roxelio Riveiro e Telesforo Sestelo, mais de forma diferente, porque estes últimos deran ao asunto un tratamento grotesco: a muller era un marrouallo que acosaba un criado e acababa recibindo o xusto castigo de mans dun marido que, por suposto, non a amaba. Fronte a isto, Quintanilla xustificaba a súa protagonista, presentábaa como vítima da manipulación masculina e, por riba, Andrés era un marido que estaba disposto a perdoar. Os alicerces da sociedade patriarcal renxerían. Quintanilla mostraba en escena un dobre triángulo amoroso adobiado con adulterios, roubos e extorsións. Isto non tería importancia se empregase a técnica dramática benaventiana e os personaxes se limitasen a contar o espectador os seus sentimentos e conflitos. Mais non foi así: o dramaturgo galego, na liña do teatro naturalista, non privou o público dos momentos máis dramáticos e levou á escena os beixos e apertas dos amantes, as liortas dos rivais e a morte da protagonista. Ademais, a través do personaxe do Abade, Quinta-

nilla exculpaba de todo pecado a Madanela, causante do conflito, baseándose no exemplo bíblico: o moito que amara redimíaa de culpas.

A actriz que interpretaba o papel de Madanela tiña que pasar dos brazos de Euxenio aos de Andrés e beixar en escena a un deles, polo que é de imaxinar que poucas alumnas do Conservatorio estivesen moi dispostas a protagonizar *Donosiña*; e tampouco é difícil imaxinarmos a reacción de pais, maridos, irmáns e noivos das que se prestasen a facelo. Todo isto pode explicar que non chegase a se estrear na Coruña. Para completar a desfeita, o ousado dramaturgo utilizaba a técnica naturalista, isto é, non privaba o público de ningunha das grandezas e miserias morais dos seus personaxes: ardentes palabras de amor e desexo, apertas apaixonadas, liortas violentas, e mesmo unha morte serían interpretadas perante os ollos dun público afeito a saber deste tipo de accións por boca dun personaxe, non a velas representadas no palco.

A contestación dos sectores menos progresistas foi inmediata. A pesar de que *A Nosa Terra* comunicou que comezaran os ensaios de *Donosiña*, a obra non chegou a ser representada polo Conservatorio. Xaime Quintanilla, que dirixía un grupo de teatro en Ferrol, o cadro de declamación dos “Dependientes del Comercio”, decidiu montar el o seu texto e interpretar persoalmente o papel de Andrés. *Donosiña* foi estreada no Teatro Jofre desa cidade, en 1920. A crónica da prensa local fala dunha sala completamente chea, mais recolle tamén a hipocrisía e o puritanismo da sociedade da época:

Es tal el vigor de su genio [de Quintanilla] y tal la exuberancia de su fantasía que acierta a engastar un tema repulsivo en una joya valiosa.

Imaginaos un cuerpo putrefacto encerrado en rico sarcófago, en preciado mausoleo: el estuche es la obra del artista; el cuerpo se lo proporciona la materialidad de los hechos en la vida real; y como el sarcófago es de sutil transparencia, no puede admirarse la belleza del mismo sin condenarse a la contemplación de la gusanera que en el interior se retuerce convulsionada por la fiebre libidinosa de la carne en fermentación. He aquí en compendiosa síntesis, la impresión producida en el espíritu ante el drama del Sr. Quintanilla: admirable factura, detestable asunto. (Un espectador 1920: 1)

O cronista, Manuel Comellas Coimbra (1853-1925), recoñecía a fermosura da lingua utilizada, mais condenaba todo o resto: o tema e o seu tratamento eran un escándalo que atentaban contra os alicerces da sociedade e, ademais, non alcanzaba a comprender que unha obra dramática galega non encerrase ningún tipo de lección. Para el, a razón de ser do teatro galego radicaba na súa capacidade para guiar o pobo e impedir que chegase á revolución social; sen este obxectivo non era necesario. A través de *Donosiña* Comellas comprendera as intencións do nacionalismo: non se trataba de recuperar a cultura galega para manter, a través dela, ás clases traballadoras no lugar “que lles correspondía” e mostrar a diferenza dentro da unidade española; senón que estes novos dramaturgos pretendían crear un teatro nacional galego que substituíse ao teatro español. Como consecuencia, Comellas abandonou a Irmandade e impediu que o grupo de Quintanilla estrease a seu drama *Redención por amor*. Os mozos do cadro, todos integrantes da Irmandade local, nun principio creron que poderían manter o seu criterio a pesar da oposición do sector da sociedade que representaba Comellas e, nun acto

de rebeldía, estrearon ese mesmo ano o drama *A nai do poeta*, de Nicolás García Pereira (1900-1934). Mais foi inútil. O nacionalismo era demasiado feble e minoritario para se permitir o luxo de ser acusado de inmoral e prescindir precisamente desas clases sociais máis colonizadas ás que pretendía concienciar. A fábula de *Donosiña*, en realidade, non era máis detestábel nin repugnante que a de o drama *La Malquerida*, de Jacinto Benavente (1866-1954), por exemplo. A medida dos prexuízos e da moralidade da época pódese apreciar tamén no feito de que Manuel dos Comellas Coimbra preferise que o seu drama *Redención por Amor* fracasase, antes de permitir que o representasen as mesmas actrices que levaran á escena *Donosiña*. A reacción das familias ben pensantes acabou co cadro de declamación de Quintanilla, e a primeira actriz, Pilar Suárez, pasou anos sen volver aos palcos.

A partir deste momento, os dramaturgos tiveron que coidar máis as súas propostas escénicas no relativo á “moral”, de forma que, para defender a necesidade de que se recoñecese legalmente o divorcio, Antón Vilar Ponte, na súa peza *Entre dous abismos*, deixou un final aberto para que o propio público se vise obrigado a reflexionar na súa posibilidade como única saída ao conflito dramático.

Na “farsada granguñolesca n-un paso” *Entre dous abismos*, Antón Vilar Ponte situou a acción durante o velorio de Fiz, onde a presenza do cadáver non impide que a viúva, Felisa, coquettee con Eduardo, agudizando a dor que sente Lola, irmá de Felisa, que amaba en silencio a Fiz. As palabras de amor de Lola realizan o milagre de faceren reaccionar ao defunto, que estaba baixo os efectos dun ataque de catalepsia, enfrontándoo a un novo abismo: descubrir que ama a súa cuñada e estar unido en matrimonio a unha muller infiel. A solución para a parella non é doada precisamente pola situación de dependencia económica e social das dúas mulleres: unha do seu marido e a outra, do seu cuñado. Como en *Donosiña*, o pano cae deixando os personaxes nunha situación máis dramática que a vivida durante a representación, de forma que o espectador ten que reflexionar sobre a cuestión exposta; neste caso, a necesidade de que as leis recoñecesen o divorcio.

Na mesma liña de denuncia da hipocrisía social a respecto das mulleres está a obra de Francisco Porto Rey (1876-1941), *A tola de Sobrán*. A acción comeza cando, despois de seis anos na emigración, Alberte volve rico coa intención de casar coa súa antiga namorada, Felisa, filla dun persoeiro local. Mais acha que durante os seis anos que a rapaza pasou sen noticias del, Felisa dedicárase a cultivar o espírito lendo e estudando, e tanto leu e estudou que acabou toleando. A moza padece unha estraña forma de loucura que a leva a dicir sempre o que pensa sen se preocupar pola conveniencia nin corrección das súas palabras. No primeiro encontro dos namorados, Felisa dá renda solta á súa rabia, porque lle aseguraran que Alberte morrera, enlazando as maldicións contra Alberte cun discurso científico sobre a inmortalidade e a transformación da materia, de forma que o rapaz acaba convencido de que realmente está louca. Como Alberte está disposto a casar con ela a pesar da súa doenza, Felisa explica a natureza da súa tolemia: despois de el marchar, ela decidiu que faría unicamente o que lle petase e para que non a obrigasen a nada (casar, por exemplo) tomou a decisión de dicir a verdade do que pensaba sen importar a quen molestase. Levar isto á práctica tivo como consecuencia que a considerasen demente.

Felisa acepta que para casar con Alberte e levaren unha vida “normal” ten que asumir a hipocrisía social e convencer ao seu pai de que recuperou a cordura. Para demostrar

que está curada e que vai seguir as convencións sociais, mantén unha conversa con Don Fis, en que expón argumentos como, por exemplo, que cando se embebeda un labrego é un borrachón, mais cando se embebeda un señor é que lle sentou mal o viño; ou que o médico e mais o avogado teñen que cobrar os seus honorarios aínda que morra o doente ou se perda o preito, mais se un fontaneiro non arranxa ben as billas, non merece o xornal. Don Fis, convencido de que se operou un milagre, consente na voda e remata a peza cos seguintes versos en boca de Felisa:

Agora din qu'istou
e son dina d'aloumiño
porque ô pan lle chamo viño
i-ô viño lle chamo pan.

Mais explícita aínda na defensa dos dereitos das mulleres foi a a comedia en dous pasos *María Rosa*, de Gonzalo López Abente (1878-1963). O argumento da obra é moi sinxelo: María Rosa quere volver ao pazo paterno, que abandonara había oito anos para se instalar na cidade da Coruña, mais teme non ser aceptada polo seu pai D. Xerome e mais pola súa irmá Remedios. Os primeiros en saber das súas intencións son os criados que, inmediatamente, están dispostos a axudaren e a paliaren, no que poidan, a ríspeta rixidez moral de Remedios, polo que aconsellan á fidalga que pida axuda ao Abade. Ese mesmo día tamén regresa o antigo namorado de María Rosa, Leandro. Nun longo monólogo, Leandro informa que hai oito anos abandonou o lugar na procura de fama e gloria como pintor, rompendo o seu compromiso matrimonial; e agora, canso das vaidades do mundo, espera que ela o perdoe e acceda a casar. A noticia de que tamén ela abandonou o pazo vertendo a deshonra sobre a familia, déixao desfeito.

O segundo acto transcorre dentro do pazo e ábrese coa conspiración dos criados para introduciren a María Rosa na casa sen que o saiban os señores até que o Abade teña falado con eles. A través das inocentes preguntas dunha criadiña moza á súa nai, López Abente pon o dedo na chaga:

(1989) Por que Leandro pode marchar e volver ao cabo dos anos coma se non pasase nada e María Rosa non?

(1990) Por que a vida na cidade é pecaminosa e na aldea non?

(1991) Por que as mulleres da cidade son todas malas e as da aldea boas, se estas tamén bailan, beben e andan con homes?

Como Quintanilla, o autor utilizou a figura dunha autoridade relixiosa, o Abade, para defender o dereito de María Rosa a que lle sexa perdoado o seu pecado; así, o venerábel sacerdote fala con Leandro para lle lembrar que foi o seu abandono o que levou a rapaza a deixar a aldea e marchar á cidade e se, en principio, a reacción de Leandro é negativa, inmediatamente, nun outro monólogo, analiza os seus sentimentos, lembra que noutroa foi un defensor dos dereitos da muller, horrorízase da súa reacción calderoniana e decide perdoar a María Rosa. A única que non o chega a facer é Remedios que, perante o perdón de D. Xerome e mais Leandro, afástase cun “¡Que vergoña!” na boca. A lección que aprenderan os dramaturgos das Irmandades co escándalo provocado por *Donosiña* fica patente no feito de que o grande pecado de María Rosa fose marchar a vivir

soa á cidade, pois en ningún momento se fala de que existise outro home ou de que a rapaza levase na vila unha vida disoluta. Malia todo, humíllase e suplica o perdón tanto do ceo coma dos homes.

Quizais para compensar tanta liberalidade feminista, a seguir, os integrantes do cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña levaron a escena as obras *Rosas de todo o ano*, e mais *Soror Mariana*, do recoñecido dramaturgo portugués Júlio Dantas (1876-1962). Este cambio pode ser cualificado de involución, porque a visión que Dantas ofrecía sobre a condición feminina, e o seu papel na sociedade, era do máis tradicional e submisivo, pois presenta a mulleres vítimas do abuso masculino que aceptan con resignación cristiá ser o xoguetes dos seus namorados, e pagan o pecado de se deixar seducir coa reclusión por vida nun convento. Así o explicaba Óscar Lopes:

Rosas de Todo o Ano (1907), e *Sóror Mariana* (1915), [são] peças em um acto onde as expressões apaixonadas das *Cartas de Uma Religiosa Portuguesa*, tão exaltadas pelo novi-romantismo desta época, servem, habilmente parafraseadas, como base de um diálogo entre jovens apaixonadas que em clausura monástica acabam por se desenganar acerca da fidelidade masculina, sem que isso contribua para outra coisa que não seja uma paixão ainda mais exaltada e abnegada, uma profunda saudade sem esperança, que os religiosos experientes aceitam, perdoam, acarinhos e santificam. No fundo emocional destas peças, e de muito da obra de Júlio Dantas, dir-se-ia palpitar uma inconsciente egolatria masculina, canonizando, admirativamente, uma nova forma de santidade feminina de que nesta vida se dispõe a colher as glórias e benefícios, certamente bem pagos com o Ceu que concede às heroínas. (1987: 34)

Nos anos que nos ocupan, unicamente temos noticias dunha dramaturga, Herminia Fariña Cobián (1904-1966), que protagonizou un episodio moi curioso na historia do teatro galego. A finais de 1926 toda a prensa galega recolleu a noticia da lectura do seu poema dramático *Margarita a Malfadada*, que se estreou no Teatro Principal de Santiago de Compostela o 23 de marzo de 1927. O cadro de declamación que a representou estivo dirixido por Mariano Tito Vázquez, director do antigo Cadro da Universidade; non obstante, ningún dos actores do vello cadro (Fermín Bouza Brey, Juan Jesús Gozález, Germán Prieto, etc.) figurou no reparto. Isto sería normal a respecto das actrices, que se renovaban continuamente, mais non con relación aos actores que colaboraban en todas as representacións galegas de Compostela, o que induce a pensar que posibelmente non se contase con eles debido á súa ideoloxía (de esquerdas, no caso de Juan José ou nacionalista, no caso de Bouza Brey). O papel da protagonista foi interpretado pola propia autora, completando o elenco os seguintes nomes: “Faustina Noya, Maruja Calvo, María Espino, Mercedes Ameneiro y María Teresa Rivas [...] Los actores Paulino Hernández, X.X., Eduardo Zabarte y Ricardo García” (Anónimo 1927a).

Os xornais de Santiago dedicaron á estrea de *Margarida a Malfadada* planas enteiras, ao tempo que o resto da prensa galega celebrou o evento. Porén, o máis notábel foi que á estrea de Herminia Fariña asistiron, ou enviaron representación, as autoridades da ditadura, as mesmas que acabaran con todos os cadros de declamación galegos tres anos antes:

De diversas localidades gallegas se adherieron al grandioso acto muchas corporaciones y personalidades, algunas personalmente y otras por telégrafo.

La Diputación de Pontevedra estuvo representada por el diputado Sr. Espinosa y al Ayuntamiento de aquella ciudad lo representó por delegación, el Alcalde de Santiago. (Anónimo 1927a)

Cando se representou en Pontevedra, a grande atracción social estivo protagonizada pola presenza no escenario do Gobernador Civil agasallando á autora e actriz; e o mesmo aconteceu en Vigo. Tanta solicitude cara a unha autora galega por parte dunhas autoridades que acabaran con toda a actividade dramática emprendida polas Irmandades da Fala esixe certa reflexión. Herminia Fariña contaba unicamente vinte e tres anos cando estreou *Margarida a Malfadada*, e toda a súa experiencia literaria se reducía a un poemario, *Searra*, publicado dous anos antes. Descoñecemos o texto do poema dramático, mais custa acreditar en que fose unha obra de extraordinaria calidade, dada a idade da autora e a súa inexperiencia teatral. Tampouco podemos presumir que as autoridades ficasen impresionadas pola extraordinaria beleza que, segundo os comentarios de prensa, adornaba a Herminia Fariña, ou que as abraiaise o feito de que, tamén segundo a prensa, fose “la primera escritora gallega que escribe en su lengua natal para el arte de Talía” (Anónimo 1927a)².

O que acontecía era que, como escritora, Herminia Fariña presentaba unhas características que eran perfectamente asumíbeis pola ditadura de Primo de Rivera: contaba no seu haber con dous poemarios en español e un en galego; este último respondía á estética e á temática decimonónicas que deixaba á muller no seu papel de cantora de pombas e flores. En palabras de Ricardo Carballo Calero: “Contén trinta e catro poesías, na súa maioría de tendencia modernista pola métrica e o estilo, románticas polo contido sentimental, dominadas pola tristeza. Algunhas composicións revelan unha estética anterior ao modernismo. A miúdo os temas son galegos e rurais” (1981: 609-610).

O bilingüismo da autora ficaba plasmado na diglosia do evento, xa que estrea a obra galega, *Margarida a Malfadada*, ía acompañada coa doutra obra en español, *La Marquesa de Miraflores*. Descoñecemos os textos, mais se nos fiamos das crónicas, a obra galega era un “drama de la tierra, rural e fuerte” (Álvarez Limeses 1927: 2), mentres que a española era cualificada como unha “delicada comedia inspirada en los naturales caracteres de la vida elegante y señorial” (Anónimo 1927). O modelo era acorde coa ideoloxía dominante. O éxito de prensa foi tal que Herminia Fariña comezou a escribir unha zarzuela, *O Avarento*, co propósito de levala nunha xira por Galiza e América. Reproducimos un dos moitos artigos que lle dedicou o xornal de Santiago *El Compostelano* para dar idea da desmesurada atención que se prestou a esta autora, que chegou a crer que realmente estaba destinada a ser a grande figura do teatro galego:

“O AVARENTO” (Zarzuela)

La fama de la ilustre poetisa santiaguesa Herminia Fariña Cobián, se ha difundido a los cuatro vientos, y de todas partes la felicitan, la inquietan y la entrevistan.

² A desmemoria parece ser unha das características nacionais xa que non pasaran tantos anos desde que se informara da representación en Santiago das obras da Rvda. Madre Margarita (1921) e de Dolores del Río (1923).

Su poema dramático poético *Margarita a Malfadada* ha sido objeto del más vibrante elogio por parte del público de Santiago y Pontevedra que ha presenciado su representación y por parte de la prensa regional, de Madrid, de Barcelona y de América, que ha recogido ya directamente la obra, ya los latidos de la opinión.

El anuncio de su nueva obra teatral, *O Avarento*, con música del notable compositor Sr. Jané, ha despertado tal ansiedad que apenas pasa día de que algún periodista de significación no comparezca expresamente en el domicilio de Herminia a celebrar interviú respecto a su nueva y prodigiosa labor teatral.

Hace días el muy culto ingeniero y notable periodista aragonés don Alfonso Beltrán Sierra, celebró una interviú con Herminia respecto a su Zarzuela, próxima a representarse, *O Avarento*, y ha tomado notas para publicar en uno de los más importantes rotativos de Zaragoza y de España. (Anónimo 1927b: 1)

Todo isto, unido a unha visión non demasiado realista da situación social de Galiza, quizais debida á súa mocidade, explica as súas desmesuradas declaracións. Nunha das moitas entrevistas que concede, Herminia declara que se impuxo o labor de revitalizar o teatro galego con obras musicais. Esas declaracións demostraban a ignorancia, e/ou inxenuidade, da escritora, xa que se por algo se caracterizou o período da ditadura de Primo de Rivera a respecto do teatro galego foi pola proliferación de zarzuelas: había só tres anos que o coro “Cántigas e Agarimos” estreara no mesmo Santiago *A lenda de Monte Longo*, de Manuel Rey Pose e José Buhigas. Herminia Fariña anunciou a estrea de *O Avarento* para ese mesmo outono en Vigo, así como o proxecto de levar as súas obras dramáticas aos escenarios de Cuba e Arxentina. Mais ao final da entrevista descobre perante o xornalista, e todos os lectores, o seu grande soño, a súa maior ilusión: triunfar nos escenarios da capital, “ese Madrid que tengo soñado como premio mayor a mis ilusiones (Belaustegui 1927).

Velaí unha boa razón para que o teatro de Herminia Fariña fose tan celebrado polos mesmos poderes que acabaran con todo o teatro galego. Mais os soños da escritora ficaron reducidos a cinzas. Non hai constancia en ningures de que se chegase a estrear *O Avarento*, nin de que se realizase a xira por Galiza e América; de feito, a historiografía dramática non sabía da existencia desa zarzuela. Aos únicos que interesaba realmente a obra de Herminia era á aqueles que estaban vinculados co nacionalismo, e para que a “Agrupación Dramática Galega”, de Vigo, representase *Margarida a Malfadada*, Herminia Fariña substituíu a comedia *La Marquesa de Miraflores* por unha outra peza galega, *O soldado Froita*. Con esta estrea, celebrada no Teatro Tamberlik de Vigo, en decembro de 1927, rematou a súa carreira como presunta impulsora do teatro galego.

Xa próximos á década de 1930, apareceu a única tradutora da que temos noticia, Teruca Bouza, que verqueu ao galego a obra de Moliere, *O médico a paus*, para ser representada en Ferrol, en 1929. A participación desta rapaza nas actividades dramáticas da sociedade recreativa da súa parroquia de orixe foi relatado por ela mesma nunha carta datada en 1991, en New York, cidade á que emigrara en 1931:

La directiva del Paisaje gallego decidió entonces comprar los campos y ese fue el motivo de los teatros y con eso pagamos, en 5 años. Trabajamos muy duro pero con entusiasmo y una feliz Juventud.

Los cuadros de declamación eran 2, los formaban diez o doce muchachos y muchachas cada uno; mientras un grupo trabajaba el otro se ensayaba, y así durante 5 años cada 15 días había una función. [...] Yo tenía el cargo del vestuario, y copiaba los papeles del teatro, era muy entusiasta y ayudaba lo que podía. Las funciones se hacían en “La Marina” y luego nos mudamos al Casino... (Bouza 1991)

A obra foi representada polas actrices do grupo de declamación da “Sociedade de Amigos da Paisaxe Galega” do Seixo (Mugardos) e os actores do coro popular Toxos e Froles, de Ferrol. Nun artigo que a propia Teruca Bouza escribiu para *El Correo Gallego*, explica que realizou nunha versión do texto francés a través da tradución de Moratín:

Recorría yo mentalmente el escaso repertorio gallego de obras teatrales y recordé esa admirable adaptación que hizo Moratín de la obra de Moliere, y que yo había visto representar algunas veces. Se me ocurrió que el papel de protagonista podía tener una sorprendente equivalencia en gallego, y que la interpretación que Manolo [Lorenzo] pudiera hacer, sería rebosante de gracia y de carácter. Además me pareció muy interesante el contraste de ver a Manolo, que no concebimos sin el típico traje tradicional, engalanado con peluca y un pomposo traje de gran señor del siglo XVIII (Bouza 1929).

Non podemos cerrar este repaso sobre as mulleres e a ollada masculina nos dereitos femininos sen comentar a peza máis abertamente feminista do teatro anterior a 1936. Estamos a falar do pequeno drama titulado *Branca*, escrito por un home da Xeración das Vanguardas, por Luís Manteiga (1903-1949), durante os breves anos (de mediados de 1934 a marzo de 1936) que viviu e traballou en Ourense, ao abeiro dos membros do Partido Galeguista. Alí escribiu unha obra en tres actos e cun narrador, *A mecada. Estampa rural en catro cadros*, en que seguía as indicacións dadas por Castelao nunha carta dirixida a Ramón Otero Pedrayo e datada en 1934 (Castelao 1976: 271). O rianxeiro buscaba a colaboración de todo o grupo de Ourense, incluíndo a Vicente Risco e López Cuevillas, na construción do novo teatro que estaba intentando pór en marcha desde Pontevedra. A obra que solicitaba sería musicada por Iglesias Vilarelle e, para a súa montaxe, contaría coa colaboración da Coral Polifónica de Pontevedra (Tato 2003: 50-56).

Do conxunto da obra dramática de Luís Manteiga, a que nos interesa agora é, como xa dixemos, a titulada *Branca. Drama curto*, estruturado en dous cadros. A acción desenvólvese nunha casa burguesa, á beira do mar, afastada de “total-as cibdades”, e o tempo da fábula pode corresponderse case exactamente co tempo que dura a representación. Comeza coa luminosidade intensa dunha tarde de verán e remata coa escuridade da noite, de tal maneira que a luz vai diminuíndo a medida que as tebras da desesperación e da loucura progresan no interior da súa protagonista, Branca. Este simbólico papel da luz complementase coa importancia que adquiren os silencios e os ruídos: os primeiros subliñando todo aquilo que non se atreven a dicir os personaxes e/ou a complicidade entre eles, e os segundos, provocados sempre polo mar ou polas gaviotas, como espello sonoro dos sentimentos dos seres humanos.

No primeiro cadro, iluminado polas xanelas abertas dunha sala burguesa, dúas mulleres novas, Branca e Alviña, comentan a fermosura do día. A escena ten como fondo

o rumor do mar e as “risadas” das gaiotas. A oposición entre os sentimentos que produce o mar e os que produce a montaña –deseño de amar /vs/ necesidade de rezar– deriva a conversa cara ás ansias ocultas das dúas rapazas, manifestadas a través de soños eróticos. Branca, cal Venus revivida, sóñase a si mesma no centro dunha onda de escuma cos “máis fermosos homes do mundo”; Alviña, mais modesta, soña cun areal e un amante que recita o *Cantar dos Cantares*. O deseño de Branca non ten un obxecto determinado, é simplemente a expresión do corpo aceso; o de Alviña expresa as arelas dunha muller namorada que desexa un home concreto, Paulo, o irmán de Branca.

Alviña pensa que ambas as dúas están na mesma situación e teñen o mesmo problema, mais Branca é consciente de que non é así, de que existe unha enorme diferenza e protesta contra os pais que a manteñen encerrada nesa gaiola de ouro, afastada do mundo e da posibilidade de coñecer varón, no sentido bíblico do termo. A chegada de Paulo, que puido ouvir unha parte da conversa das mulleres, rompe a intimidade; con ton paternalista solicita máis información sobre os segredos das mozas, provocando unha rápida contestación de Branca que lle pide que antes, conte el os seus. A resposta de Paulo é absolutamente machista –“Según as regras, non poden as mulleres remexer nos segredos dos homes”–, e provoca unhas amargas reflexións de Branca sobre esas “regras” sociais que, en nome dunha vida “na paz d’El Señor”, coutan calquera liberdade das mulleres para que os homes podan vivir máis tranquilos. A ira da rapaza vai aumentando a medida que, con frases paternalistas, Paulo intenta convencela de que esas regras que lle prohiben todo están feita para protexela, para impedir que poida caer nas tentacións do pecado. Branca fica soa en escena identificando esa “paz d’El Señor” coa morte.

O segundo cadro desenvólvese na praia durante o solpor. Paulo declara o seu amor a Alviña, que levita de felicidade. Confésalle que non poderán ter fillos debido a esterilidade del e que pasarán o resto da vida no retiro desa casa, porque el está xa canso do mundo. Ela, cunha xenerosidade que raia na submisión, acepta todas as condicións sen nin sequer pedir explicacións. Cando Paulo fica só, aparece Branca para lle reclamar que, xa que non poderá coñecer home no encerro en que a teñen, a tome el, mentres deixa caer o manto que a tapa. Ao ser rexeitada, grita que escapará para se entregar a todos os homes que encontre ou que acabará coa súa vida. Mentres a cobren para a recoller, Alviña reprocha a Paulo: “Non é así”; mais el responde, antes de que caia o pano: “Tamén é así”. Con este terríbel final, o público ben pensante, o “home civilizado” poderá escoller que futuro prefire para Branca: a escapada para acabar nun bordel, o encerro por vida, ou a morte.

Como ser marxinal que era, tanto polo seu nacemento como pola súa precariedade social e económica, Luís Manteiga podía entender perfectamente a situación da condición feminina na sociedade da época, rexida por unha estrita moral católica. Alviña é o ideal de esposa cristiá: namorada e submisa até o extremo de que renuncia á maternidade; renuncia que o autor salienta porque virá acompañada da soidade máis absoluta, xa que o seu marido, canso de gozar, renunciou ao mundo. Ela só se atreve a insinuar unha morna reivindicación en favor de Branca cando a ve caída, mais non replica á rotunda condena de Paulo: a súa irmá seguirá encerrada porque así o mandan as normas sociais.

Contra esas regras intentou loitar Branca reivindicando o seu dereito a ter unha sexualidade como a masculina, reclamando con palabras que farían corar a todos os homes da época o seu deseño de “ter un home nas miñas entranas”, e reivindicando unha

sexualidade feminina que sempre foi negada. O afastado casal en que se desenvolve a peza é a gaiola da moralidade imposta ás mulleres, que é peza chave para que os homes podan vivir “na paz d’El Señor”.

Por se a mensaxe non quedase suficientemente explícita, a dimensión simbólica asolaga tanto o texto literario como o espectacular. Comeza xa polos nomes das personaxes femininas, a cor da virxindade vale para as dúas mulleres, Branca e Alviña, mais a diferenza radica en que a que se somete ás “regras”, ademais do diminutivo, engade a connotación do abrente, do comezo dunha nova vida para o home canso do mundo. Para Alviña, filla de Eva, o amor é azul, como a cor do ceo e do manto da Purísima, e nos seus sonhos eróticos identifícase coa esposa do bíblico *Cantar dos Cantares*: o erotismo sublimado en misticismo. Para Branca, filla de Lilith, o amor é vermello, da cor do sangue e da paixón, e os seus sonhos eróticos realízanse entre as ondas do mar, como os das amigas dos trovadores medievais Mendinho e Martín Codax. O mar canta ou salouca cando Branca soña ou se entristece, mais brúa cando a ira rompe as súas entrañas ou cae desfalecida. Neste aspecto, a obra de Luís Manteiga remite ao Rafael Dieste (1899-1981) de *A fiestra valdeira*, da mesma maneira que o interrogante final non pode deixar de nos lembrar o Antón Vilar Ponte d’*Entre dous abismos*, intentando que o público reflexione sobre a necesidade de legalización do divorcio.

Quixemos acabar este pequeno traballo co drama *Branca*, a pesar de que o seu autor, Luís Manteiga, non formara parte da Xeración das Irmandades, porque o proxecto de renovación temática e técnica do teatro galego non ficou limitado á esta xeración, senón que foi asumido tanto polos homes do Grupo Nós como pola Xeración seguinte, a do 25 ou das Vangardas, e terían que pasar máis de sesenta anos para que se puidese ver nos palcos galegos unha reivindicación feminista destas dimensións.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LIMESES, Gerardo (1927) “Discurso de presentación pronunciado no Teatro Principal de Pontevedra, con motivo da representación de *Margarida a Malfadada*”. *El Compostelano* (Santiago de Compostela). 6.06.1927: 1-2.
- ANÓNIMO (1919) “O Rexurdir do Teatro Galego”. *A Nosa Terra* (A Coruña). 87: 7.
- ANÓNIMO (1926) “Trata de formarse una compañía”. *La Voz de Galicia* (A Coruña). 5.02.1926: 3.
- ANÓNIMO (1927a) “Éxito colosal. Los estrenos de Herminia Fariña”. *El Compostelano* (Santiago). 24.03.1927: 1.
- ANÓNIMO (1927b) “Teatro Regional”. *El Compostelano* (Santiago). 22.06.1927: 1-2.
- BELAUSTEGUI, C. (1927) “Herminia Fariña. Una noble aspiración y un magno prolecto”. *El Compostelano* (Santiago). 18.08.1927: 1.
- BOUZA, Teruca (1991) Carta a Jorge Gómez Rodríguez, Presidente da Sociedade “Amigos da Paisaxe Galega”, datada en New York, o 1 de febreiro de 1991. Arquivo da S.A.P.G., Seixo (Mugardos. A Coruña).

- BOUZA, Teruca (1929) "O médeco a paus". *El Correo Gallego* (Ferrol). 11.01.1929: 1.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1969) *Historia de la Literatura Infantil Española*. Madrid, Editorial Doncel.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981) *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo, Editorial Galaxia.
- CASTELAO, Alfonso D. R. (1976) "Unha carta de Castelao ao escritor ourensán". *Grial* (Vigo). 52: 271-272.
- EL CORRESPONSAL (1920) "De Santiago de Mera". *La Voz de Ortigueira* (Santa Marta de Ortigueira). 189: 4.
- CHACÓN, Rafael (1984) "De novo sobre bibliografía de Pintos e Pondal". *Grial* (Vigo). 84: 230-231.
- GONZÁLEZ, Juan Jesús (1926) "Llamamiento". *El Compostelano* (Santiago de Compostela). 3.02.1926: 2.
- LOPES, Oscar (1987) *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. I. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MASDÍAS, Manuel (1919) "El teatro gallego". *El Noticiero gallego* (Santiago de Compostela). 1.10.1919: 2.
- PONDAL, Eduardo (2001) *Poesía galega completa II. Poemas impresos*. Edición de Manuel Ferreiro. Santiago de Compostela, Editorial Sotelo Blanco.
- TATO, Laura (2003) *Teatro galego de Luís Manteiga*. Sada (A Coruña), Edición do Castro.
- UN ESPECTADOR (1920) "En Jofre. Donosiña". *El Correo Gallego* (Ferrol). 8.04.1920: 2.
- XOQUÍN (1920) "Teatro Gallego". *El Correo Gallego* (Ferrol). 12.07.1920: 1.